

GINÉS DE PASAMONTE Y PEDRO DE URDEMALAS EN LA ESCRITURA ESPERPÉNTICA DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Marcella Trambaioli

UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE, VERCELLI

Resumen: Valle-Inclán dialoga constantemente con Cervantes en términos de hipertextualidad. Específicamente, en las farsas *La marquesa Rosalinda* y *Farsa italiana de la enamorada del rey* reúne el paradigma de Ginés de Pasamonte / Pedro de Urdemalas para mostrarnos la disolución del Modernismo en términos meta-teatrales. Por último, en la época del esperpento, *Divinas palabras* y *Los cuernos de Don Friolera* celebran la derrota de cualquier posibilidad de transformar la sórdida realidad por los medios del teatro (Urdemalas), y el triunfo del paradigma picaresco del titiritero y el demiurgo Ginés de Pasamonte/Maese Pedro, uno de los principales modelos de los titiriteros de Valle.

Resumo: Valle-Inclán dialoga constantemente con Cervantes en términos de hipertextualidad. Específicamente, nas farsas *La marquesa Rosalinda* e *Farsa italiana de la enamorada del rey* reúne o paradigma de Ginés de Pasamonte / Pedro de Urdemalas para amosarnos a disolución do Modernismo en términos meta-teatrais. Ao fin, na época do esperpento, *Divinas palabras* e *Los cuernos de Don Friolera* celebran a derrota de calquera posibilidade de transformar a sórdida realidade polos medios do teatro (Urdemalas), e o triunfo do paradigma picaresco do titiriteiro e o demiurgo Ginés de Pasamonte/Maese Pedro, un dos principais modelos dos titiriteiros de Valle.

Abstract: Valle-Inclán constantly dialogues with Cervantes in terms of hypertextuality, as defined by Genette. Specifically, in the farces *La Marquesa Rosalinda* and *Farsa italiana de la enamorada del rey* he resorts to the paradigm of Ginés de Pasamonte/Pedro de Urdemalas in order to show us the dissolution of the Modernism in meta-theatrical terms. Later on, in the epoch of the *esperpento*, *Divinas palabras* and *Los cuernos de Don Friolera* celebrate the defeat of any possibilities to transform the sordid reality by means of the theatre (Urdemalas), and the triumph of the picaresque paradigm of the puppeteer and demiurge Ginés de Pasamonte/Maese Pedro, one of the main models of Valle's *titiriteros*.

A propósito de la práctica de escritura valleinclanesca, Iris M. Zavala muy certeramente observa:

Lectura y escritura son fases de un mismo y único proceso –la lectura propia y la lectura ajena generan los textos valleinclanescos. De la actividad lectora da buena cuenta la genética de sus textos, su movimiento y sus instancias discursivas.¹

En este sentido, Valle-Inclán es uno de esos geniales elaboradores de fuentes que, según Cesare Segre, “danno una repentina attualità a modelli abitudinariamente venerati, e più che

¹ Iris M. Zavala, “Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán”, en AA.VV., Valle-Inclán. *Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, Barcelona: PPU, 1988, p. 161.

succhiarse la fuerza representativa li evocano a fianco dei loro testi, con straordinari effetti di prospettiva”.²

Sin duda alguna, Valle resulta ser un atento lector e intérprete de Cervantes, cuya producción literaria le sirve como modelo privilegiado para renovar radicalmente la escena y el lenguaje teatrales coetáneos con el esperpento. Su escritura establece un diálogo constante con la cervantina a través de algunas de las modalidades de transtextualidad identificadas por Genette (hipertextualidad, metatextualidad, intertextualidad).³ Por un lado, las obras y los personajes del gran novelista aurisecular para Valle son un modelo para imitar, transformar, comentar e interpretar. Por otro, en términos metaliterarios don Ramón hace crítica literaria militante al igual que Cervantes en su momento, y, al mismo tiempo, evalúa críticamente la escritura de éste. El *Quijote*, como es fácil suponer, es el texto principal de dicho diálogo transtextual,⁴ pero no es el único.⁵

En las páginas que siguen quisiera concentrar mi atención sobre un paradigma cervantino que resulta ser uno de los pivotes

² Cesare Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti, en La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella (eds.), Palermo: Sellerio Editore, 1982, p. 23.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Éditions du Seuil, 1982; véase también Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Milano: La Nuova Italia, 2000.

⁴ El interés de Valle por el *Quijote* no es un caso aislado en su época, más bien entra de derecho en ese fenómeno de interpretación literaria y de reflexión ideológica que los estudiosos han sintetizado con el marbete de *quijotismo*. Cfr. Javier Blasco, “El Quijote de 1905 (apuntes sobre el quijotismo finisecular)” en *Anthropos*, pp. 98-99 (1989), pp. 120-124; Alberto Porqueras-Mayo, “Algunas observaciones sobre el quijotismo y la generación del 98 (Notas sobre las actitudes de Unamuno, Ortega, Madariaga y Maeztu)”, en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 101-112.

⁵ Emilio González López, en *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*, Las Américas Publishing Company, New York, 1967, además del *Quijote*, rastrea la presencia de las *Novelas ejemplares* en la producción valleinclanesca; Robert Lima y Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en “Del entremés de Cervantes al esperpento de Valle-Inclán”, en AA.VV., *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*, vol. II, Kassel: Ed. Reichenberger, 1996, pp. 549-556, tras asentar que “El mundo cervantino, de hecho, es una ineludible referencia en la vida y la obra de don Ramón”, se fijan en *Sacrilegio*, *Ligazón* y *La cabeza del Bautista*, obras que, según su opinión, muestran ser las más emparentadas con los entremeses de Cervantes.

alrededor del cual a Valle le gusta reflexionar por sus implicaciones estéticas, temáticas e ideológicas: el del pícaro-teatrero, que se encarna en la figura de Ginés de Pasamonte/Maese Pedro del *Quijote*, y en Pedro de Urdemalas de la comedia homónima.

En una entrevista concedida a Montero Alonso en 1926, don Ramón, con su cortante estilo, afirma:

España no es un país de quijotes, porque don Quijote fue derrotado. No puede ser ese país porque en él, sobre su tierra, entre sus gentes, no logró ser planta el anhelo de justicia y de amor que hubo en el hidalgo de la Mancha. No, el español no es Don Quijote, ni siquiera Sancho, que alguna vez sabe tener para los sueños y las aventuras de su señor una amorosa piedad. El español es Ginesillo de Pasamonte, es los galeotes...⁶

Por otra parte, en varias circunstancias Valle reitera que la manera española de observar el mundo, de mirar la realidad es la de la distancia irónica, la misma de Cervantes y del pícaro convertido en titiritero, y, en último análisis, la de su propia “perspectiva de la otra ribera”. En una charla con Paulino Massip, el inventor del esperpento aclara que

es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.⁷

Según Valle, la figura del bululú con su primitivo retablo es el punto de partida para renovar la dramaturgia española, tal como afirma contundente don Estrafalarío en *Los cuernos de don Friolera*. Y que, en este sentido, Maese Pedro sea para el autor el titiritero por antonomasia lo constatamos, por ejemplo, en un fragmento de *La*

⁶ *Lo que preparan nuestros escritores*, en Ramón del Valle-Inclán, *Entrevistas*, Joaquín del Valle-Inclán (ed.), Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 191.

⁷ En *Estampa*, 27 de noviembre de 1928, en *Entrevistas cit.*, p. 259. En la misma entrevista, Valle-Inclán remacha: “El español está siempre un poco por encima de sus personajes, es un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior. Cuando siente ternura por ellos procura no demostrarlo o da a sus expresiones un toque burlón. Si un francés hubiera escrito *El Quijote*, a cada paso le estaría llamando: ‘¡Oh, mi héroe!, ¡oh, mi héroe!’, extasiado ante sus hazañas. Cervantes en el fondo, admira a don Quijote y siente por él una gran ternura, pero tiene el pudor de sus sentimientos y no lo deja traslucir” (p. 254).

corte de los milagros. El Barón le reprocha al Marqués: “¡Te domina el juego!”, y éste asume con orgulloso sarcasmo su inclinación al vicio, añadiendo: “¡Y el vino, y las mujeres, y el cante, y el baile, y las trampas!... Pues bien, prefiero hundirme con todo eso, a que me mueva por un hilo Maese Pedro”.⁸ No es por nada que, según ha notado muy atinadamente Calero Heras, en las sugerentes acotaciones del teatro valleinclanesco se deja percibir la voz del recitador que suele acompañar la actuación de los títeres, al estilo del muchacho que explica lo que acontece en el retablo de Maese Pedro.⁹

Pues bien, conviene recordar aquí que en el capítulo XXII de la *I Parte* del *Quijote* Ginés de Pasamonte se presenta como un pícaro condenado a galeras que, a la manera del Guzmán de Alfarache, ha escrito un libro de su vida. Obsérvese que la autobiografía implica, de por sí, una mirada distanciadora con respecto a la materia vivencial. A continuación, el galeote, tras ser mencionado de paso por haber robado el rucio a Sancho disfrazado de gitano, reaparece en la *II Parte* como titiritero, con su retablo y el mono adivino. La ambigüedad de Ginés y su cambiante figura son inherentes al mundo de la farándula, que a Cervantes le fascina sobremanera por sus posibilidades creadoras e implicaciones metaliterarias. Numerosos críticos han señalado cómo el autor del *Quijote*, por su boca y gracias a sus apariciones sucesivas a lo largo de la narración, cuestiona y supera el género picaresco.¹⁰ En este sentido, Ginés es un portavoz estético del gran novelista, y lo será también cuando, disfrazado de Maese Pedro, critica la comedia nueva de Lope de Vega.¹¹

⁸ Ramón del Valle-Inclán, *La corte de los milagros*, en *Obra completa, I, Prosa*, Madrid: Espasa-Calpe, 2002, p. 1358.

⁹ José Calero Heras, “La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán” en *Prohemio*, II, 2 (1971), pp. 257-271.

¹⁰ La bibliografía crítica que se ha ido amontonando sobre este asunto es inmensa y no viene al caso citarla aquí; me limito a mencionar la opinión de Claudio Guillén, “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco” en AA.VV., *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. I, Madrid: Editorial Castalia, 1966, p. 228: “no entendemos del todo bien qué es lo que Ginés de Pasamonte quiere decir cuando habla de un «género» basado en el *Lazarillo*. Pero sí sabemos que para él ese género es una evidencia muy clara (y que él, con Cervantes, querría superarlo)”.

¹¹ *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica, 1998, p. 850: “¿No se representan por ahí casi de ordinario

A propósito de la ambigüedad del personaje, apuntemos que el otro apellido con el cual Ginés de Pasamonte es conocido, Parapilla, puede ser un italianismo por 'riña', y que en la *II Parte* del *Quijote* el ventero explica al hidalgo manchego que Maese Pedro "es hombre galante, como dicen en Italia, y *bon compañero*", tras lo cual don Quijote se le dirige con un modismo italiano: "¿qué *peje pillamo*?" (p. 841). Así, pues, el pícaro-teatrero queda connotado como un comediante italiano, y los actores italianos que en la época corrían por tierras de España eran en gran parte cómicos *dell'arte*, juglares y acróbatas que, en efecto, compartían con él el estilo de vida inconformista y la marginalidad social.¹² Tiene toda la razón Alberto Sánchez cuando asienta que "Los pícaros en sí no interesan demasiado a Cervantes, pero le proporcionan ejemplos de vida libre y extrasocial. Son motivos pintorescos para subordinarlos a sus cuadros más amplios de la sociedad".¹³ A todos estos elementos, como veremos, Valle-Inclán presta mucha atención a la hora de trasponer el modelo cervantino en sus piezas.

Con respecto a la figura del pícaro-teatrero, Cervantes ha llevado a cabo una interesante operación de auto-reescritura en

mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates, y, con todo eso, corren felicísimamente su carrera y se escuchan no solo con aplauso, sino con admiración y todo?"

¹² Sobre la presencia de los actores italianos en la España del Quinientos, cfr. John V. Falconieri, "Historia de la *commedia dell'arte* en España" en *Revista de Literatura*, XI, n. 21-22, y XII, n. 23-24 (1957), pp. 3-37, 69-90; María del Valle Ojeda Calvo, "Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga" en *Criticón*, 63 (1995), pp. 119-138 y "Otro manuscrito inédito atribuible a Stefanelo Botarga y otras noticias documentales" en *Criticón*, 92 (2004), pp. 141-169. Si bien muchos comediantes eran hombres cultos y de familia acomodada, "parece ser que las primeras compañías surgen de la amalgama de varios personajes: bufones, bohemios y mujeres que fueron o bien honestas cortesanas, virtuosas de la música, el canto y la conversación elevada, o bien burguesas cultas" (Ojeda, *Nuevas aportaciones cit.*, p. 145). Y a propósito del celebrísimo Ganassa, recuerda Falconieri que en 1582 "Al 27 de febrero corresponde un misterioso, pero elocuente aviso que declara: «No representó Ganassa a causa de su prisión». Ni la más ligera indicación sobre la causa de tal encarcelamiento ha llegado hasta nosotros. Ganassa siguió en la cárcel el resto del año y fue puesto en libertad el 1 de enero de 1583" (pp. 27-28).

¹³ Alberto Sánchez, "Un tema picaresco en Cervantes y María de Zayas" en AA.VV., *La picaresca: orígenes, textos y estructuras, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca organizado por el Patronado "Arzobispo de Hita"*, Manuel Criado de Val (ed.): Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979, p. 565.

Pedro de Urdemalas, comedia en que el protagonista comparte maliciosamente con el bululú del *Quijote* el nombre de pila y ciertas connotaciones significativas.¹⁴ Por ejemplo, tal como Ginés ha redactado su autobiografía, Pedro cuenta al gitano Maldonado su vida, siguiendo las pautas cronológicas y los cánones modélicos de la narración picaresca. También, el mago Brunelo de los *romanzzi* italianos, famoso por sus hurtos, sirve como término de parangón para los dos.¹⁵ Pedro de Urdemalas no es un titiritero como Maese Pedro, pero actúa como director dramático, cuando, en el cierre de la comedia, reparte los papeles que él y Belica-Isabel tendrán que llevar tanto en el gran teatro del mundo como en el mundo del teatro, y pide al rey que emane una especie de pragmática sobre las condiciones *sine qua non* para ser actor.

Cervantes en esta pieza convierte en tipo literario a un tipo folclórico, el del tracista y embrollador proteiforme,¹⁶ creando una especie de máscara española de la *commedia dell'arte*,¹⁷ que otros dramaturgos aprovecharán a lo largo del siglo XVII.¹⁸ Asimismo, explotando la naturaleza cambiante de Pedro de Urdemalas y sus disparatadas aventuras por distintos ambientes, logra retratar con mirada festiva y desencantada un mundo deplorable en que la

¹⁴ Según los críticos, la comedia sería una de las piezas tardías de Cervantes, compuesta poco antes de su publicación en 1615; por lo tanto, su gestación sería contemporánea a la de la *II Parte* del *Quijote*. Cfr. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, *Introducción*, en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Barcelona: Planeta, 1987, p. XVI.

¹⁵ Cfr. *Pedro de Urdemalas*, ed. cit., p. 682, vv. 1781-82: Maldonado: “Brunelo, el grande embaidor, / ante ti retire el paso”; *Quijote*, II, XXVII, p. 855: “Ginés le hurtó [el rucio] estando sobre él durmiendo Sancho Panza, usando de la traza y modo que usó Brunelo, cuando, estando Sacripante sobre Albraca, le sacó el caballo de entre las piernas, y después le cobró Sancho como se ha contado”.

¹⁶ Cfr. Manuel García Martín, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, pp. 248-255.

¹⁷ Sobre la relación entre *commedia dell'arte* y escritura cervantina, cfr. Monique Joly, “D’Alberto Naseli, dit Ganasse, au Comte de Benavente. Deux notes cervantines” en *Bulletin Hispanique*, LXXVIII (1976), pp. 240-253; Manuel Sito Alba, “La “*commedia dell'arte*”, clave esencial de la gestación del “*Quijote*”” en *Arbor*, CXVI (1983), pp. 355-378; Carlos Arturo Arboleda, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.

¹⁸ García Martín, *op. cit.*, reconstruye el *corpus* teatral del siglo XVII sobre la figura de Pedro de Urdemalas que comprende unas comedias respectivamente de Lope de Vega, Montalbán, Cañizares, Diamante y “un ingenio de esta corte”.

realeza es la categoría social que menos se salva.¹⁹ Zimic, quien aísla con tino el “filo satírico” que une los varios episodios y personajes de la comedia, destaca que

los reyes de *Pedro de Urdemalas* no tienen de ningún modo «el encanto de los de los cuentos infantiles», pues su gracia y comicidad son sólo superficiales, y no encubren sus bajas, indignas pasiones, sus patéticos y ridículos caracteres ni las graves consecuencias de sus acciones.²⁰

En efecto, el enclenque y depravado monarca de la pieza, si bien temeroso de su celosa mujer, desea poseer a la gitana Belica quien, al final de la comedia, resultará ser su sobrina. De forma paradójica, el único personaje que, a fin de cuentas, muestra tener un fondo de humanidad es precisamente el pícaro protagonista.²¹ Además, su determinación final de hacerse comediante –lo cual le permite cambiar papel continuamente, en lugar de permanecer vinculado de forma determinista a su destino de desheredado– no se limita a ser funcional a la crítica literaria cervantina del género picaresco. Según anota muy sagazmente aún Zimic, no hay que leer dicha decisión sólo como

un deseo de realizarse plenamente en el reino de la ficción, que ofrece ilimitadas posibilidades a su fantasía en búsqueda constante de desahogo en la variedad, sino también como un descubrimiento

¹⁹ Cfr. Stanislav Zimic, “Sobre la clasificación de las comedias de Cervantes” en *Acta Neophilologica*, XIV (1981), p. 80: “La estructura de *Pedro de Urdemalas*, puede compararse [...] con la de algunas novelas picarescas, con la de algunos *Sueños* de Quevedo, con la del *Criticón* y de *Candide*, es decir, con obras que tienen la intención de revelar ante nuestros ojos, por medio de las aventuras y de las experiencias del personaje, un deplorable panorama del mundo”.

²⁰ Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Editorial Castalia, 1992, p. 277, y añade: “La conducta de la corte real no constituye, pues, una cómica e inocua travesura, sino una concatenación de intenciones y acciones indignas, ridículas e inmorales, que ponen de relieve su deplorable y total desprestigio en el sentido moral, social, político y humano”.

²¹ Cfr. Edward Nagy, “La picaresca y la profecía dentro de la visión estética y social cervantina en la comedia *Pedro de Urdemalas*” en AA.VV., *Cervantes: su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid: EDI-6, 1981, p. 274: “Si la picaresca es antiestética y antipoética, resentida y egoísta, Pedro ilumina el engaño con la manera ingeniosa de ejecutarlo («da lengua»), con el fin estético (la hermosura) y altruista”; García Martín, op. cit., p. 255: “Late en el tipo de Cervantes un fondo de humanidad del que carecen sus homónimos”.

repentino de que el mundo del teatro se ofrece como una alternativa al teatro del mundo.²²

En último análisis, Pedro acaba por averiguar que la ilusión escénica puede rescatar y compensar, de alguna manera, la injusticia inherente a la realidad. Así pues, en la escritura cervantina, Pedro de Urdemalas consigue sintetizar el modelo quijotesco y el antimodelo de Ginés/Maese Pedro, ya que logra embellecer la realidad gracias a la ilusión cómica, sin por esto confundir ficción y realidad.

Ahora bien, los que admiramos y tenemos cierta familiaridad con la genial escritura de Ramón del Valle-Inclán, no podemos dejar de notar que todo lo subrayado hasta aquí acerca de la creación cervantina halla unos macroscópicos paralelismos en el género estrafalario. Ilustres críticos como Greenfield han destacado que “Los actores profesionales en Valle-Inclán no son unos histriones de los teatros urbanos sino tipos pintorescos de la tradición popular, tunos ambulantes de los pueblos, ferias y jardines aristocráticos”,²³ de la talla de Maese Pedro y Pedro de Urdemalas. A la farándula valleinclanesca pertenecen el Arlequín de *La marquesa Rosalinda* (1912), Maese Lotario de la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920), Séptimo Miau de *Divinas palabras* (1920) y, finalmente, don Estrafalario/Compadre Fidel de *Los cuernos de don Friolera* (1921). Este listado hace patente que la figura del pícaro-comediante de abolengo cervantino hace su aparición en obras que abren el camino al esperpento o rematan la visión estética demiúrgica.

Los valleinclanistas han hecho hincapié en el denso trasfondo cervantino que asoma en el tejido literario de *La Marquesa Rosalinda* o de la *Farsa italiana*, pero sin centrarse concretamente en la génesis y en la conformación de la figura del farsante protagonista.²⁴ Tampoco se han percatado de que la pieza

²² Zimic, *El teatro de Cervantes* cit., p. 285.

²³ Sumner M. Greenfield, “Teatro sobre teatro: actorismo y teatralidad interior en Valle-Inclán” en AA.VV. *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*, Clara Luisa Barbeito (ed.), Barcelona: PPU, 1988, p. 208.

²⁴ Por ejemplo, González López, *op. cit.*, p. 135, sobre *La farsa italiana de la enamorada del rey* anota: “Al mundo de las ventas cervantinas, llenas de una ilusión humana que falta en las ventas y mesones de la novela picaresca española, pertenecen: la hija de los venteros, Mari Justina, la enamorada del rey; los venteros; Maese Lotario, remedo de Maese Pedro, el del mono y el retablo; y

mantiene una estrecha relación con *Pedro de Urdemalas*. Bien es verdad que Valle no menciona de manera directa la comedia de Cervantes. No obstante, según vamos a ver, las dos farsas remiten a ella de forma oblicua en muchos aspectos transtextuales.

A mi modo de ver, en *La marquesa Rosalinda* no sólo la figura de Arlequín se acuña a partir del paradigma de Ginés/Maese Pedro-Pedro de Urdemalas, sino que en los entresijos de la escritura valleinclanesca la arquitectura de la comedia de Cervantes funciona macroscópicamente como hipotexto y metatexto privilegiado.

En *Pedro de Urdemalas* asistimos al encuentro de dos mundos inconciliables, el de los plebeyos y el de la corte, gracias a la figura proteica del protagonista y a la ilusión dramática. También se asiste a una doble y paralela metamorfosis: la gitana Belica descubrirá que tiene sangre noble y se llama Isabel, y Pedro, haciéndose actor, en la puesta en escena cortesana podrá actuar como un monarca y comunicar con ella. Así el propio protagonista reconoce la dimensión metateatral de su espectáculo:

Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión:
la mía sólo en ficción;
la tuya, como debía.
[...]
Yo, farsante, seré rey
cuando la haya en la comedia,
y tú, oyente, ya eres media
reina por valor y ley.
En burlas podré servirte,
tú hacerme merced de veras (p. 716).

la tropa de cuadrilleros. Al de los episodios entre bufos y serios, de la casa del Duque, la doncella Altisidora. Al mundo literario del *Quijote* pertenece también el Caballero del Verde Gabán, que está en la venta y espera asistir a la presentación del retablo de Maese Lotario. De procedencia quijotesca es también el palacio del Duque de Nebreda, remedo de los episodios de la casa del Duque, en la Segunda Parte del *Quijote*, donde también vive Altisidora, y adonde va, desde la venta, Maese Lotario con su retablo, para entretener al rey, a quien ha alojado el Duque. Para que todavía sea mayor la vinculación de los elementos de esta farsa con el *Quijote*, Valle-Inclán nos dice que la venta estaba, como la de *El Quijote*, en el camino manchego de Montiel”.

En la farsa de Valle el juego metateatral se hace más enrevesado: las máscaras de la *commedia dell'arte*,²⁵ que han llegado con su carro al palacio de los marqueses para divertir a sus aristocráticos moradores, actúan conjuntamente con ellos en la representación que coincide con la obra misma.²⁶ Arlequín protagoniza ese amor por la dama que Pedro de Urdemalas auspicia experimentar, por lo menos en la ficción, al final de la comedia. Pero en la farsa la mezcla entre nobles y plebeyos se hace más compleja, ya que no sólo Arlequín y la Marquesa viven una historia de amor imposible, sino que también el Paje corteja en balde a Estrella, la hija de la Marquesa, y el Abate requiebra sin éxito a Colombina.

Notemos cómo el amor imposible de la Marquesa por Arlequín se connota de idealismo quijotesco. En la II jornada, rebatiendo al prosaísmo de la hija, la Marquesa pretende realizar su sueño amoroso y así la insta. “deja girar al viento las aspas del molino” (p. 109), y al final, cuando tiene que huir del jardín de la Marquesa con su carro de farsantes, Arlequín suspira melancólico echando mano de la misma metáfora: “¡A qué rodar por los caminos / como antes, / si no he de ver en los molinos / los gigantes!” (p. 183).

Con respecto al hipotexto, en esta farsa la tentativa de realizar las ilusiones en la dimensión teatral fracasa. Bien mirado, el final de la pieza dialoga ya no con *Pedro de Urdemalas*, sino con el *Quijote*, puesto que la imagen de Arlequín que se aleja decepcionado de la corte con su carro teatral corre parejas con la de Maese Pedro yéndose de la venta con su retablo hecho triza por la locura de Don Quijote.

Y en un plano de reflexión meta-crítica, la distancia irónica del proteico y pícaro Arlequín consigue subrayar el fracaso de la

²⁵ Cfr. Robert Lima, “The *commedia dell'arte* and *La Marquesa Rosalinda*” en AA.VV., *Ramón del Valle-Inclán: an Appraisal of his Life and Works*, Anthony N. Zahareas, Rodolfo Cardona y Sumner Greenfield (eds.), New York: Las Américas Publishing, 1968, pp. 386-415.

²⁶ Cfr. Greenfield, *Teatro sobre teatro: actorismo y teatralidad interior en Valle-Inclán cit.*, p. 208: “Por toda la obra guardan su identidad convencional de actores-farsantes, como si hicieran su papel normal en una *commedia dell'arte*, pero [...] la obra farsica en que participan no es una de las suyas. De este modo el mundo teatral exterior se entreteje con la farsa interior, y la frontera entre los dos mundos queda borrada”.

estética modernista, la cual embellece la realidad como el hidalgo manchego, personificado aquí por la Marquesa. No es por nada que esta farsa es, a todas luces, un proto-esperpento.

Veamos ahora cómo la ambigüedad del Arlequín valleinclanescos pone al descubierto su modelo cervantino. En primer lugar, es el gran titiritero que rige los hilos de ese gran teatro del mundo que se representa ante nuestro ojos, y en este sentido es un portavoz de Valle-Inclán.²⁷ El preludeo corre a cargo del propio Arlequín que anuncia el tema en términos metateatrales –he de contaros el secreto / de la Marquesa Rosalinda– e ilustra la estética estrafalaria de esta farsa sentimental y grotesca:

Para contarlo, cascabeles
pondré en el cuello de Pegaso,
[...]
Enlazaré las rosas frescas
con que se viste el vaudeville
y las rimas funambulescas
a la manera de Banville.
Y ante el enigma picaresco
danzará el sátiro lascivo.²⁸

Obsérvese que la fugaz alusión al mundo literario picaresco, lejos de ser inocente, queda reforzada por la aparición en la II jornada de dos matones, Juanco y Reparado, remedos de Rincón y Cortadillo. Tal vez sea oportuno recordar aquí que con estos dos personajes Cervantes, al igual que con Ginés y Pedro de Urdemalas, pone en tela de juicio el género picaresco. Valle-Inclán, por su parte, inserta en su farsa dieciochesca elementos y personajes picarescos para deformar y desmoronar la estética modernista.

Tal como Ginés redacta su autobiografía, Arlequín dice que tiene escrita “una Farsa de la vida mía” (p. 52), y análogamente a lo que Pedro de Urdemalas hace con Maldonado, Arlequín, presentándose al Marqués, condensa oralmente su itinerario picaresco: “Vi la luz en Italia, fui poeta, / me engañó mi mujer y vine a España / de comediante” (p. 53). Más adelante queda retratado en las acotaciones como caballero con aspecto de

²⁷ Cfr. Guillermo Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid: Editorial Gredos, 1965, p. 222.

²⁸ Ramón del Valle-Inclán, *La Marquesa Rosalinda*, César Oliva (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, pp. 44-45.

perulero, se dice que “del estudiante vistió la loba” (p. 73) y que estuvo preso con Casanova.²⁹ Luego, al hablar con la Marquesa y Amaranta, el farsante italiano nos propone una nueva versión de su vida: “Soy de Bérgamo, viví en Venecia, / pero años hace vuelo a placer. / París me ha dado lo que más precia: / deudas, maestros, y una mujer” (p. 77). A este respecto, es preciso subrayar que tanto Ginés/Maese Pedro como Pedro de Urdemalas son maestros del disfraz, y que el segundo, antes de hacerse comediante, aparece en escena disfrazado de estudiante, “con manteo y bonete”, diciendo: “¡Válgame Dios qué de trajes / he mudado, y qué de oficios...!” (p. 706).

Al igual que Cervantes crea una máscara teatral como la de Pedro de Urdemalas, Valle recurre a la máscara italiana que, ya de por sí, presenta inquietantes parentescos con Ginés/Maese Pedro por su naturaleza diabólica.³⁰ En el *Quijote*, el hidalgo comenta a Sancho que el titiritero, por sus capacidades divinatorias, “debe de tener hecho pacto tácito o espreso con el demonio” (p. 843); en la III jornada de *La Marquesa*, las damas de la corte, que divisan a Arlequín libre por el jardín, sabiendo que hubiera tenido que estar en prisión, temen que sea un demonio. Dorotea exclama: “¡El diablo debe ser en su figura, / o le dejó escapar el carcelero!”, y la Dueña, conforme con el carácter tradicionalmente grotesco del tipo, exagera la preocupación diciendo:

¡No olvidéis santiguaros! Éste es aquel paraje

²⁹ La referencia es ambigua, puesto que puede tratarse o bien del libertino veneciano que Valle menciona en varias ocasiones, o bien del bandido gallego Mamed Casanova. Cfr. “Cristina Patiño Eirín, Goyas a oscuras: el bandido Mamed Casanova entre la historia y el mito. Un caso de bandolerismo gallego en la pluma de Pardo Bazán y Valle-Inclán” en *ALEC*, 31.3 (2006), pp. 175-197.

³⁰ Sobre la connotación demoníaca de Arlequín, véase Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino: Boringhieri, 1976, pp. 196-208. A este respecto, comenta Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 218: “Si recordamos la importancia que en el simbolismo alcanza el ocultismo y los saberes gnósticos, comprenderemos mejor que la restauración de las máscaras italianas tiene un sentido más inquietante que el de su evidente decorativismo”. Según vamos viendo, a lo subrayado por Díaz-Plaja hay que añadir que el modelo cervantino subyacente aporta al personaje de Valle implicaciones literarias y estéticas ulteriores. Acerca de la presencia de la máscara italiana en España véase Maria Grazia Profeti, “Arlecchino in Spagna” en AA.VV., *Per ridere. Il comico nei Secoli d'Oro*, Firenze: Alinea Editrice, 2001, pp. 49-77.

donde el Demonio se ha mostrado en el pelaje
del señor Arlequín; porque estoy bien segura
de que el Demonio había tomado su figura (p. 168).

Pero la máscara de Arlequín al dramaturgo le resulta funcional también por el carácter sensual que presenta tradicionalmente³¹ y que armoniza con el papel que el comediante tiene que llevar en la farsa.

Por último, cabe fijarse en la vaguedad, en la vacilación, por cierto muy cervantina, que se mantiene acerca de los datos relativos al protagonista de Valle-Inclán. En el capítulo XXII del *Quijote*, Ginés, a propósito de la incertidumbre que rodea su nombre, comenta cortante: “no andemos ahora a deslindar nombres y sobrenombres” (p. 242). La elección onomástica por parte de Cervantes tampoco es inocente, puesto que San Ginés en España es el protector de los comediantes. Pedro de Urdemalas es otro maestro del trueque onomástico.³² A la zagala Benita, quien defiende que su esposo ha de llamarse Roque, mientras el pastor que la requiebra se llama Pascual, Pedro explica que “puede el nombre mudarse / de Pascual en Roque, y luego, / con su gusto y tu sosiego, / puede contigo casarse” (p. 660). Y, él mismo, cuando decide abrazar la profesión de farandulero, adopta el nombre histórico de un famoso autor de comedias de la época: Nicolás de los Ríos. En la farsa valleinclanesca, la onomástica relativa a la máscara italiana no presenta oscilaciones, pero se hace hincapié en otras incertidumbres. La Marquesa quisiera saber cuántos años tiene Arlequín, pero éste, socarrón, le contesta: “Los que dice la gente. / La edad de un comediante, Marquesa, no persigas. / Yo, como soy tu amante, tendré la que tú digas” (p. 134).

Considerándolo todo, el Arlequín de Valle es una síntesis genial del Arlecchino italiano, del Ginés/Maese Pedro-Pedro de Urdemalas de Cervantes y de la figura del seductor del siglo XVIII. No obstante, la amalgama se resuelve en favor de los elementos

³¹ Cfr. Lima, *op. cit.*, p. 409: “Arlequín is the ambassador of paganism and his mission is to conquer the reticence of Spain’s inhabitants. His dedication to sensuality, so typical of the tradition from which he derives, prompts his forwardness”.

³² Sobre este aspecto, comenta en términos generales Zimic, *El teatro de Cervantes cit.*, p. 268: “La deformación poética o no, de la realidad por el abuso consciente o inconsciente de la palabra es, de hecho, un tema fundamental que se dramatiza en aspectos muy variados en toda la obra”.

transgresivos del pícaro-teatrero, conforme a la deformación grotesca que Valle lleva a cabo de la corte modernista.

Si pasamos de *La Marquesa Rosalinda* a la *Farsa italiana de la enamorada del rey*, obra contemporánea de *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia*³³ podemos constatar cómo Valle-Inclán se divierte en elaborar el personaje de Arlequín con algunas variaciones en un sutil proceso de auto-reescritura, que ve el dechado cervantino campear aún como el principal hipotexto complementario.

La farsa, que contempla en su *dramatis personae* a dos personajes cuya onomástica procede en línea directa del *Quijote* (El Caballero del Verde Gabán y Altisidora), se abre en un espacio típicamente cervantino, la venta, que, por más señas “tiene un vaho de letras del Quijote”.³⁴ Al igual que en *El Pedro de Urdemalas* y *La Marquesa Rosalinda*, el mundo de la corte y el del pueblo se encuentran sólo aparentemente, gracias al amor imposible de la hija de los venteros, Mari-Justina, por el rey. Dicho sea de paso, el grotesco monarca –chepudo, estevado y narigudo– con su corte de los milagros es digno remedo esperpéntico del rey del *Pedro de Urdemalas*. El mediador de los dos mundos es, una vez más, el proteico comediante, Maese Lotario, quien, de forma análoga a lo que acontece en las dos obras modélicas, es invitado a la Corte para actuar delante de un auditorio privilegiado. No obstante, en esta ocasión él no protagoniza la historia amorosa, sino que actúa como mero intermediario. Marchándose a la Corte, le promete a Mari-Justina que contará su historia al rey; en Palacio pierde un papel donde había vertido en versos el disparatado enamoramiento de la chica; el monarca cree que las coplas del poeta se burlan de su real persona y lo manda prender. De todos modos, al final de la II jornada, Altisidora lee en voz alta la narración en versos

³³ Acerca de la presencia cervantina en el primer esperpento de Valle véase Marcella Trambaioli, “Valle-Inclán, lector e intérprete de Cervantes: *Luces de Bohemia* dialoga con el Quijote”, en prensa en *Homenaje a Alberto Porqueras-Mayo*.

³⁴ Ramón del Valle-Inclán, “Farsa italiana de la enamorada del rey” en *Tablado de Marionetas para educación de príncipes*, César Oliva (ed.), Madrid: 1990, p. 63. González López, *op. cit.*, p. 135, al respecto observa: “Al mundo de las ventas cervantinas, llenas de una ilusión humana que falta en las ventas y mesones de la novela picaresca española, pertenecen: la hija de los venteros, Mari Justina, la enamorada del rey; los venteros; Maese Lotario, remedo de Maese Pedro, el del mono y el retablo; y la tropa de cuadrilleros”.

incriminada. Tras lo cual, el rey, intrigado, se disfraza para ir a conocer a la hija de los venteros que se ha enamorado de él. Así pues, en esta farsa, no sólo el pueblo entra en la Corte mediante la figura del comediante, sino que el monarca, a su vez, se desplaza al espacio pueblerino.

En el cierre de la pieza, el rey decidirá nombrar a Maese Lotario como consejero para premiarle por su canción, con lo cual, es el comediante el que consigue ascender socialmente; en cambio, la quijotesca Mari-Justina al final tendrá que resignarse a la boda con el grotesco don Facundo. Maese Lotario subraya así la baldía aspiración de la joven: “Mari-Justina, tus sueños viste / el azul triste del ideal. / ¡Era una sombra y un Rey fingiste!” (p. 77), y al final se despide de ellas diciendo: “Mari-Justina, sobre tu alba frente / la locura ideal de Don Quijote / permítame besar” (p. 141).³⁵ De esta manera, el final de la *Farsa italiana* invierte paródicamente el desenlace de *Pedro de Urdemalas*, si bien se conserva la tonalidad lúdica de la obra paradigmática. La pieza termina, en efecto, con una especie de pragmática carnavalesca del monarca –otro elemento que remite con claridad a la relación intertextual con *Pedro de Urdemalas*– que proclama la más que utópica victoria de la fantasía sobre el poder: “Quiero trocar por normas de poesía / los chabacanos ritos leguleyos, / sólo es buena a reinar la fantasía, / y está mi reino en manos de plebeyos” (p. 143).

Volviendo a Maese Lotario, al igual que el Arlequín de *La Marquesa Rosalinda*, resulta ser una síntesis del modelo cervantino, del farsante italiano correcaminos y del seductor del XVIII, faceta ésta que se desarrolla y complica con unos ecos clarísimos del mito de don Juan.³⁶ Su nacionalidad, presuntamente italiana, le conecta

³⁵ Cfr. Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Caracas, Madrid: Editorial Fundamentos, 1972, pp. 122, 195-196; Gonzalo Sobejano, “Valle-Inclán frente al realismo español”, en AA.VV., *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works cit.*, p. 165, apunta: “La farsa de *La enamorada del rey* no es más que una versión nueva del idealismo quijotesco: Don Quijote es aquí Mari-Justina, la nieta de la ventera, enamorada de aquel Dulcineo que vive rodeado de ministros, clérigos académicos y eruditos empedernidos, a todos los cuales desplazará Lotario, el poeta”.

³⁶ Maese Lotario, cuyo pasado queda al principio envuelto en el misterio, se presenta en escena con trazas de galán (capa grana, calzas prietas), es perseguido por una mujer a la cual ha abandonado tras robarle el honor (la Dama del Manto), tiene fama de haber escapado de Italia por haber cometido

con Ginés/Maese Pedro³⁷ y con Arlequín; su connotación y actuación como “héroe bandolero” (p. 131),³⁸ junto con la narración de su autobiografía donjuanesco-picaresca³⁹ le relaciona con Ginés de Pasamonte y Pedro de Urdemalas; finalmente, tanto la vaguedad de los datos que a él se refieren como su naturaleza cambiante denuncian su parentesco con los tres. En detalle, al principio de la farsa, la ventera le pregunta si había dejado “el hábito estudiante”, y él contesta: “Se ha quedado en las zarzas del camino / hecho jirones” (p. 69). Más adelante, aquélla insiste en su antigua condición: “¡Quién le vio con bayetas de estudiante sopista” (p. 70). El Caballero de Seingalt, por su parte, lo identifica con “un certo gentiluomo di Romagna” (p. 71). Tras lo cual, El del Verde Gabán se encarga de resumir su itinerario picaresco-cervantino en los siguientes términos: “Corrió la tuna / como sopista. Hoy es titiritero, / y va camino de labrar fortuna / con su retablo” (pp. 71-72).⁴⁰

Según queda dicho, la connotación de Maese Lotario como farsante es una síntesis de la de Arlequín y de Maese Pedro/Pedro de Urdemalas. Con la máscara italiana comparte la gestualidad y las actitudes acrobáticas, según se sugiere, por ejemplo, en una de las acotaciones: “Salta al jardín por la abertura / del tapiz, el titiritero, / y saluda en caricatura, / con la pirueta y el sombrero” (p. 89).

un asesinato, y es amigo del Caballero de Seingalt, es decir de Casanova. A este respecto, González López, *op. cit.*, pp. 136-137, observa: “Las escenas en italiano entre Lotario y Casanova, el Caballero de Seingalt, en la venta, recuerdan las que tienen en el mesón, en la primera jornada de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, Don Juan, Ciutti y el hostelero Butareli”.

³⁷ No es cierto lo que afirma Díaz Plaja, *op. cit.*, p. 223: “a Valle Inclán le interesa distanciarse del personaje cervantino, haciéndolo real y efectivamente italiano”.

³⁸ En la jornada III, el titiritero entra en escena como un saltador robándole el tabardo a don Facundo, la gorra a la ventera y la montera al rey.

³⁹ “Jamás, señor, la requerí de amores, / y el soneto escribí por agudeza, / en una alegre cena: los vapores / el vino trastornaban mi cabeza. / Un amigo, celoso de mi musa, / contó el caso al hermano de esta dama: / quiero satisfacerle, mas rehúsa / oírme, y con la espada me reclama. / Yo era solo. Era él con sus criados. / Reñí para poder salvar la vida, / y con el nombre y condición trocados, / en tu reino, señor, busqué acogida” (p. 112).

⁴⁰ Al principio de la jornada II, también Altisidora sintetiza el curriculum del farandul: “Dicen, ya lo sabréis, que en Salamanca / fue sopón, que se pica de poeta, / que encubre el nombre, y que la vida franca / corre, por ser su condición inquieta” (p. 87).

Por otra parte, el paradigma cervantino se pone al descubierto sin rodeos, dado que El del Verde Gabán afirma que el bululú “es buon compañero, / como era el Maese Pedro del Quijote” (p. 72). El protagonista valleinclanesco, por más señas, viaja con su tabanque y un mono.⁴¹ Su función actorial le permite ser, como en el caso de Arlequín, el portavoz estético del dramaturgo en una pieza coetánea del primer esperpento. En efecto, además de sintetizar la nueva estética deformada y deformadora con la fórmula de “arquitectura / y alusión, logaritmos de la literatura” (p. 98), oponiéndola al arte realista, Maese Lotario anticipa algunas de las reflexiones metaliterarias con las cuales don Estrafalario, en *Los cuernos de don Friolera*, remata la teorización del esperpento. En el prólogo, tras la actuación de Maese Fidel, el “clérigo hereje” censura el retórico teatro español, porque “tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática”,⁴² y defiende que la auspiciada renovación teatral sólo puede venir del retablo del bululú. En la jornada II, Maese Lotario ante el Rey declara contundente: “Como soy un payaso, / prefiero, a la retórica manera, la del vulgo. / Y mis coplas compongo como Mingo Revulgo” (p. 109). De cara al hipotexto, tal como Pedro de Urdemalas, comediante al servicio de la corte, hace valer ante la noble Isabel su visión del gran teatro del mundo, y ante el rey su idea de la profesión actorial, Maese Lotario impone al monarca su visión estética chabacana y grotesca.⁴³

Sin embargo, si en las dos farsas, como acabamos de constatar, el hipotexto cervantino comprende tanto el *Quijote* con Ginés/Maese Pedro como la pieza *Pedro de Urdemalas*, en *Divinas palabras*, obra que acentúa la deformación estética conforme a la falta total de principios morales de la humanidad representada, el paradigma se reduce notablemente a las connotaciones más hoscas y negativas del pícaro-teatrero.⁴⁴

⁴¹ En la venta, en las primeras secuencias dramáticas de la farsa, Maese Lotario dice: “Ahora soy atlante / de este mono Merlín” (p. 69).

⁴² Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*, en *Martes de Carnaval*, Ricardo Senabre (ed.), Madrid: Espasa Calpe, 1990, p. 122.

⁴³ Cfr. Oliva, Introducción a *Farsa italiana*, ed. cit., p. 23: “Frente al excesivismo de los gramáticos ortodoxos, Valle ofrece a Cervantes como solución”.

⁴⁴ Carlos Jerez-Farrán, “Séptimo Míau y Ginés de Pasamonte: un caso de duplicidad biográfica cervantina en *Divinas palabras* de Valle-Inclán” en *Revista*

De forma muy oblicua, la única alusión a la igualdad entre nobles y plebeyos—que en *Pedro de Urdemalas* y en *Farsa italiana* se hace posible en la dimensión teatral— se halla actualizada en términos noventayochistas en la réplica en que el Compadre Miau explica al Vendedor de agua de limón que en Francia no hay reyes, puesto que es una “República, como debiera serlo la España. En las Repúblicas manda el pueblo, usted y yo, compadre” (p. 241). En una pieza donde se representa un mundillo grotesco de pordioseros y desheredados sólo cabe la sarcástica alusión a un mundo utópico de equidad.

De acuerdo con las pautas del pícaro andariego y del cínico bululú, Séptimo Miau es un individuo misterioso; según reza la acotación: “El nombre del farandul es otro enigma, pero la mujer le dice Lucero”;⁴⁵ resulta “escapado de un presidio” (p. 121), y considera que él y el Diablo son “compadres” (p. 122). A su profesión teatral se alude en varias ocasiones, pero el único espectáculo al cual asistimos es el número circense del perro adivino. Al principio de la escena III de la jornada II, la acotación nos lo retrata mientras “levanta su tabanque a la puerta del mesón, y tañe la flauta haciendo bailar a Coimbra” (p. 230). Al final de la escena II de la jornada III, la Tatula asienta que “El Condado de Séptimo es sacar dinero con sus títeres” (p. 355). Sin embargo, en lugar de accionar sus muñecos ante los demás protagonistas de la pieza, por un genial malabarismo dramático, Compadre Miau acciona los hilos de estos últimos como proyección metateatral del autor-demiurgo.⁴⁶ Su seducción de Mari-Gaila no tiene otra

Hispánica Moderna, XLI, n. 2 (1988), pp. 91-104. Ha aislado con esmero los elementos transtextuales que permiten identificar en Ginés de Pasamonte/Maese Pedro el dechado sobre el cual se conforma el personaje de Séptimo Miau. De manera específica, afirma: “No es de extrañar, pues, que, dado el interés que Valle-Inclán muestra por la ambigüedad de la persona, sintiera cierta atracción por el personaje de Ginés, pues en él pudo muy fácilmente ver ejemplificada esa realidad humana que consiste en la permutabilidad e inestabilidad de la imagen que la persona presenta de sí misma al mundo y la habilidad para manipular los cambios y las circunstancias que lo provocan”.

⁴⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, Luis Iglesias Feijoo (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 118.

⁴⁶ Cfr. Jerez-Farrán, *op. cit.*, p. 95: “al igual que pasa con Ginesillo, literal y simbólicamente Séptimo Miau manipula el mundo como si fuera un retablo. Maneja los hilos de esta farsa guiñolesca a su antojo, como supremo bululú”.

función sino la de complicar el nudo dramático llevándolo al clímax, y no es casual que, tras cumplir su misión, en las últimas dos escenas Séptimo Míau desaparece sin dejar rastro. Bien mirado, en *Divinas palabras* Valle-Inclán estiliza la función estética del bululú, sacándole a éste de la acción dramática para que quede implícita su mirada demiúrgica que exige, como sabemos, una postura ‘levantada en el aire’.

En *Los cuernos de don Friolera* el dramaturgo da un paso más en su proceso de estilización literaria, separando la instancia crítica del autor-demiurgo, encarnada por don Estrafalario, de la figura concreta del titiritero, representado respectivamente por Maese Fidel en el marco metateatral y por doña Tadea Calderón en la acción dramática del esperpento. Nótese que en la ficción de segundo grado el grotesco personaje de la vecina fisgona actúa exactamente como Maese Fidel en el Prólogo, azuzando con perversa crueldad al protagonista para que lave el deshonor con la sangre. Por lo mismo es una contrafigura del cínico bululú y de su modelo cervantino.⁴⁷ Recuerdo que en una entrevista Valle afirma tajante que “la crueldad, la indiferencia ante el dolor es una cualidad muy española”,⁴⁸ y, según hemos recordado en los prolegómenos del trabajo, el español, para el escritor gallego, se encarna en Ginés de Pasamonte,⁴⁹ es decir en el titiritero.

⁴⁷ A propósito del malicioso apellido de doña Tadea, en dos artículos anteriores intento demostrar cómo en la escritura valleinclanesca el teatro de Calderón es un hipotexto fundamental y positivo, precisamente por la mirada demiúrgica del dramaturgo barroco, al contrario de lo que han defendido muchos críticos. Cfr. “Calderón y Valle-Inclán: reinterpretación de un diálogo intertextual tergiversado (*El pintor de su deshonra* y *Los cuernos de don Friolera*)” en AA.VV., *Actas del Congreso Internacional El Siglo de Oro en el nuevo milenio. Historia, Crítica y Teoría literaria* (Pamplona, 15-17 de septiembre de 2003), Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), Pamplona: Eunsa, 2005, vol. II, pp. 1655-1665; “Ramón del Valle-Inclán y las dos Españas teatrales (con unas notas sobre la recepción de la dramaturgia calderoniana)” en AA.VV., *Una de las dos Españas... Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, Gero Arnscheidt y Pere Joan Tous (eds.), Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2007, pp. 447-461.

⁴⁸ *Entrevistas* cit., p. 254.

⁴⁹ Cfr. Jerez-Farrán, *op. cit.*, p. 103: “Valle recrea esta figura apicarada porque en ella ve el símbolo del español moderno que no es otra que el antiqijote que vio simbolizado en Ginés, en Séptimo Míau y en el español de siempre”.

En cuanto a Don Estrafulario, presenta algunas de las connotaciones que, según hemos visto a lo largo de estas páginas, caracterizan toda la cadena textual examinada de pícaros-farsantes. La acotación inicial lo pinta como un “espectro” (p. 111), lo cual remite a la naturaleza demoníaca de Arlequín y de Maese Pedro; su identidad es enigmática -“la malicia ha dejado en olvido su nombre, para decirle don Estrafulario”-, y junto con don Manolito recorre las tierras españolas como un comediante andariego. No obstante, conforme a la instancia meta-crítica personificada, en lugar de accionar títeres, proyecta “un libro de dibujos y comentarios” (p. 112). En el Epílogo lo encontramos con su compinche en una celda, los dos culpables de ser “anarquistas, y haber hecho mal de ojo a un burro en la Alpujarra” (p. 226), digna versión absurda de los delitos tradicionales del pícaro.

Finalmente, Don Estrafulario es el último portavoz de las elucubraciones estéticas de Valle-Inclán. Y que también en esta ocasión Cervantes permanezca en el fondo transtextual de la escritura valleinclanesca nos lo confirman las muchas referencias directas o implícitas al *Quijote*.⁵⁰ Me interesa destacar aquí una de las más relevantes. En el Epílogo Don Estrafulario defiende que la gran novela de Cervantes no ha servido para enmendar la literatura española de la plaga de los libros de Caballerías, y con ellos de toda la mala literatura que Valle censura, con ademán muy cervantino, a lo largo y a lo ancho de su producción literaria. Pero lo que la postrera máscara teatral de don Ramón no revela directamente es lo que muestran a nivel metatextual e hipertextual las obras analizadas.

Según hemos visto en nuestro recorrido, en *La Marquesa Rosalinda* y en *Farsa italiana de la enamorada del rey* el dramaturgo gallego, entre otras cosas, echa mano del paradigma cervantino de Ginés/Maese Pedro-Pedro de Urdemalas para mostrarnos en términos metateatrales la disolución de la estética modernista. En la segunda farsa nos brinda, además, una re-semantización carnavalesca de la posibilidad de rescate social mediante la

⁵⁰ Comenta por ejemplo Jean Marie Lavaud, Prologue et épilogue de “*Los cuernos de don Friolera: de don Quichotte... a primo de Rivera*” en *Les Langues Néo-Latines*, 240 (1982), p. 23: “Les références à Cervantes délimitent très exactement le cadre d’un débat sur le plan esthétique placé en quelque sorte à la lumière d’un dialogue intertextuel”.

farándula que Pedro de Urdemalas plantea al final de la comedia de Cervantes. En clave metateatral dicha victoria del titiritero corresponde a la afirmación de la estética esperpéntica. En *Divinas palabras* y en *Los cuernos de Don Friolera* ya no cabe ninguna posibilidad de transfigurar positivamente la escuálida realidad gracias a la mediación del teatro; sólo queda la desencantada y cínica mirada demiúrgica del bululú que mira 'levantado en el aire' a los grotescos protagonistas de la trágica mo jiganga humana. En el conjunto de estas piezas asistimos, pues, al triunfo del modelo del pícaro-teatrero tal como Cervantes lo retrae en su gran novela, y al fracaso de la humanidad de Pedro de Urdemalas. Dicho triunfo funciona tanto a nivel temático, ya que el esperpento muestra el apoteosis del mundo picaresco, como a nivel estético, dado que el drama expresionista se origina gracias a la mirada demiúrgica del titiritero. Para concluir, si para Valle-Inclán el *Quijote* no ha llevado a cabo 'la redención de las letras españolas', cierto es que él ha intentado realizar 'la redención de la escena teatral' coetánea con su escritura esperpéntica, entablando un sutil diálogo transtextual con un intrigante paradigma sacado de ese mismo libro.