

GALDOS, VALLE-INCLAN, ESPERPENTO

José Amor y Vázquez

Los colegas británicos Smith y Varey han señalado, no hace mucho, algunos casos tempranos del uso del vocablo *esperpento* en las novelas de Galdós¹. Advierten al mismo tiempo que no han pretendido agotar el tema. Sin embargo, su trabajo, al que modestamente califican de breve nota, arroja luz sobre una importante zona de penumbra. Permítaseme, pues, como tramo inicial, recorrer en parte el camino trillado por Smith y Varey, aportando sobre la marcha algún vislumbre más, para seguidamente llamar la atención sobre matices que apuntan a una mayor articulación entre la visión y el arte de Galdós y Valle. Esto asentado, se sugerirán algunas coordenadas, que, a mi modo de ver, aproximan el esperpentismo a ciertos aspectos de la obra galdosiana, por distantes que a primera vista parezcan.

I

La etimología de *esperpento* continúa incierta, aunque el uso del vocablo es documentable en Hispanoamérica y en España hacia el último tercio del siglo XIX. El aludido estudio de Smith y Varey comienza estipulando taxativamente que hasta ese instante el primer uso del vocablo se registraba en un escrito de Juan Valera de 1891. Siguiendo a Corominas, las acepciones para *esperpento* son: «Persona o cosa muy fea; desatino literario»². Con ligeros cambios en los términos definitorios, éstas suelen ser las acepciones de *esperpénto*. Uno de los diccionarios más al día, el de Moliner, da el registro siguiente: «1. Birria. Facha. Persona fea o ridícula; 2. Disparate; 3. Mamarracho. Cosa mal hecha»³.

En cuanto a la documentación del uso del vocablo en Hispanoamérica, Corominas (y Smith y Varey) dan el año 1895, según datos del cubano-mejicano Félix

Ramos Duarte. Corrección al canto: la obra de la que provienen los ejemplos, del mejicano José Miguel Macías y no identificada antes, es de fecha más temprana. Se trata de una recopilación de 1893 de varios artículos sobre cuestiones lexicológicas ⁴ publicado en enero de ese año en el *Diario Comercial*, de Veracruz. Ofrezcamos como minucia quizás curiosa la coincidencia de que una carta autógrafa de Valle a Murguía, pidiéndole el ahora famoso prólogo de *Femeninas*, tiene membrete del periódico veracruzano *La Crónica Mercantil* y calza la data «Villa Rica de la Veracruz, 2-3-93» ⁵.

Gracias a los esfuerzos de los mencionados hispanistas británicos vale retrotraer en una decena de años el uso documentado del vocablo *esperpento* en España y asignarle la primacía a Galdós en *La desheredada* (1881). Pero tal precedencia es sólo relativa en vista de los nuevos datos que aporta el *Diccionario de mejicanismos*, de Santamaría ⁶:

«*Esperpento*, m. Persona o cosa vieja, mal pergeñada, extravagante, que de fea pone espanto. Aplicado a piezas teatrales, *culebrón*.»

Al paso que, continuó María, el mismo público quedó encantado con una pieza del teatro francés, que es un *esperpento*.

—¿Un qué?

—Un *esperpento*.

—Perdóneme usted, señorita; nosotros los que no vivimos en las ciudades no entendemos muchos términos de esos... ¿Cómo decía usted? ¿Un qué?

—Un *esperpento*, o lo que es lo mismo, un *culebrón*.

—¿Esperpento es lo mismo que *culebrón*?

—Sí, señor.

—Y *culebrón* y *esperpento* quiere decir...

—Un comedia mala.

(Facundo, *Isolina*, t. I, cap. 7).

El autor es el mejicano José Tomás de Cuéllar, «Facundo» (1830-1894); la obra, *Isolina la ex-figurante*, apareció en Méjico en 1871 ⁷. Habría, pues, considerable antelación en el uso mejicano del vocablo respecto del primero registrado en Galdós si no fuera por el hecho de que cabe remontarlo unos años más: al primero de los Episodios Nacionales, *Trafalgar*, fechado en enero-febrero, 1873. El que este regateo crono-léxico resulte en un adelantamiento de otra decena de años (1871) sobre la hasta ahora más temprana documentación del uso de *esperpento*, y en un casi empate entre el español y el mejicano, podrá tener mayor o menor interés. Su pertinencia en este caso es llevarnos hacia el Galdós primerizo, al inicio de la primera serie de Episodios, cuyo centenario se celebra este año.

II

Consabida es la definición que Valle dio, en *Luces de bohemia* ⁸, del *esperpento* como modalidad artística. Pero, a semejanza de la aristotélica sobre la

tragedia, tal definición ha dado pábulo a interpretaciones varias⁹. Aunque algo aventurado, estimo provechoso intentar reconciliarlas en lo que tienen de consenso tácito o expreso. Para ello hay que comenzar por un deslinde de sentidos, lato y estricto, en el esperpentismo valleincliniano. El primero para designar la tendencia de Valle a la estilización a lo largo de su carrera literaria. Esta estilización, a base de técnicas selectivas y exageradoras, deformante, por tanto, se manifiesta como constante artística con diferentes grados de intensidad y abarcamiento. En su sentido más estricto, el esperpentismo se produce en un determinado momento en la trayectoria artística de Valle. Caracterízase por una deformación voluntaria y sistemática, con intención ridiculizadora, cargada de crítica. La actitud irónica, distanciada, entre el autor y sus criaturas, se apoya en técnicas paródicas y procedimientos combinatorios. El conjunto es una visión grotesca del hombre en una circunstancia histórica dada, dirigida a subrayar la absurdidad a que ha llegado su existencia. Tales características dan al esperpento valleincliniano un particular valor expresivo, observable en los derivados verbales y nominales a que ha dado vida y de que tanto se echa mano: *esperpentizar*, *esperpéntico*, *esperpentismo*, *esperpentización*.

Sería forzado insistir en un antecedente galdosiano exactamente equiparable a esta manera artística de Valle, y tampoco se trata de menoscabar la innovación que ella supone. Sin embargo, dada la presencia del vocablo *esperpento* en Galdós, la invitación a un cotejo es irresistible. Para iniciarlo repasemos sumariamente los casos ya señalados por Smith y Varey tratando, a la vez, de apurar en lo posible su de por sí correcto análisis.

En *La desheredada* (1881) el término *esperpento* designa a un personaje cuyas características adelanta el narrador en una declaración irónica: el donjuanizante don José de Relimpio es «el hombre mejor del mundo», «no servía para nada». La esposa del personaje completa el retrato: «hombre inútil, hombre-muñeco», con «figura de gorrión mojado» (OC IV, parte I, VIII, 1.013-1.019)¹⁰. La sarcástica yuxtaposición inicial se intensifica cosificando al personaje mediante una composición nominal de corte quevedesco (*hombre-muñeco*) y animalizándolo (*gorrión mojado*). En *La de Bringas* (1884), *esperpento* sirve para ridiculizar las pretensiones artísticas del cenotafio de pelo que ejecuta don Francisco. Antes de toparnos con el término, el narrador da una descripción aparentemente enaltecedora del objeto. Escamotea momentáneamente la verdadera condición de éste a través de una perspectiva exagerada y desfiguradora, lograda a base de hipérboles. Lo ridículo de la obra queda de relieve al presentárnosla tal cual es: los materiales no son nobles, sino cabellos humanos; las proporciones, diminutas y no grandiosas; su originalidad es nula, y lo que refleja es sensiblería y no sentimiento genuino. Al final, el trabajo y quien lo encargó, Carolina Pez, están aludidos peyorativamente como sendos «esperpentos» (OC IV, XVIII, XXI, 1.062, 1.611). La visión irónica así conseguida es todavía más completa si se considera que los que emplean el vocablo, Rosalía y Pez, caen dentro de él por una de sus vertientes semánticas: la cursilería que los caracteriza.

Al marqués de Fúcar se le llama «esperpento» en *Lo Prohibido* (1885). En la descripción de dicho personaje en *La familia de León Roch* (1878) sobresale su obesidad, y se equipara su andar a «la marcha majestuosa de un navío o galión antiguo» (OC, IV, parte I, III, 766). Es más, lo incongruente de sus rasgos con su sexo y edad lo hace risible «porque nada es tan horriblemente bufón como la fisonomía de una mujer hermosa colgada como de espetera en las facciones de un viejo mezuquino» (OC IV, parte I, x, 785). En busca del calificativo que mejor convenga al personaje y al sentir del narrador, éste, explotando estilísticamente su propio afán de expresividad, recurre a un oxímoron de su cosecha: «no podría calificarse bien hasta que los progresos del neologismo no permitan decir *las masas aristocráticas*» (*ibid.*). El andraxonismo facial del marqués subraya su endeblez moral, a la vez que la cualidad expresiva del signo lingüístico —el neologismo irónico— pone de relieve la espuria condición de toda una clase social en ciernes. Más adelante, uno de los personajes de *Lo Prohibido* se dirige al narrador-agente tildándole de «esperpento» (OC IV, parte II, VII, 1.841). Si bien en su contexto es una alusión bienhumorada, a pesar de los calificativos que la acompañan, ha de tenerse en cuenta su valor irónico al enjuiciar a ese narrador-agente, partícipe del ambiente moralmente corrupto que pone al descubierto.

De *Torquemada en la hoguera* (1899) es la asociación «bruja» y *esperpento* (OC V, IX, 933), con la que al insultar el usurero a Tía Roma sugiere una fealdad repelente. La prosopografía de Tía Roma es sobremanera interesante: «era tan vieja, tan vieja y tan fea que su cara parecía un puñado de telarañas revueltas con la ceniza; su nariz de corcho ya no tenía forma; su boca redonda y sin dientes menguaba o crecía, según la distensión de las arrugas que la formaban. Más arriba, entre aquel revoltijo de piel polvorosa, lucían los ojos de pescado, dentro de un cerco de pimentón húmedo» (OC V, VI, 922). El proceso deformativo es tan extremado que se diría sobrepasa la caricatura y llega a la deshumanización, sólo que aquí *mutatis mutandis* ocurre lo que con el cenotafio de pelo: al rostro horrible corresponde un alma generosa; el resultado es una grotesca comicidad.

El empleo de *esperpento* en *Angel Guerra* (1891) ocurre dentro de un rico contexto alusivo. El protagonista, después de ver «dos figuras grotescas, mamarrachos en vueltos en colchas, el uno con careta de negro bozal, el otro representando la faz de un horroroso mico» (OC V, parte III, I, 1423), se encuentra con otro personaje de manos y cara tiznada, «horrible esperpento» que se divertía «estrafalariamente» (OC V, parte III, I, 1424). Trátase de máscaras de Carnaval. Por último, en el prólogo a *Los condenados* (1894), Galdós defiende su obra frente a los críticos que «salieron tan desmandados, como si se tratara del último *esperpento* de los teatros por horas» (OC VI, 697). Añadamos que para entonces *esperpento* había alcanzado bastante difusión y hasta se encuentra, en 1899, en la erudita pluma de Menéndez y Pelayo¹¹.

El resumen que pudiera hacerse de estos usos galdosianos del vocablo es que con él designa o destaca la ridiculez o la fealdad de algo o alguien. Si en el caso de las máscaras la fealdad o ridiculez no es consustancial, sino aparente,

piénsese no obstante en las acres censuras que el Galdós periodista novel había formulado, en tono larriano y anticipado escorzo solanesco, contra el Carnaval¹², a las que vale sumar la amargura contenida del poema «Fin del Carnaval», en *La pipa de kif*. Y recuérdese que la alusión ya comentada a José María de Guzmán en *Lo prohibido*, aparentemente inocente, adquiere valor irónico dentro de un conjunto social censurable. En cuanto a Tía Roma, su caricaturización deformante, en abierto contraste con sus cualidades personales, contribuye a fijarla en nuestra mente¹³. A la comicidad del efecto se unen logros en la caracterización del personaje que trascienden la mera observación. Baquero Goyanes, que ha estudiado sagazmente otras caricaturas literarias de Galdós, estima que para éste «no hay contradicción entre el retratar *fielmente* y el hacerlo *caricaturescamente*»; sus caricaturas son «el refuerzo expresivo de un realismo que no se despena en la pretensión de una plena objetividad»¹⁴. Modo artístico de hacer considerado por Galdós como de estirpe muy hispánica, jalonada por Quevedo, Goya, Ramón de la Cruz¹⁵.

Quedan por comentar los otros usos de *esperpento*: aplicado a Relimpio, con su ridículo donjuanismo, a Fúcar, Carolina Pez, y al cenotafio capilar. Son casos que por su tipicidad adquieren una virtud referencial más allá del personaje u objeto presentados, con lo cual el apelativo expande su eficacia denotativa hasta abarca toda una clase o un estilo. Lo tipificado adquiere así un valor representativo especial, idóneo para reflejar realidades esenciales. Por otra parte, al realismo se le ha asignado como característica básica una íntima capacidad crítica y una potencialidad correctiva¹⁶. He aquí por donde, atando cabos, puede buscarse un entroncamiento entre Galdós y Valle, por encima de criterios generacionales o marbetes de escuelas. La crítica todavía esperanzadamente constructiva, del uno, y el negativismo demoleedor, del otro, guardan la relación de dos momentos de un gesto: en la sonrisa irónica y en la sarcástica mueca intervienen, básicamente, los mismos músculos faciales. El factor diferencial será más bien la intensidad del sentir y su expresión. De aquí que para ambos autores se pueda hablar de técnicas caricaturizadoras, de cosificación del hombre y antropomorfización de animales y cosas, de deformación y hasta de deshumanización. Si Valle llega al extremo de deformar incluso la tragedia, para así manifestar la absurdidad actual, es porque las alternativas en las que todavía contaba Galdós se han ido cancelando al correr de los acontecimientos. Pero en ambos casos se trata de ir más allá de apariencias y superficies para buscar en la vida y en la historia un sentido más profundo y esencial.

III

Pasemos ahora a los usos de *esperpento* en la primera serie de los Episodios. Son dos, y vale detenerse en ellos por constituir afloramientos de una veta crítica que corre por la primera serie, continúa en las siguientes y se desborda incontenida en la final, cuando historia, literatura y coetaneidad se funden.

Ha dicho acertadamente Montesinos que en las dos primeras series «el primer episodio es como un prólogo, y queda en cierto modo aparte»¹⁷. Galdós parece haber querido dar a entender lo mismo en el prólogo a la edición ilustrada de los Episodios (1885)¹⁸. En efecto, en *Trafalgar* además de establecer el encadenamiento episódico-histórico queda sentada la temática de la serie: patriotismo, nacionalidad, heroísmo, progreso. Pero entreverados con estas notas afirmativas hay detalles configuradores de una actitud distanciada e irónica, con la postura crítica resultante. ¿No es curioso acaso que el punto de partida sea precisamente una derrota? Y, ¿qué decir del símil con que el narrador-agente describe su empresa: «como aquellos viejos verdes que creen despertar su voluptuosidad dormida engañando los sentidos..., así intentaré dar interés y lozanía a los mustios pensamientos de mi ancianidad, recalentándolos con la representación de antiguas grandezas»? (OC I, I, 207-208). Uno de los críticos que con mayor atención ha estudiado los Episodios¹⁹ pone a *Trafalgar* en línea directa con las composiciones épico-líricas inspiradas en ese hecho histórico. Pues bien, uno de los que así ensalzaron el heroísmo español, Quintana, al comentar *La Jerusalén conquistada*, de Lope, manifiesta su «extrañeza» ante un poema heroico sobre una derrota cristiana; como solución propone el subtítulo dado por el autor, «epopeya trágica»²⁰. En lo que a *Trafalgar* respecta, diríase que Galdós recoge, a través de la perspectiva del narrador-agente, el entusiasmo patriótico ante un hecho considerado generalmente como glorioso por los españoles, pero ofreciendo además, explícita o implícitamente, una crítica de actitudes y hechos en lo que tienen de representativos de la conducta humana y de circunstancias históricas particulares²¹.

Tal postura crítica, trazable a lo largo de la serie y series, no se explica del todo reduciendo la narración a una sola perspectiva. Me refiero al recién nacido y, por otra parte, fundamental ensayo de Ricardo Gullón^{21-bis}, en el que propone como centro de conciencia para la primera serie al anciano, aburguesado y satisfecho narrador-agente, Gabriel Araceli, en el momento de narrar. Y tampoco cabría atribuir al inexperto mozalbate que fue Gabriel cuando los hechos históricos algunas de las sabias observaciones que éstos le suscitan. Lo que hay, más bien, es un desdoblamiento ante lo acontecido, del cual se logra otra perspectiva, crítica ésta y no entusiasta o satisfecha. Si a consecuencia de ello resulta mermada la ilusión de verosimilitud y objetividad de los Episodios, téngase en cuenta que el quid del realismo galdosiano, para el autor mismo, no estriba en propósitos de esta especie²². Al narrador-agente que es Gabriel ha de agregársele un narrador-observador, que discierne y critica desde una perspectiva temporal y vital más distanciada, y, por tanto, más amplia, que la del viejo Araceli. Novelisticamente tal perspectiva pudiera criticarse en la primera serie de los Episodios, ya que no llega a encarnar en un personaje, pero se trata de un momento de aprendizaje y tanteo literario de Galdós, bregando con la delicada combinación novela-historia. En dicha actitud se combinan una nostalgia y desilusión difícilmente asignables al viejo y satisfecho Gabriel, ambivalencia ésta que conviene

subrayar en vista del espíritu de «elegía y sátira» que se ha señalado en el protoesperpento *Luces de bohemia*²³. La fusión artística de todo ello ha de buscarse en las novelas contemporáneas y en la obra galdosiana en su conjunto, en que el acontecer novelístico, el histórico y el vital están en dinámica y armónica relación. Y si Valle en su etapa última emblematiza su nueva percepción con un deformador espejo cóncavo, Galdós inventa la aplebeyada y grotesca musa Mariclío para inspirar a un caricaturesco historiador, Tito Liviano. Hace esto al final de su carrera, en momento en que su quehacer novelístico le retrotrae al pesimismo y desilusión que siguieron a la Septembrina²⁴, agudizados ahora, como con los noventayochistas, con la reciente experiencia del desastre nacional.

Concretando en cuanto a *Trafalgar*, en el capítulo IV dice doña Francisca a su esposo, don Alonso de Cisniega, y al marinero Marcial: «Buen par de esperpentos estáis los dos.» Por lo que toca a Marcial, el apelativo podría tener que ver con su deformación física (se le apoda Medio-hombre), no así en el caso de don Alonso. Del contexto en que está usado el término, se puede ver su valor expresivo-descriptivo para referirse no ya a una deformación física, sino a la aberración mental: ambos personajes están obsesionados con la idea de saldar cuentas bélicas con los ingleses. Hablan de batallas como de juegos, actitud incongruente con su edad y experiencias, absurda, pues, para una persona sensata. Al empleo del vocablo sigue una escena cómica en que los dos viejos y el adolescente Gabriel remedan, jugando, una batalla, hasta que los interrumpe doña Francisca. El motivo batalla-juego aparece ya al comienzo de la obra: los barquitos de juguete con que se divierten el niño Gabriel y sus amigos; más tarde reaparecerá, gloriosa y triunfalmente, en sueños de Gabriel (OC I, XIII, 258). Tornadas las varas lanzas, lo trágico de los hechos carga de tintas irónicas esos juegos y sueño. Implícitamente, el campo alusivo del término «esperpento» aquí usado se ensancha más allá del aspecto de unos personajes para abarcar circunstancias y actitudes representativas. De uno de los «esperpentos», Marcial, se dice que su vida «era la historia de la Marina española en la última parte del siglo pasado y principios del presente» (OC I, III, 211). En apoyo de esta expandida interpretación está la estructura de la obra, montada en gran parte sobre personajes reducibles a dos grupos. De un lado, los absurdos, maniáticos, esperpénticos (califiquense así expresamente o no), como Marcial, José María Malespina²⁵, doña Flora (a sus amigos se les llama «mamarrachos»), don Alonso, todos partidarios apasionados de la acción bélica; del otro, los que sensatamente ven su lamentable inevitabilidad: don Rafael, doña Francisca, Gravina, Churruca, Nelson. Claro que al ofrecer al inexperto Gabriel (y al lector) alternativas tales, favorece una visión corregida y correctora, de esencia antes realista que totalmente distorsionada, pero la actitud irónica en que se apoya, y el blanco al que va dirigida (circunstancias históricas particulares, casos generales de conducta humana), está en relación genérica con el esperpentismo valleinclaniano.

Otro uso de *esperpento* en los Episodios, anterior también a los hasta ahora documentados en Galdós, se da en *Cádiz* (1875). Aplícase a don Pedro de Con-

gosto en dos ocasiones, una de ellas deformado a su vez en latinajo: «miraba al esperpento» (OC I, iv, 868), «Esperpentis Congosto» (OC I, xxxiv, 955). Como en *Angel Guerra*, el calificativo está abundantemente complementado: a don Pedro se le llama además «estafermo», «diversión de Carnes-tolendas», «grotesco», «estantigua», «ridículo»²⁶. Es de notar que don Pedro representa una España tradicionalista a machamartillo, recalcitramente opuesta a toda innovación pagada de un quijotismo teatralesco, posturas reconocibles en algunos aspectos de la política venidera. El narrador-observador se encarga de llamarnos la atención sobre ese significado al comentar directa y cáusticamente: «¿Se ha olvidado ya la condición sainetesca y un tanto arlequinada de nuestros partidos políticos en el período de su incubación?» (OC I, vii, 872); o bien a través del sarcástico desplante de lord Grey: «Don Quijote, degenerado y nacido de cruzamientos...; el quijotismo español de hoy se parece al antiguo, como se parece el mulo al caballo.» (OC I, xxviii, 937). El comentario provoca el lance «grotesco» con don Pedro, del cual se dice: «¡Lástima que esto no pueda hacerse en el escenario del teatro!» (OC I, xxxiv, 954). Algo que había de quedarse para el esperpento valleincliniano.

IV

Nos hemos detenido en estos casos por señeros, pero no son los únicos en que la postura crítica está plasmada en un escorzo deformante, aunque sin recurrir al vocablo esperpento. No podemos aquí ir más allá de dejar una mera constancia. Se trata, por ejemplo, de parodias a base de niños que imitan a los hombres, o viejos a jóvenes (ésta hasta con alusiones literarias), en el serio asunto de la guerra (*Napoleón en Chamartín*); la versión burlesca de *Otelo*, que imaginamos del simple título del sainete *La venganza del Zurdillo* (*La corte de Carlos IV*), con ribetes de antecedentes de *Los cuernos de don Friolera*; las ratas como ejércitos de hombres, y viceversa, en las alucinantes escenas del sitio (*Gerona*). El procedimiento deformativo se puede encontrar también en las primeras novelas, hasta el punto de haberse dicho de la presentación de las Poreño de *La Fontana de Oro*: «Pocas escenas hay en Galdós tan sórdidas y grotescas como ésta: un esperpento en el que se reflejan simbólicamente la vileza y mezquindad de la España de Fernando VII»²⁷. Y otro tanto se ha mantenido sobre un pasaje en *Doña Perfecta* (cap. XXIV)²⁸. Una clave estilística para estas concomitancias con técnicas valleinclinianas nos la da el propio Galdós, sobre cuyo estilo aún queda mucho por hacer, en *Trafalgar*: «Yo, que observo cuanto veo, he tenido siempre la costumbre de asociar, hasta un extremo exagerado, ideas con imágenes, cosas con personas, aunque pertenezcan a las más insociables categorías» (cap. IX).

Pero además, el servicio que presta el estilo en no pocas ocasiones es poner de manifiesto artísticamente un trasfondo de preocupaciones, sentimientos y propósitos no alejados de los de Valle. No quiero adentrarme por el anecdotario de

ambos autores y sus diferencias personales²⁹. Se suele traer a colación la despectiva expresión «don Benito el Garbancero», de *Luces de bohemia* (esc. IV), para resumir la actitud de Valle y otros noventayochistas hacia Galdós. Sin embargo, si se atiende al contexto literario y no al biográfico, la frase pierde su lapidarismo. El que la emplea es un «epígono del Parnaso Modernista» (Dorio de Gádex), ridiculizado a su vez, como también se ridiculizan las palabras de don Latino, que se corresponden con ideas del Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* (*Luces...*, esc. XII). La «estética sistemáticamente deformada» alcanza a todo y todos por igual, de literatura a política y desde Galdós a Darío, siempre amigo de Valle, a quien se le llama «cerdo triste», «ese negro» (esc. XII). Para colegir más exactamente el sentir de Valle-Inclán en cuanto a la creación galdosiana debe tenerse en cuenta la reseña que éste hizo de *Angel Guerra*. En ella, al mismo tiempo que descarta las tachas de inverosimilitud que se le han hecho al personaje, declara que «hay un cierto *realismo superior* que el público español, que come bien y goza de excelente salud, no suele entender»³⁰. (¿No anticipa esto lo que dirá, años más tarde, en la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920): «Sólo ama realidades esta gente española / ... / Al indígena ibero, cada vez más hirsuto, / es mentarle la madre, mentarle lo Absoluto»?) Galdós, continúa Valle en la misma reseña, es «un novelista que ve tan hondo que ha adivinado toda una época, como sucede en los Episodios...»

Valle escribía esto en 1891. Más adelante, según testimonio de Amado Nervo³¹, es Valle quien le acompaña a visitar a Galdós. Del texto se deduce que es alrededor de la redacción de *Prim* (1906), en el umbral ya de la última serie de Episodios, cuando la pluma de Galdós se acidula al trasladarse novelísticamente a la época en que empezó a escribirlos. Por entonces, al cerrar la primera serie en 1875, había comentado mordazmente por boca del narrador-agente Gabriel sobre sus amañados ascensos: «Basta ya... si no pongo remedio, serán capaces de hacerme capitán general sin mérito alguno.» Los lodos de aquellos polvos resultarán en los mlites carnavalescos de los *Esperpentos* y *Ruedo ibérico*.

NOTAS

¹ V. A. SMITH y J. E. VAREY, «*Esperpento: Some Early Usages in the Novels of Galdós*», *Galdós Studies*, Londres, 1970, pp. 195-204.

² JOAN COROMINAS, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, II (Berna, 1954), y *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1961.

³ MARÍA MOLINER, *Diccionario del uso del español*, Madrid, 1966.

⁴ ¿*Xalapa o Jalapa?*, Xalapa, 1893.

⁵ Vid. JUAN NAYA PÉREZ, *Valle-Inclán y Murguía*, «Boletín de la Real Academia Gallega» (La Coruña), noviembre 1959, pp. 50-56.

⁶ FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario de mejicanismos*, Méjico, D. F., 1959.

⁷ Vid. JOSÉ T. DE CUÉLLAR, *Ensalada de pollos y Baile y cochino...*, ed. y prólogo de A. CASTRO LEAL, Méjico, 1946. Varias obras de CUÉLLAR se imprimieron en España más tarde, incluyendo *Isolina...*, 2 vols. (Santander, 1891). La cita del *Diccionario* de SANTAMARÍA se encuentra en I, 137-138. Más adelante (I, 204) hay otra cita interesante: «Dar una serie de representaciones de gran visualidad y de verdadero mérito literario, y no pipirijainas ni esperpentos, como tal vez se atrevan algunos bárbaros, profanadores del arte, a poner en escena...»

⁸ Me refiero a la vez que se deduce del diálogo en la escena XII.

⁹ Además del ya clásico estudio de PEDRO SALINAS, «Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98» (1947), *Literatura española siglo XX*, 2.^a ed., México, D. F., 1949, pienso en los siguientes, por orden de aparición: EMMA SUSANA SPERATTI PIÑERO, *La elaboración artística en Tirano Banderas*, México, 1957; CARMEN IGLESIAS, «El "esperpento" en la obra de Valle-Inclán», *Cuadernos Americanos*, XVIII, 104, n. 3 (mayo-junio, 1959), 247-263, y XVIII, 105, n. 4 (julio-agosto, 1959), 212-233; GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965; ANTONIO RISCO, *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, 1966; EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ, *El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo)*, Nueva York, 1967; PAUL ILIE, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Ann Arbor, Michigan, 1968, pp. 131-151 (c. IX: «Esperpentism»); MARÍA EUGENIA MARCH, *Forma e idea de los «esperpentos» de Valle-Inclán*, North Carolina, 1969; ALONSO ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*, Madrid, 1969; RODOLFO CARDONA y ANTHONY N. ZAHAREAS, *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, 1970.

Complace ver que *esperpento* como modalidad artística valleinclaniana ha ingresado en el «Suplemento» a la última edición del *Diccionario* de la Real Academia Española (19.^a ed., Madrid, 1969).

¹⁰ Cito por la edición de Aguilar, *Obras completas*, 5 vols. (Madrid, 1950-1951). Las referencias son a: volumen; parte de la obra; capítulo, página.

¹¹ «... Monteser, que tenía allí tela cortada para un esperpento todavía más gracioso que el que hizo» [i. e., en su comedia burlesca, *El caballero de Olmedo*], *Obras de Lope de Vega*, X (Madrid, 1899), XCVIII. Agradezco este dato a mi maestro y amigo profesor WILLIAM L. FICHTER.

¹² *Crónica de Madrid*, (marzo 4, 1865), en *Obras Completas*, VI, 1503-1506.

¹³ MICHAEL NIMETZ, en su magistral estudio *Humor in Galdós: A Study of the «Novelas contemporáneas»*, New Haven-Londres, 1968, considera ésta «one of the most vivid descriptions in all of Galdós» (p. 159).

¹⁴ «Las caricaturas literarias de Galdós», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXXVI (1960), n. 4, 331-362 [también en *Perspectivismo y contraste*, Madrid, 1963]; las citas corresponden a las pp. 331 y 362. Vid. también NIMETZ, *ob. cit.*, cap. V, «Caricature and Type».

¹⁵ Me refiero al prólogo de GALDÓS a la tercera edición (1901) de *La Regenta*, en *Obras completas*, VI, 1446-1451; a su comentario: «El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de don Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y don Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra (*El audaz*, cap. II, II [OC IV, 243]); y a su extenso ensayo de 1871 *Don Ramón de la Cruz y su época*, OC, VI, 1453-1479. Para afinamientos en cuanto a la relación artística

QUEVEDO-GALDÓS; vid. BAQUERO GOYANES, ob. cit., en particular pp. 348-358, y FRANCISCO AYALA, «Sobre el realismo en literatura, con referencia a Galdós», *Experiencia e invención*, Madrid, 1960, pp. 186-193. Sobre la presencia de GOYA en los Episodios, vid. JOSÉ BERGAMÍN, «Galdós y Goya», *La corteza de la letra (Palabras desnudas)*, Buenos Aires, 1957, pp. 103-108; HANS HINTERHÄUSER, *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, 1963 [versión original alemana, 1961], pp. 82-85, junto con la observación de NIGEL GLENDINING, «Psychology and Politics in the First Series of the *Episodios Nacionales*», *Galdós Studies*, Londres, 1970, p. 49, n. 39: «It is hard to accept Hinterhäuser's rather dogmatic view that Galdós was not inspired by this work [los *Desastres de la guerra*], although he accepts the importance of Goya for Galdós in general... given that the first edition of the *Desastres* had only appeared in 1863, it would be surprising if Galdós did not know of its existence.»

¹⁶ No me guío, claro está, por la noción orteguiana de *tipo* (vid. «El obispo leproso, novela por Gabriel Miró», *El espíritu de la letra* [1927], sino por el concepto y función del mismo según GEORGE LUKÁCS, vid. *Studies in European Realism*, Londres, 1950, «Preface» y *passim*.

Sobre el sentido crítico del realismo, por no señalar más que dos hitos, vid. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote* [1914] («La crítica, la zumba, no es un ornamento inesencial del *Quijote*, sino que forma la textura misma del género, tal vez de todo realismo») [«Meditación primera: 14. Mímo»]; IAN WATT, «Realism and the Novel», *Essays in Criticism* (Oxford), II (octubre, 1952), n. 4, pp. 376-396.

¹⁷ JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, I (Madrid, 1968), 120.

¹⁸ «A principios de 1873, año de grandes trastornos, fue escrita y publicada la primera de estas novelas, hallándome tan indeciso respecto al plan, desarrollo y extensión de mi trabajo, que ni aún había fijado los títulos de las novelas que debían componer la serie anunciada y prometida con más entusiasmo que reflexión. Pero el agrado con que el público recibió *La corte de Carlos IV* sirvióme como de luz o inspiración...» (Vid., WILLIAM H. SHOEMAKER, *Los prólogos de Galdós*, Urbana, III, México, D. F., 1962, p. 55).

¹⁹ ANTONIO REGALADO, *Benito Pérez Galdós y la Novela Histórica Española: 1868-1912*, Madrid, 1966. El punto que nos concierne está planteado en cap. I, n. 7.

²⁰ «Causa por cierto extrañeza ver el título de *Jerusalén Conquistada* en un poema en que Jerusalén no se conquista...» (M. J. QUINTANA, *Poesías selectas castellanas: Segunda Parte. Musa épica*, I, p. 59). Por lo demás, Quintana, como personaje en los Episodios (*Cádiz*), está tratado más bien con simpatía por el autor.

Para una interpretación biográfica («Cádiz fue la primera ciudad que conoció Galdós a su llegada al territorio continental de la patria») y simbólica («hundimiento de la "vieja España"»), vid. HINTERHÄUSER, ob. cit., p. 34. REGALADO, ceñido a una interpretación histórica, discrepa (vid., ob. cit., p. 22, n. 7). Para una interpretación ideológico-histórica cf., CLARA E. LIDA, «Galdós y los Episodios Nacionales: Una historia del liberalismo español», *Anales galdosianos* (Pittsburgh, Pa.), III (1968), pp. 61-73.

²¹ Para una interpretación de los Episodios como los «tratados del heroísmo nacional», frente al mesocratismo de las Novelas contemporáneas, vid. RICARDO GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, 1960, pp. 146-147; para los efectos y técnicas literarias a que esta concepción da lugar, cf. NIMETZ, ob. cit., pp. 108 y ss. Pero téngase en cuenta el trabajo de CLARA E. LIDA ya citado: «La nueva historia de España comienza con un desastre que anuncia ya la triste historia de un desastre continuo... de *Trafalgar* a *Cánovas* tenemos la trans-

formación de una esperanza en paulatino desengaño» (p. 62). Las duras palabras de don EUGENIO DE OCHOA en el 'preámbulo' de *El audaz* (1871), que Galdós hace expresamente suyas, descubren que no es nostalgia de heroísmo tan sólo lo que refleja la primera serie de 'Episodios'...»

²¹-bis «Los Episodios: La primera serie». *Philological Quarterly*, LI, n. 1 (enero, 1972), 292-312. El punto que se discute está resumido en la p. 301. Por otra parte, Gullón concede aquí la presencia de una «perspectiva anti-heroica... hogareña oposición al mito» (p. 307).

²² La comprobación de ello puede encontrarse en el prólogo de *El abuelo* (1904): «El que compone un asunto y le da vida poética, así en la Novela como en el Teatro, está presente siempre...» JUAN LÓPEZ-MORILLAS, en un magistral ensayo, ha diagnosticado certeramente el síntoma galdosiano: «De poco vale dolerse de que el novelista [Galdós] reduce así [identificándose con sus héroes principales] la posibilidad de hacer en España una novela realista 'a la francesa'... La novela española moderna no es creada como *campo neutro* en el que entes y acontecimientos se articulan por la fuerza interna del estilo o por una retícula de sutilezas psicológicas, sino que es creada como *campo histórico*, sacudido por temblores ideológicos que afectan al propio novelista y le impiden ver con clínico despegue el mundo en torno.» («La Revolución de Septiembre y la novela española» [1968], *Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología*. Barcelona, 1972, pp. 30-31.

²³ Vid. Gonzalo Sobejano, «*Luces de bohemia*, elegía y sátira» [1966]. *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, 1967, pp. 224-240.

²⁴ «La visión galdosiana de la vida es pesimista precisamente por ser histórica; al revés de los ideólogos, que es optimista por ser ucrónica... Vista a dos años de distancia, la Revolución de Septiembre habrá confirmado a Galdós en su melancólica tasación de la condición humana.» (LÓPEZ-MORILLAS, *ob. cit.*, pp. 34-35.)

²⁵ Baquero Goyanes lo incluye entre las caricaturas por él estudiadas (*ob. cit.*, p. 358).

²⁶ Las expresiones se encuentran en los caps. VI, VII, XXXII, XXXIV.

²⁷ JUAN LÓPEZ-MORILLAS, «Historia y novela en el Galdós primerizo: en torno a *La Fontana de Oro*» [1965]. *Hacia el 98...*, p. 72. Una de las Perreño, María Salomé, aparece en *Un faccioso más...* (1879); es una de las caricaturas estudiadas por Baquero Goyanes, *ob. cit.*, pp. 338-340.

²⁸ Vid. VICENTE GAOS, «Sobre la técnica novelística de Galdós» [1951]. *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, 1959, p. 222.

²⁹ Vid. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965, p. 36, n. 49 y también EMMA S. SPERATTI PIÑERO, «Los últimos artículos de Valle-Inclán». *Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Oxford [1962], 1964, pp. 455-462.

³⁰ «*Angel Guerra*: novela original de D. Benito Pérez Galdós» [13 agosto, 1891]. *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán*, ed. de William L. Fichter, México, D. F., 1952, pp. 56-59.

³¹ «Estas observaciones hacíamos, por ciento, Valle-Inclán y yo, mientras nos dirigíamos una tarde a casa de don Benito Pérez Galdós...» (p. 91). Y más adelante (p. 96): «Otro día me dijo [Galdós]: —Como en mi próximo episodio he de referirme al general Prim...» («Los grandes de España» [s. a.], *Obras completas* [Madrid, 1920-1928], XXI, pp. 88-97).