

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La máscara maravillosa. La presencia de Dioniso en La
lámpara maravillosa de Valle-Inclán**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ernesto Pérez Zúñiga

Director

David Alejandro Hernández de la Fuente

Madrid

© Ernesto Pérez Zúñiga, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

***LA MÁSCARA MARAVILLOSA. LA PRESENCIA DE DIONISO EN LA LÁMPARA
MARAVILLOSA DE VALLE-INCLÁN***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ernesto Pérez Zúñiga

Director:

David Alejandro Hernández de la Fuente

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DEL MUNDO ANTIGUO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

***LA MÁSCARA MARAVILLOSA. LA PRESENCIA DE DIONISO EN LA LÁMPARA
MARAVILLOSA DE VALLE-INCLÁN***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ernesto Pérez Zúñiga

Director:

David Alejandro Hernández de la Fuente

Madrid, 2024

Agradecimientos

Gracias a mi director de tesis, David Hernández de la Fuente, por su numen dionisiaco. Él, desde muy temprano, con sus investigaciones y traducciones, me hizo ver la importancia del dios de la máscara dentro de nuestra cultura. Cuando entendí que Dioniso era el verdadero genio de *La lámpara maravillosa*, libro tantas veces leído por placer, y de buena parte de la obra de Valle-Inclán, David me animó a desvelar su presencia. A realizar esta tesis, en definitiva. Gracias por su sabia guía, y conversación constante y fructífera.

Gracias a Valle-Inclán por su legado y por su inspiración que ha borrado para mí, como él quería, toda sensación cronológica.

Gracias a Marta Cisneros Bagazgoitia, compañera de mi entusiasmo, y estímulo en cada esfuerzo y en cada flaqueza.

Y en memoria de mi padre, Ernesto Pérez Soler, tras cuya muerte comencé este trabajo. Intuyo lo que él hubiese sentido al leerlo.

Índice

1. La máscara de la ficción: introducción, hipótesis, metodología. Estado de la cuestión	7
1.1. Introducción.....	7
1.2. Hipótesis y objetos de esta tesis	9
1.3. Metodología.....	17
1.4. Estado de la cuestión	21
2. Corpus dionisiaco en <i>La lámpara maravillosa</i>. El <i>daimon</i> de Valle-Inclán.	
Dioniso, visible e invisible	31
2.1. Dionisismo.....	31
2.2. Corpus dionisiaco en <i>La lámpara maravillosa</i>	32
Gnosis (39-42)	34
El anillo de Giges.....	35
El milagro musical	42
Exégesis trina.....	50
El quietismo estético	62
La piedra del sabio.....	73
Cómputo	82
2.3. El <i>daimon</i> de Valle-Inclán	84
2.4. Dioniso, visible e invisible	93
2.4.1. El numen fecundo	93
2.4.2. La edad de oro.....	96
2.4.3. Cristo.....	99
2.4.4. Francisco de Asís	104

2.4.5. La santa embriaguez	107
2.4.6. El hachís.....	109
2.4.7. Hacer consciente el mito	111
2.4.8. La locura divina	112
2.4.9. La desaparición del tiempo	114
2.4.10. Recapitulación dionisiaca. Dioniso de muchos nombres.....	117
3. El género de <i>La lámpara maravillosa</i>	121
3.1. División de opiniones. Indicios de ficción	121
3.2. El caso de Amado Nervo	133
3.3. <i>El filósofo autodidacto y La lámpara maravillosa</i>	135
3.3.1. Una traducción tardía. Paralelismos con <i>La lámpara maravillosa</i>	135
3.3.2. La visión mística.....	140
3.3.3. Un lugar mítico	143
3.3.4. El espejo cóncavo. Influencia en Valle-Inclán	144
3.3.5. Despertar místico. La naturaleza	147
3.3.6. Un solo individuo. La visión intuitiva	148
3.3.7. Inmovilidad o quietismo. El camino a la Unidad. El éxtasis...	149
3.3.8. «El verbo de los poetas, como el de los santos».....	153
3.3.9. El viaje místico	155
3.3.10. Una influencia soterrada	157
3.4. El caso de Baroja	157
3.5. ¿Una novela, por tanto?	161
4. ¿Una quinta sonata?	164
4.1. Las <i>Sonatas</i> y <i>La lámpara maravillosa</i> : vinculaciones.....	164

4.2. Memoria y ficción	170
4.3. Entre máscaras de Dioniso. Bradomín. Montenegro. Don Juan. Casanova. Satanás.....	180
4.3.1. Bradomín	180
4.3.2. Don Juan en Montenegro y en Bradomín. Y en Juanito Ventolera. Donjuanes dionisiacos	187
4.3.3. Casanova.....	198
4.3.4. Satanás	204
4.4. Arrepentimiento. Confesión. Sublimación	217
4.5. Un dios disfrazado de angelote. Faunos, silenos y sirenas. Los sentidos. La naturaleza dionisiaca entre las <i>Sonatas</i> y <i>La lámpara maravillosa</i>	226
4.5.1. Un dios disfrazado de angelote. Bradomín: un triunfo dionisiaco	226
4.5.2. Silenos, faunos y centauros.....	232
4.5.3. Fusión con una naturaleza sagrada	237
4.5.4. Las sirenas: <i>daimones</i> de la sonoridad.....	239
4.5.5. Los sentidos del oído y de la vista	243
4.6. Semejanzas en la voz y en algunos personajes de las <i>Sonatas</i> y <i>La lámpara maravillosa</i>	250
4.6.1. Semejanzas en la voz	250
4.6.2. Una sacralización erótica: la Madrina.....	256
4.6.3. Homero y la costurera ciega	258
4.7. Otras ficciones dentro de la <i>Lámpara</i> . Soulinake. <i>La guerra carlista</i> ...	264
4.7.1. Soulinake.....	264
4.7.2. Los Pinares del Rey y los paisajes carlistas	267

4.8. La antisonata y la riente mentira.....	273
4.8.1. La antisonata	273
4.8.2. La riente mentira	274
5. El origen de la tragedia y <i>La lámpara maravillosa</i>.....	287
5.1. Nietzsche, Valle-Inclán, Dioniso y un traductor apodado Zaratustra.....	287
5.2. Paralelismos textuales. Dioniso y Apolo.....	294
5.3. El exceso y el espejo.....	301
5.4. Maya y danza.....	309
5.5. Tragedia y esperpento.....	317
5.6. En Valle-Inclán Dioniso y Apolo se estrechan la mano.....	325
6. El peregrino dionisiaco	329
6.1. Las tres máscaras del peregrino.....	329
6.2. La transformación del peregrino como Ulises, según Plotino.....	342
6.3. Desprenderse de la máscara. Volver a usarla	344
7. Una máscara en la altura. Dioniso tras la <i>Lámpara</i>	348
7.1. La visión de altura. El quietismo. Longino. Espiritismo. Éxtasis dionisiaco. Molinos. Visión estelar.....	348
7.2. Dioniso del exceso esperpéntico: Antesterias y fiestas de aldeanos. Lo carnavalesco en Valle-Inclán.....	359
7.3. Un carro dionisiaco degradado: <i>Divinas palabras</i>	364
7.4. El sueño de la estética provoca títeres. Orígenes del esperpento en <i>La lámpara maravillosa</i>	372
7.4.1. La vida como teatro y la visión gnóstica	372
7.4.2. La redención	379

7.4.3. Coherencia de la obra de Valle-Inclán. Rejuvenecimiento. El centro del círculo	381
7.4.4. Una máscara que se estiliza. La visión poética.....	384
7.4.5. Persistencia de una estética. Impasibilidad y acción. Quietud y movimiento. El peregrino ha llegado a la otra ribera	386
7.4.6. La destrucción dionisiaca.....	391
7.4.7. Un amor de sabios: el amor estético que mira el mundo desde la estrella.....	392
7.4.8. La máscara sonriente de la muerte. Cuatro dibujos de Moya del Pino y de Vivanco en la revista <i>La Pluma</i>	394
7.5. La muerte y la máscara del rey	402
8. Conclusiones sobre una máscara maravillosa.....	412
Bibliografía de referencia	420
Fuentes primarias.....	434
Listado de imágenes.....	440
Resumen.....	442
Abstract.....	445

1. La máscara de la ficción: introducción, hipótesis, metodología. Estado de la cuestión

1.1. Introducción

Valle-Inclán se pasó media vida jugando a mentir; la otra media se la pasó escribiendo, pues en el hecho de escribir encontraba la verdad más acabada de su encuentro con la vida: la ficción misma.

Valle-Inclán se reinventaba constantemente, y el primero de sus grandes inventos fue su nombre: Ramón María del Valle-Inclán, como firmó tantas veces, seleccionando de sus ancestros elementos que le gustaban y dejando atrás el de su partida de bautismo: Ramón José Simón Valle Peña.¹

Leyendo sus entrevistas, sus declaraciones, sus artículos, encontramos un personaje que se proyecta en el tiempo, igual que en un escenario donde hay un solo actor, el propio Valle-Inclán, que interpreta cualquiera de las figuras que va imaginando y que le convierten en aventurero, revolucionario, espadachín, aristócrata, peregrino y, en fin, lo que su capacidad de fabular quisiera.

Manuel Azaña, que fue buen amigo suyo, lo describió así en el homenaje que le dedicaron sus amigos en la revista *La Pluma*, en 1923:

Es tan prodigiosa su facultad de personificar, de formar criaturas exentas, que los defectos y las cualidades de su carácter se han convertido en otros tantos personajes, con físico, actitudes y hasta vocabulario diferente (...) Hay un Valle-Inclán arriscado, temerario, y otro piadoso y recoleto.

¹ Alberca, 2015: 22.

Alguna vez, yendo a encontrarme con Valle-Inclán, me he preguntado a cuál hallaría de los varios que existen.²

Parecida pregunta se han hecho también los investigadores de su obra, lo que llevó a Giovanni Allegra a afirmar que «máscara y rostro parecían en él una sola realidad».³

Valle-Inclán no solo inventaba su pasado: fabulaba en vivo. Cada oportunidad de vivir le daba otra para la fábula. Si, por ejemplo, le detenían por desacato a la autoridad, ordenaba al policía que se cuadrara ante él, ya que era comandante general de Tierras Calientes.⁴ La verdad era que Valle había renunciado, de joven, a hacer el servicio militar excusándose con una dolencia que también era mentira, como hicieron tantos de su generación y también de otras más recientes para gastar el tiempo en mejores aventuras.

Hay una famosa *Autobiografía*, publicada en un semanario de 1903,⁵ en la que Valle-Inclán afirma que está escribiendo las memorias de un tío suyo, llamado Marqués de Bradomín, con el que en realidad no le ligaba más sangre que la de su imaginación. Es ilustrativo comprobar cómo las líneas que escribe Valle-Inclán sobre sí mismo en esta *Autobiografía* coinciden casi literalmente con las que el ya personaje de ficción, el Marqués de Bradomín, inicia las citadas memorias. En una de ellas, la *Sonata de otoño*,

² Azaña, 1923: 84.

³ Allegra, 1982: 251.

⁴ Los testimonios de este tipo son múltiples por parte de sus contemporáneos, algunos muy fantasiosos. Recomendamos por su jugo anecdótico la literatura de Ramón Gómez de la Serna, en su biografía de *Don Ramón del Valle-Inclán*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944. Y la miscelánea publicada por Francisco Madrid, también en Argentina y un año antes, *La vida activa de Valle-Inclán*, Poseidón, Buenos Aires, 1943. Para tener una idea cabal de la biografía de Valle-Inclán hay que remitirse a las últimas biografías de Manuel Alberca y de Joaquín del Valle-Inclán, ambas de 2015 y reseñadas en la bibliografía de este trabajo.

⁵ «Alma española», Madrid, 27 de diciembre de 1903.

exclama: «¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! (...) ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!». ⁶

Al releer este fragmento, sería lícito preguntarse en qué consiste la esperanza de esta mentira y aventurar que se trata de una celebración de la capacidad que tiene el ser humano de inventarse constantemente a sí mismo, en un mundo cuya verdad última es incognoscible.

1.2. Hipótesis y objetos de esta tesis

Mi hipótesis es que *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán trata de conocer y explicar esta verdad incognoscible a través de una máscara de ficción profundamente dionisiaca; máscara que conecta este libro central en la obra de Valle-Inclán con toda su obra anterior y también con la posterior, resolviendo sus contradicciones aparentes, tanto las que se refieren al estilo o al punto de vista del autor, como las que apuntan a cambios radicales en su pensamiento. La máscara de Dioniso, presente explícitamente en *La lámpara maravillosa*, se proyectaría como clave de lectura desde el principio al final de la obra de Valle-Inclán. Es en este libro donde Valle hace consciente un mito que ya aparece muy tempranamente en su obra, como se verá. Para intentar demostrarlo, a lo largo de este trabajo, se propondrá una nueva interpretación del género de *La lámpara maravillosa*, y se conectará dicha interpretación con el ciclo novelístico de las *Sonatas*, anterior a la *Lámpara*, y con el ciclo posterior, de carácter esperpéntico. Es decir, la posibilidad de

⁶ Valle-Inclán, 2022: 245. Se verá con detenimiento en el capítulo dedicado a *La quinta sonata*.

que *La lámpara maravillosa* tenga elementos de ficción mayores de lo que se ha considerado hasta el momento y se pueda emparentar con la novela.

Valle-Inclán, penetrado por las doctrinas teosóficas y gnósticas que florecieron en su época, que tanto debían al platonismo o al Parménides que separó la verdad (*aletheia*) de la opinión (*doxa*), advierte en *La lámpara maravillosa* sobre la falibilidad de las apariencias: «Son los sentidos fuentes de error más que de conocimiento», escribió, «y de los círculos eternos que abren nuestras acciones, no sabemos más que sabe la piedra cuando cae en el agua y abre sus círculos».⁷

Valle-Inclán escribe *La lámpara maravillosa* después de las *Sonatas*. En principio, parece que se trata de un libro autobiográfico o de un tratado estético pero nada garantiza que Valle-Inclán no esté mintiendo otra vez, igual que ha hecho en buena parte de sus entrevistas y declaraciones públicas. Se trata de un libro enigmático, el más complejo y ambiguo de la obra de Valle-Inclán. Contribuir a desvelar ese enigma es objeto de esta tesis.

Solo hay que fijarse en la música de esa voz que confiesa y narra. Se parece tanto a la del Marqués de Bradomín, que el lector podría jurar —como se verá con detenimiento más adelante— que estamos leyendo una *Quinta sonata*. Porque en Valle-Inclán, todo, salvo su intimidad más secreta, parece ficción, como si solo se expresara a través de ella. Él mismo lo afirma en este fragmento maestro que guiará esta tesis:

Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin transcendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda

⁷ Valle-Inclán, 1916: 217.

revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre.⁸

Se diría que este es el principio que rige su obra y su vida. En palabras de Antonio Risco: «se trataba de un hombre que escribía y vivía enmascarándose».⁹

En un temprano cuento, *El rey de la máscara*,¹⁰ publicado en 1892, una década antes de la primera *Sonata*, Valle-Inclán parece adelantar una respuesta al misterio de su verdadero rostro:¹¹ es el primer momento en que aparece el nombre de Bradomín, asociado a un abad que ha sido asesinado y cuyo cadáver, disfrazado con máscara y sobre unas andas, abandona en casa de un sacerdote una tropa de tunantes: sus asesinos, todos enmascarados de carnaval. Al quitar la máscara a la figura inerte, aparece la calavera del muerto. Y esa parece ser la respuesta a la pregunta que veinticuatro años más tarde se hace en *La lámpara maravillosa*. Detrás de todos esos rostros de ficción, como se verá en el penúltimo apartado de esta tesis, está la muerte, una muerte que todavía guarda un misterio, como afirma el propio Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*:

En ese día de la tierra, cuando los ojos con las pestañas rígidas se hundan en un cerco de sombra violácea (...), sobre la inmovilidad de la muerte recobrará su imperio el gesto único, el que acaso no ha visto nadie y que, sin embargo, era el mío».¹²

⁸ Ídem, 199.

⁹ Risco, 1977: 58.

¹⁰ Publicado en *El Globo*, 1892. Se puede consultar el original en: <https://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/textosyfragmentos/ver/El-rey-de-la-mascara.htm>). Fue recogido en el volumen de cuentos *Jardín umbrío* (1903).

¹¹ Este asunto se trata con detenimiento en el apartado 7.5 de esta tesis.

¹² Valle-Inclán, 1916: 200.

Indagar en ese gesto único es otro de los objetivos de esta tesis. El gesto único que está por debajo de las diferentes máscaras del autor. Un *gesto único*, que desvelando simbólicamente ese carnaval que recubre la máscara del abad de Brandomín, va a remitir una y otra vez, como se pretende ir demostrando, al gesto de Dioniso.

Como ha recordado recientemente David Hernández de la Fuente: «La génesis de la comedia y de la tragedia, de discutidas raíces, siempre se asocia con el dios de las dos máscaras, que reina sobre la alternancia entre lo trágico y lo cómico»,¹³ alternancia que, fundida en numerosas ocasiones, parece penetrar la obra de Valle-Inclán.

Walter F. Otto, en uno de los libros clásicos que analizan la historia y el significado de Dioniso, sostuvo que «lo que llamamos *cultura* depende en todas sus formas de un *mito* imperante». ¹⁴ Y resalta que el dios de la máscara, y como virtud de la máscara misma, está ligado «al enigma insondable de la duplicidad y de la contradicción», una contradicción que se repite en todas las actuaciones del dios y que explica tanto la fascinación como la confusión que genera.

Algo similar se podría decir de Valle-Inclán. Por eso mi propuesta es que profundizar en la relación de su obra con este mito puede ayudar a explicar las famosas paradojas a las que aludía Azaña, teniendo en cuenta que el propio Valle-Inclán afirma, en *La lámpara maravillosa*, como se verá en breve, que Dioniso era el *daymon* que le acompañaba desde la niñez.

Este libro, subtítulo «Ejercicios espirituales», resulta único dentro de la obra de su autor, dentro de su época y, podría decirse, dentro de la literatura española de la modernidad. Hay que entenderlo dentro del movimiento general llamado modernismo que, entre otras características, como dice Giovanni Allegra, sostiene la ambición de

¹³ Hernández de la Fuente, 2022: 91.

¹⁴ Otto, 2017: 41. Cf. 99-103. El libro se publicó originariamente en Fráncfort en 1933.

buscar un centro perdido, a través de distintas expresiones: desde el «esoterismo neopagano y el catolicismo estético» de Darío, hasta el «neognosticismo de Valle-Inclán».¹⁵

Allegra fue uno de los primeros —quizá con Ramón J. Sender— en calibrar la importancia del ocultismo y la teosofía aflorantes en España a finales del siglo XIX. Una afloración que, como afirma el propio Allegra, se situaba en el corazón y en los márgenes de la tradición occidental.¹⁶

Se pueden recordar, en relación a esta tensión entre centralidad y marginalidad, los dos fabulosos volúmenes de la *Historia de los heterodoxos españoles*, publicada entre 1880 y 1882, en que Menéndez Pelayo consigue la paradoja de dar luz, a través del placer del conocimiento, a una tradición que condena como heterodoxa, pero donde da voz a las doctrinas de Prisciliano, Juan de Valdés o Miguel de Molinos, doctrinas que tanto influirán en la redacción de *La lámpara maravillosa*.

Esta tesis tratará de profundizar en que *La lámpara maravillosa* es síntesis y llave maestra de toda la estética y experiencia de su autor, piedra angular de su obra posterior y anterior, y depositaria de un saber universal: la herencia platónica sobre el alma y el cosmos, el dionisismo como inspiración, la mística y la ascesis como perfeccionamiento del ser y, específicamente, del ser artista. En las hermosas palabras de Marifé Santiago Bolaños: «Hablar de *La lámpara maravillosa* es hacerlo de un viaje emprendido por un alma enamorada hacia la luz (...). Un íntimo panteísmo revelador de la identidad secreta de todas las cosas».¹⁷

¹⁵ Allegra, 1982: 20-21.

¹⁶ Cf. ídem, 125 y 141.

¹⁷ Santiago Bolaños, 1995: 137 y 190.

No hay otro libro como este dentro del canon de la literatura española, y habría que remontarse a los escritos de personas «oficialmente» religiosas para hallar uno similar: san Juan de la Cruz, Ignacio de Loyola (autor de sus famosos «Ejercicios espirituales») o Miguel de Molinos, inspirador de Valle-Inclán. También es muy diferente *La lámpara maravillosa* de los tratados teosóficos publicados por su amigo Mario Roso de Luna y de alguna secuela como la que hizo Amado Nervo poco más tarde.¹⁸

La lámpara maravillosa es un libro especial. Quizá porque es mucho más que los ejercicios espirituales que anuncia el subtítulo: se trata del legado sobre la experiencia estética y vital de Valle-Inclán, la meta que solo se puede alcanzar a través del largo camino de una conciencia que, para desenmascarar los velos del mundo y acceder al conocimiento y a la belleza, se enmascara con la ficción y con distintas máscaras de Dioniso. A desenmascarar la propia *Lámpara* dedicaré gran parte de este trabajo.

Cinco años después de su publicación en una entrevista que le hicieron en San José de Costa Rica,¹⁹ Valle-Inclán afirmaba que «es el libro del cual estoy más satisfecho, tanto por la forma como porque me parece que logré la idea que tenía, de que él despertara en cada uno de los lectores una emoción diversa y que como los antiguos libros de las escuelas iniciáticas de Alejandría, pudiera tener verdades de eterna belleza; siempre nuevas, porque cada quien que las siente puede interpretarlas».

Al estudiar este libro, como se verá en el apartado «Estado de la cuestión», la crítica se ha centrado hasta ahora principalmente en la influencia que recibió Valle-Inclán de la teosofía y el ocultismo de su época y de la mística de Miguel de Molinos. También se ha realizado un estudio pormenorizado de la recurrencia de Valle-Inclán a la tradición clásica, presente en múltiples páginas de *La lámpara maravillosa*: Platón, Plotino o los

¹⁸ Se tratará de este asunto en el capítulo II de esta tesis.

¹⁹ *Repertorio Americano*, 28 de noviembre de 1921. Reseñado por González Gil, 2015: 232.

neoplatónicos. Muy recomendables, en este sentido, son las lecturas de las tesis doctorales de María Isabel González Gil y de José María Monge López. Por su parte, la introducción de Carmen E. Vílchez Ruiz a *La lámpara maravillosa*, en el volumen de las obras completas de la Biblioteca Gredos es una buena síntesis de la visión actual de la crítica respecto a *La lámpara maravillosa*. Y, por supuesto, resulta imprescindible la lectura del estudio revelador y ya clásico de Virginia Milner Garlitz, *El centro del círculo: La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*. Todos están reflejados en la bibliografía y han servido de inspiración para la realización de esta tesis, orientada, sin embargo, a un aspecto menos tratado, depositario de otras claves de esta obra, aún más enraizadas en la idiosincrasia del autor.

Esta tesis pretende profundizar en ese aspecto apenas estudiado hasta ahora: la pulsión dionisiaca que hay en *La lámpara maravillosa* y en general en toda la obra de Valle-Inclán, una pulsión que determinaría la mirada perpetua del autor a través de la máscara de la ficción, lo que propicia que, incluso este libro, considerado por la mayoría de la crítica un tratado estético, tenga mucho más de novela de lo que parece. Intentaremos demostrar, de hecho, que, por debajo de su aspecto de tratado, en *La lámpara maravillosa* late una suerte de novela filosófica cercana a *El filósofo autodidacto* de Ibn Tufayl, traducida por primera vez al español en 1900.

María González Gil, en su pormenorizado estudio,²⁰ enlaza de manera sobresaliente la estética propuesta en *La lámpara maravillosa* con la evolución de Valle-Inclán hacia la visión de altura de *La media noche* y de los esperpentos, pero no hace una conexión imprescindible para entender este libro: su relación íntima con las *Sonatas* y, en especial, con la voz del Marqués de Bradomín, que lucha por redimirse, como se verá, a través de estos *Ejercicios espirituales*.

²⁰ González Gil, 2015.

Autores que han estudiado a fondo la obra de Valle-Inclán, como Antonio Risco, ya señalaron, respecto a *La lámpara maravillosa*, el «panteísmo de clara raíz galaica repensado a través de numerosos filtros culturales, que intuye la profunda unidad del Todo para, pasando por la expiación del dolor y de la ruda fatalidad de la tragedia, fundirse con ella en una suprema espera bíblica».²¹ Un lustro antes, Díaz-Plaja había asociado la figura de Dioniso y su aparición explícita en la *Lámpara* a una *estética* que él denomina «visión irónica», que comprende, sí, al Brandomín de las *Sonatas* y también al Arlequín, que Valle-Inclán recupera de la Comedia del Arte para *La marquesa Rosalinda*, muy relacionado también con el Lotario de *La enamorada del rey*. Pero esa visión de Dioniso no puede reducirse a la ironía. Ni siquiera a la importante y demostrada influencia²² de *El origen de la tragedia* de Nietzsche en *La lámpara maravillosa*, a la que se dedicará un capítulo completo en este trabajo.

La máscara dionisiaca es capaz de asomarse de otras maneras quizá más inesperadas y estimulantes, apuntadas, como se verá, por la crítica en algunos aspectos. Pero, hasta el momento, no se le ha dedicado un trabajo pormenorizado al dionisismo de Valle-Inclán fundamentado en *La lámpara maravillosa*. Por eso la apuesta de esta tesis puede resultar especialmente original y también provechosa: si demostramos el papel determinante de lo dionisiaco en la obra de Valle-Inclán, resolveremos las paradojas o aparentes contradicciones de su obra.

Una hipótesis más: al igual que Dioniso venía a despertar a los hombres de la actual edad de hierro, para llevarlos metafóricamente, a través de los ritos dionisiacos, a la Edad de Oro, Valle-Inclán trata de hacer lo mismo con *La lámpara maravillosa*, iniciando al

²¹ Risco, 1977: 116.

²² Estupenda la tesis, en este sentido, de Sergio Santiago Romero, *Nietzsche en el nacimiento de la tragedia española contemporánea*, UCM, 2019.

lector en la anulación del tiempo lineal y enunciando que «la quietud es la suprema norma».²³

1.3. Metodología

Esta tesis podrá enmarcarse dentro de la multiplicidad de visiones que invoca Francisco García Jurado en su *Teoría de la tradición clásica*,²⁴ recurriendo al estudio tanto de los textos antiguos como de los modernos, y defendiendo la libertad y el placer de la lectura, de inspiración borgeana, que, en palabras de García Jurado, «hacen que mi experiencia de la cultura occidental se vea completamente enriquecida gracias al contraste y la comparación»,²⁵ pues, como concluye al final del libro, «hoy día no podemos partir de una única visión ni de la tradición, ni de lo clásico, ni, evidentemente, de la propia tradición que hemos venido en llamar clásica».²⁶

Para recorrer este camino, me valdré, por un lado, del hispanismo más prestigioso, que se irá desgranando en las páginas siguientes: desde los estudios de Alonso Zamora, Ramón J. Sender, Díaz-Plaja, Inman Fox, el ya citado Giovanni Allegra o Luis Alberto de Cuenca (autor también fundamental en los estudios clásicos), a las aportaciones indispensables de Virginia Milner Garlitz, José Carlos Mainer, los estudios liderados por Margarita Santos Sanz —directora de la Cátedra Valle-Inclán,— pasando por las tesis más recientes.

²³ Valle-Inclán, 1992: 133.

²⁴ García Jurado, 2016.

²⁵ García Jurado, 2016: 22.

²⁶ García Jurado, 2016: 251.

Además, este trabajo se servirá de la inspiración de la mitocrítica de Durand y que José Manuel Losada ha vuelto a evaluar de manera muy sugerente en su *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*,²⁷ al defender que «el mito se produce cuando un elemento del mundo trascendente o un personaje del mundo trascendente impacta con un elemento o un personaje de este mundo inmanente que nosotros estamos explorando dentro del terreno de la ficción».²⁸ Es lo que sucedió con Dioniso al incorporarse a los textos de la tragedia, como se verá, y como vuelve a suceder en la obra de Valle-Inclán cuando este lo vuelve a introducir, como también se verá enseguida, como su *daemonium* inspirador y reconocido en *La lámpara maravillosa*.

«No hay interrupción entre los argumentos significativos de las antiguas mitologías y la disposición que adoptan los relatos culturales modernos»,²⁹ escribió Durand, quien pensaba que en todo relato, también en las obras contemporáneas, había un mito inherente, cuyos símbolos o *mitemas* se podían descubrir y analizar. En *La lámpara maravillosa* y, en general, en la obra Valle-Inclán, esta repetición de temas y símbolos relacionados con Dioniso son muy evidentes.

Durand³⁰ diferenciaba entre mitemas que se muestran de forma patente (por la repetición explícita de sus contenidos) y aquellos que lo hacen de forma latente (por la repetición de un esquema implícito). Aunque esta tesis no fatigará al lector con este tipo de clasificaciones, es interesante señalar aquí que el modelo se puede aplicar a la obra de Valle-Inclán respecto al mito de Dioniso, que es señalado explícitamente en algunos pasajes de *La lámpara maravillosa*, y que se encuentra desarrollado de manera implícita,

²⁷ Losada, 2022.

²⁸ Losada, 2023.

²⁹ Durand, 2013: 11.

³⁰ Cf. Durand, 2013: 345.

por ejemplo, en el carro dionisiaco que recorre *Divinas palabras*, obra a la que se dedicará un apartado importante en este trabajo.

«La mitocrítica evidencia en un autor (...) los mitos directores y sus transformaciones significativas. Permite mostrar cómo un rasgo de carácter personal del autor contribuye a la transformación de la mitología dominante o, al contrario, acentúa uno u otro mito director dominante».³¹ Esta premisa de Durand ayuda a comprender o más bien explicar parte de la personalidad contradictoria de Valle-Inclán, según los testimonios de sus contemporáneos, y también su insistencia en llenar su vida con la máscara de la ficción.

También esta tesis se apoyará puntualmente en otros autores relacionados con el mitoanálisis, como James Hillman o Joseph Campbell, y, desde luego, en grandes referentes de los estudios clásicos, y, en concreto, del mito de Dioniso, como Vernant y Vidal-Naquet, Kerényi, Daraki, García Gual, o los ya citados Otto y Hernández de la Fuente.

En fin, se trata de sumergirse en la laguna dionisiaca, explorada tímidamente hasta el momento,³² y de explicar parte del significado de la obra de Valle-Inclán, con *La lámpara maravillosa* como piedra angular, y significativamente el libro primero de su *Opera omnia*, el libro que hace de enlace entre el pasado y el futuro de la obra del autor, el libro que quiere desintegrar el tiempo poniendo en práctica el quietismo que predica.

³¹ Durand, 2013: 347.

³² Destaca Jorge García Ramos-Merlo (2014), por su decidida visión dionisiaca del mundo de Valle-Inclán, especialmente en las *Comedias bárbaras*, aunque en la reducida extensión de un artículo. Más recientemente Santiago Romero (2019) ha publicado una tesis donde el dionisismo de Valle-Inclán está presente en el contexto más general de su estudio sobre la influencia de Nietzsche en la tragedia española. Pero no existe hasta la fecha, que yo haya podido conocer, un estudio sobre Dioniso en *La lámpara maravillosa*, y como clave de lectura del resto de su obra.

Además, esta clave dionisiaca nos llevará a analizar la posibilidad de que *La lámpara maravillosa* sea, como se ha apuntado, una suerte de *Quinta sonata* enmascarada; esa clave también hará comprender desde una perspectiva diferente el esperpento que enseguida iba a invadir la obra de Valle-Inclán.

Por tanto, el campo de investigación será *La lámpara maravillosa*, como libro principal, objeto de esta tesis; en segundo lugar, las *Sonatas*, como precedente subterráneo de la *Lámpara*, en algunos aspectos. Además, se utilizarán otros textos importantes de Valle-Inclán en determinados momentos: el cuento ya mencionado, *El rey de la máscara*, obras como *Divinas palabras*, donde el elemento dionisiaco es especialmente importante, y prospecciones puntuales a personajes o pasajes de las *Comedias bárbaras*, *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera*, entre otras, o *Flor de santidad* y *Aromas de leyenda*, donde la figura del peregrino, que también interesa a esta tesis, es dominante.

Es una figura implícita en el recorrido que vamos a proponer, y al que Valle-Inclán alude explícitamente en la *Lámpara*: el peregrino, y la idea del peregrinaje del alma en su búsqueda de la belleza y de la divinidad. Como se verá, en Valle-Inclán ese peregrino tiene también características dionisiacas y hace su viaje poniéndose diferentes máscaras, una de ellas, la del Marqués de Bradomín, y también jugando a quitárselas, como hace en *La lámpara maravillosa*. Juega, pero no se la quita del todo. El peregrino Valle-Inclán necesita siempre la máscara de la ficción para completar su viaje hacia la muerte, donde la máscara dionisiaca se desintegra.

Para no desviarme del objeto de la tesis y no repetir ya temas estudiados por la crítica, muchos de los temas aledaños que aparecerán en el camino encontrarán acomodo y a veces desarrollo en las notas a este trabajo.

Escribió María Zambrano: «Dioniso, máscara solitaria entre los viñedos, se multiplica y se diversifica en máscaras de teatro, el dios que no tiene figura propia para darla».³³

Ramón José Simón Valle Peña recibió un buen puñado de ellas para seguir siendo, a lo largo de su obra, Ramón María del Valle-Inclán.

1.4. Estado de la cuestión³⁴

La lámpara maravillosa es un libro misterioso, poco leído. Escrito durante unos años en los que Valle-Inclán cambió la corte madrileña por la naturaleza gallega y en la crisis necesaria tras la muerte de su hijo Joaquín María con solo cuatro meses, se publicó en 1916. Quiso el maestro situarlo como número primero de su *Opera omnia*, de las obras completas que estaban por venir y a las que se iría incorporando a lo largo de dos décadas todo el ciclo esperpéntico, que iba a comenzar oficialmente con *Luces de bohemia*, publicado en 1920. Pero siete años antes, Valle-Inclán ya sabía que la piedra angular de toda su escritura quedaría custodiada en su *Lámpara*.

Valle-Inclán puso en marcha su *Opera omnia* —él mismo le dio este nombre latino— en 1913, después de fracasar en el proyecto de hacerse una casa en Vilanova de Arousa («una casa quiero edificar / como el sentido de mi vida», escribió en uno de los poemas que pasaría a formar parte del libro *El pasajero*). Su *Opera omnia* es, pues, una casa simbólica. De hecho, Valle-Inclán se encarga de todo el diseño: desde la elección del papel hasta la imprenta pasando por el ilustrador, Moya del Pino, que tanta importancia tendrá para la edición de *La lámpara maravillosa* y que reconocerá en el

³³ Zambrano, 2019: 204.

³⁴ Un fragmento de este texto se publicó en *Cuadernos hispanoamericanos*, en febrero de 2022.

homenaje que nuestro autor recibió en la revista *La Pluma*, en 1923: «donde la influencia de Valle-Inclán ha sido más clara y definida es en las artes del libro. Todas las ediciones actuales que presentan interés artístico están derivadas de las de sus primeros libros».³⁵

Pues bien, de esa *Opera omnia*, de esa casa simbólica, reserva el número uno, todavía en redacción, para esta *Lámpara* cuyos fragmentos va publicando por entregas. La *Lámpara* es el cimiento de esa casa, la clave elegida de su arte. En 1913, publica ya en su *Opera omnia* algunas reediciones: *Flor de santidad* (volumen II) y las *Sonatas* (volúmenes V, VI, VII, VIII), que así se vinculan también históricamente a la redacción de *La lámpara maravillosa*, con la que tienen numerosos elementos en común, como se verá en uno de los capítulos de esta tesis. Esta *Opera omnia* es, simbólicamente, una autobiografía sublimada. Y la posición de *La lámpara maravillosa* en ella presupone una autodefinición, una presentación a través de la estética, pero también una espiritualidad confesa.

Se editó otra vez en 1922, también como volumen I de la *Opera omnia*, con pequeñas variantes textuales y en los fascinantes dibujos de José Moya del Pino, que ya ilustraron la primera edición para orientar la comprensión del texto. Luego estos dibujos desaparecieron de las pocas ediciones posteriores, hasta que los ha rescatado, primero, la editorial La Felguera en la edición facsimilar que ha hecho en 2017 de la versión de 1922, con un prefacio de Óscar Linares y una nota no firmada de los editores; y, un año después, la editorial Alvarellos, que ha reproducido la edición príncipe de 1916, con una

³⁵ Moya del Pino, 1923: 65.

presentación de Joaquín del Valle-Inclán Alsina³⁶ y un prólogo de Olivia Rodríguez-Tudela.

Anteriormente, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* se había publicado en Austral, en 1948 (recuperada en 1997 con edición de Francisco Javier Blasco Pascual, que incorpora un completo estudio); luego formó parte en 1992 de la Biblioteca Valle-Inclán dirigida por el gran Alonso Zamora Vicente, quien le encargó la introducción y notas a una de las personas que más secretos ha desvelado de la *Lámpara*, Virginia Milner Garlitz, como demostró ampliamente en su prólogo y, ya con detalle, su ensayo de 2007 *El centro del círculo: La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*.

Por descontado, *La lámpara maravillosa* se viene incluyendo en las sucesivas obras completas del autor, entre las que se podrían destacar dos: las que publicó Espasa en 2002, sin notas críticas pero con anhelados rescates de obras menores o publicaciones en prensa, y las que ha publicado estos últimos años la Biblioteca Castro en cuidadas ediciones (el volumen donde se incluye la *Lámpara* es de 2017) bajo la dirección de Margarita Santos Zas y su grupo de investigación de la Universidad de Santiago de Compostela, que está haciendo una labor impagable para aquellos que amamos la obra del genial, proteico y enmascarado Ramón del Valle-Inclán.

Como se ha apuntado, Valle-Inclán se reinventaba constantemente, pues supo muy temprano quién no quería ser (el burgués adocenado y materialista) y cuál era el rostro, la máscara dentro de sí, cuya sublimación buscaba, «la mejor máscara a pie que cruzaba

³⁶ Joaquín del Valle-Inclán Alsina es autor también de una de las dos importantes biografías de Valle-Inclán que se han publicado recientemente: *Valle-Inclán. Genial, antiguo y moderno*. Espasa, Barcelona, 2015. La otra es *La espada y la palabra*, de Manuel Alberca, Tusquets, Barcelona, 2015.

la calle de Alcalá», le llamó Gómez de la Serna, en su famosa biografía³⁷ del autor, publicada en 1944. Pues bien, el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* es, en efecto, místico, piadoso, iluminado, sabio y, al mismo tiempo, mantiene un pulso de narrador que hace suyas las enseñanzas de sus fuentes; principalmente, Miguel de Molinos, pero también Menéndez Pelayo, Nietzsche, y los teósofos y ocultistas de su época. Y todo lo amalgama con una prosa de enorme belleza cuyas ideas los críticos en las últimas décadas han tratado de desentrañar.

Carmen E. Vílchez Ruiz sintetiza este peregrinaje crítico en un capítulo de la introducción al volumen de la Biblioteca Castro:³⁸ desde la sorna de Juan Ramón Jiménez (la *Lámpara* «no tiene aceite, solo humo»), pasando por la admiración de Díaz-Plaja («el más importante libro de estética que el Modernismo ha producido»), hasta la propia definición de Vílchez Ruiz. Para ella, *La lámpara maravillosa* sería una

guía de iniciación para los poetas, expresada por medio de un lenguaje de filiación místico esotérica por la que un experimentado «Poeta Peregrino» instruye al neófito «Hermano Peregrinante» (...) Para la percepción del sentido oculto del mundo, el poeta o artista debe contemplar la realidad a partir del recuerdo, desde una perspectiva estelar, una vez superadas las coordenadas espacio-temporales, es decir, debe adoptar la mirada del «quietismo estético». Previamente el poeta debe amar todas las cosas por igual, hacerse centro de amor para armonizar los contrarios, que constituyen el mundo. (...) Valle-Inclán propone una renovación del idioma y una retórica musical, basada en el ritmo y en el tono capaz de expresar más allá de los significados denotativos, que designa como «milagro musical».

³⁷ Gómez de la Serna, 2002: 479. Vid. también Rubio Jiménez (2015), quien hace un análisis excelente de esta obra de Gómez de la Serna.

³⁸ Vid. Vílchez Ruiz, 2017: XLI-LIII. Además de *La lámpara maravillosa*, este volumen de las Obras Completas reúne el ciclo completo de *El ruedo ibérico*.

Vílchez Ruiz señala también los dos pilares principales en los que se basa el libro: la teosofía y el quietismo de Miguel de Molinos, quien, en su *Guía espiritual*, recuperada por Rafael Urbano, amigo de Valle-Inclán una década antes de que este escribiera su *Lámpara*, descubre al principiante los caminos de la contemplación de Dios a través de la quietud.

Joaquín del Valle-Inclán, en la presentación del facsímil publicado por Alvarellós, ofrece una pista aún más personal sobre este libro: «Compuesto durante una etapa de fervor religioso, presenta su teoría estética a través de experiencias personales, de la gnóstica y de la mística».³⁹

Pues bien, estos pilares admiten uno más, como se ha dicho, objeto de estudio de esta tesis: la influencia en *La lámpara maravillosa* y, en general, en la obra de Valle-Inclán, de la figura de Dioniso, una figura que trasciende la influencia nietzscheana que ya apuntó Sobejano en su famoso ensayo,⁴⁰ como se irá detallando en las páginas siguientes. Es un punto de vista tratado escasamente por la crítica y desde hace pocos años. García Ramos-Merlo dedicó en 2014 un excelente artículo a la sexualidad dionisiaca en las *Comedias Bárbaras* y, en 2019, Sergio Santiago Romero dedicó un interesantísimo capítulo de su tesis al teatro dionisiaco de Valle-Inclán, especialmente centrado también en las *Comedias bárbaras*, *El Embrujado* y *Divinas palabras*, y anclando ese dionisismo en la influencia de Nietzsche que se puede rastrear en *La lámpara maravillosa*.⁴¹ Esta influencia es, en efecto, importante y a ampliar algunas de sus claves se dedicará el capítulo V de este trabajo.

³⁹ Valle-Inclán, Joaquín, 2022: VII.

⁴⁰ Se trata de *Nietzsche en España*, publicado en 1967.

⁴¹ La influencia de Nietzsche en la literatura de la época y también en Valle-Inclán, en efecto, ha sido recientemente iluminada por Sergio Santiago Romero en su tesis doctoral (*Nietzsche en el nacimiento de la*

Pero, sobre todo, es el momento de desarrollar con profundidad los paralelismos entre otros significados asociados con Dioniso con las claves creativas de *La lámpara maravillosa*, tercer pilar interpretativo de esta obra hasta ahora preterido sobre las explicaciones místicas o teosóficas y, que, a nuestro juicio, es el más importante de los tres. Porque, como pretendemos demostrar, trasciende esta obra para explicar el conjunto de la obra de Valle-Inclán, desde su juventud hasta su muerte, además de la citada capacidad de fabulación que Valle exhibía en cualquiera de sus escrituras y declaraciones públicas.

Los editores de La Felguera (no firman con su nombre) aciertan en su nota a la edición cuando afirman: «En *La lámpara maravillosa* el autor narra su vida interior».⁴² Es un aspecto de especial relevancia, ya que en esa narración del pasado se atisba una verdad distinta a la estrictamente biográfica: la verdad de una memoria estetizada, la verdad de la invención y de los personajes que Valle-Inclán lleva años creando; en definitiva, la experiencia sublimada a través de la máquina sutil de la ficción.

En esta misma nota, los editores de La Felguera explican la razón de rescatar las ilustraciones de Moya del Pino: «Las bellísimas ilustraciones de otro grande, José Moya del Pino, suprimidas incomprensiblemente en ciertas ediciones, son un libro dentro del libro o, como gustaba en los círculos esotéricos, una llave que sirve para descodificar un

tragedia española contemporánea, UCM, 2019), donde señala también algunas ideas que Valle-Inclán habría leído en *El origen de la tragedia*, en especial, la vinculación del arte nuevo con el arte de la edad de oro, a través de la exploración musical del lenguaje y del equilibrio entre las fuerzas dionisiacas y apolíneas que compiten en la creación artística.

⁴² Valle-Inclán, 2017: 13.

libro intenso y arrebatadoramente luminoso, cuyo misticismo lo convierte en insuperable en lengua castellana».⁴³

Por su parte, Olivia Rodríguez Tudela, en su prólogo al facsímil de la edición de 1916, adjudica la concepción de los dibujos al propio Valle-Inclán: «Valle parece sugerir a José Moya como inspiración motivos y grabados de aura hermética de viejos libros, de las cartas del Tarot y de la profusa producción bibliográfica a lo largo del siglo XIX del mago francés Alphonse L. Constant, más conocido como Éliphas Levi».⁴⁴

Sin duda, hay que emparentar esta *Lámpara* dirigida a un «hermano peregrinante, que llevas una estrella en la frente»⁴⁵ con los libros ocultistas y teosóficos escritos para aquellos que quieren iniciarse, impulsados por Madame Blavatsky con títulos como *La voz del silencio* tras recuperar para Occidente la sabiduría de los libros orientales.

Este contexto lo describen con acierto los editores de La Felguera refiriéndose a las ilustraciones de José Moya:

Moya del Pino, en su tertulia del madrileño Nuevo Café de Levante de la céntrica calle Arenal, escuchó a su amigo [Valle-Inclán] ya en el papel de rabino y profesor cuya autoridad nadie discutía. A su alrededor, otros como Rafael Urbano, Ciro Bayo o Rubén Darío, discutían sobre literatura, arte y filosofía. Los teósofos y la teosofía habían deslumbrado a buena parte de la clase intelectual española, incluido el propio Valle. Los escritos de su creadora, Helena Blavatsky, tan respetables por aquellas fechas y que en nuestro país encontraron a su más firme propagador en el erudito Mario Roso de Luna, influyeron en nuestro autor, hasta tal punto que esta obra es deudora

⁴³ Valle-Inclán, 2017: 11.

⁴⁴ Valle-Inclán, 2022: XXII.

La influencia de Eliphas Levi es importante en *La lámpara maravillosa*. Y Valle-Inclán llega a parafrasear algún pasaje del autor francés. Este tema está suficientemente estudiado. Vid. González Gil (2015) y José María Monge López (2015).

⁴⁵ Valle-Inclán, 1916: 17.

de aquel ambiente, pero también de los debates entonces tan actuales y de las ideas que pretendían unir una tradición esotérica oriental con la occidental. Este es un ejemplo más de la heterodoxia radical de don Ramón con respecto a sus ideas religiosas o místicas, al igual que su pasión por la gnosis, que en definitiva venía a unir conceptos orientales con la filosofía griega.⁴⁶

La Felguera añade en su edición una entrevista que el periodista Óscar Linares hizo a Valle-Inclán en Nueva York,⁴⁷ cinco años después de la publicación de la *Lámpara* —y solo cuarenta y seis tras la fundación de la Sociedad Teosófica en esa misma ciudad— y que demuestra la vigencia de las ideas estéticas y espirituales de Valle-Inclán. Era 1921, un año después de haber inaugurado los esperpentos con *Luces de bohemia*, y un año antes de publicar la segunda edición de la *Lámpara* con correcciones en el texto y también en los dibujos de Moya del Pino, algunos de los cuales cambian de orden o se sustituyen por otros nuevos. Esta es la edición facsímil que reproduce La Felguera.

¿Cómo el lector actual puede acceder, por tanto, a los dibujos originales de Moya del Pino de 1916? En la edición original de la *Opera omnia*, reproducida exquisitamente por Alvarellos en 2018 y que cuenta con una segunda edición en 2022. Como apunta Vílchez Ruiz en su texto de la Biblioteca Castro, sigue faltando en nuestro país una edición filológica, dibujos incluidos, de este libro fundamental de Valle-Inclán, aunque el texto editado en estas Obras Completas de la Biblioteca Castro haya intentado hacer parte de esta labor comparando y señalando las diferencias (textuales, no las gráficas) entre las ediciones de 1921 y de 1916.

La influencia de la teosofía en Valle-Inclán se alarga, a través de *Luces de bohemia*, hasta la última cima de su obra, *Tirano banderas*, siempre a través de la ficción. Como apunta Olivia Rodríguez-Tudela en su prólogo a la edición príncipe: «La médula estética

⁴⁶ Valle-Inclán, 2017: 13.

⁴⁷ Valle-Inclán, 2017: 17-24.

está aquí (en *La lámpara maravillosa*) y lo seguirá estando hasta 1936»,⁴⁸ fecha de la muerte de su autor.

Pero con la teosofía, suficientemente estudiada por la crítica, no basta. Tras *La lámpara maravillosa* sonríe la máscara de Dioniso y su capacidad de convertir la escritura, incluso la que es aparentemente ensayo o tratado, en ficción. Virginia Milner Garlitz, en su edición de la *Lámpara*, menciona esa aparición de Dioniso y sugiere que en las experiencias místicas que narra Valle-Inclán hay una reminiscencia de las *Sonatas*.⁴⁹ Por su parte, Francisco Javier Blasco Pascual, afirma con contundencia: «Ni borrón ni cuenta nueva. *La lámpara maravillosa*, que ilumina las *Sonatas*, también —y sin duda— ilumina el esperpento».⁵⁰ Y unos párrafos antes sostiene algo que sirve para apuntalar una de las propuestas principales de esta tesis: «El carácter iluminado y oracular de su escritura, la renuncia a cualquier pretensión de lograr un discurso demostrativo, no disuaden en la rígida forma que Valle diseña para *La lámpara maravillosa*, al acogerse su texto a la ficción de un Maestro que adoctrina a un Hermano peregrino».

Es sobre estos indicios de ficción sobre los que seguirán profundizado las páginas siguientes. Para citar *La lámpara maravillosa*, habrá una referencia principal y otra instrumental. La referencia principal será la primera edición, la de 1916,⁵¹ pues, tras la edición facsímil de Alvarellos, es fácil de conseguir para cualquier lector interesado y, a falta de una edición filológica que los incluya, se puede disfrutar de los dibujos de Moya

⁴⁸ Valle-Inclán, 2022: X.

⁴⁹ Valle-Inclán, 1992: 26.

⁵⁰ Blasco Pascual, 2011: 55.

⁵¹ Se sigue el mismo criterio al escoger la edición de 1916, que sigue la Biblioteca Castro en la publicación de las obras completas de Valle-Inclán. Así lo dice Vélchez Ruiz en su prólogo (2017: XLVII).

del Pino, que van más allá de la ornamentación, y cuyas frondosas capitulares, y algún dibujo explícito, remiten a Dioniso, como se verá a lo largo de este trabajo doctoral.

En cuanto a la referencia instrumental, utilizada en algunas partes de esta tesis, será la edición de *La lámpara maravillosa*, realizada por Virginia Milner Garlitz, en 1992, por ser la más completa —aunque insuficiente, como se ha señalado— hasta la fecha, y que está basada en la edición de 1922, que fue la última que revisó su autor.

Pero volvamos a 1916. Todavía aletea la reedición de las *Sonatas* en 1913. En cuatro años quedará abierta la época del esperpento con la publicación de *Luces de bohemia*. El hijo de Valle-Inclán ha muerto dos años atrás. Su padre acaba de elegir *La lámpara maravillosa* como volumen I de su *Opera omnia*. En febrero de ese año, también muere uno de los grandes y más influyentes amigos de Valle-Inclán: Rubén Darío. Valle tiene un libro huérfano en la mano, que ya no podrá regalarle.⁵² Darío había escrito, en sus últimos años «El padre nuestro de Pan», un poema que también resuena en el hueco de la *Lámpara*. El próximo capítulo estará dedicado a profundizar más en este dionisismo.

⁵² Rubén Darío muere en Managua dos días antes de que salga este libro, el 6 de febrero. Escribe Alberca (2015: 343): «cuando se enteró de la noticia, no pudo reprimir la emoción: “¡Es horrible! ¿Con quién comentaré ahora mi *Lámpara maravillosa*? Rubén hubiera tomado su whisky, yo mi píldora de cáñamo índico, y nos hubiéramos internado en el misterio. Él era un hombre que estaba en contacto con lo misterioso”». Valle-Inclán se entera en una tertulia (en el Gato Negro) que mantiene con Baroja, Benavente, Rusiñol y Bark (entre otros). Valle recita en homenaje el *Responso a Verlaine*, poema poderosamente dionisiaco que termina con la cruz cristiana y que, de alguna manera, le retrata a sí mismo.

2. Corpus dionisiaco en *La lámpara maravillosa*.

El *daimon* de Valle-Inclán. Dioniso, visible e invisible

2.1. Dionisismo

Hablar de Dioniso en esta tesis es hacerlo desde el punto de vista de diferentes niveles de interpretación. Habrá un nivel que recurrirá con frecuencia a los estudios clásicos sobre el dios, en lo que se refiere a su interpretación como parte de la mitología y de la cultura griega. Para ello, me referiré a los estudios de David Hernández de la Fuente, director de esta tesis, o a los de autores imprescindibles en la bibliografía sobre el mito: Otto, Vernant y Vidal-Naquet, Carlos García Gual o Daraki. Dejo en último lugar a Kerényi, pues abre la puerta a un segundo nivel de interpretación más cercano a la psicología junguiana, donde también aparecerán autores como Hillman o López Pedraza. A todos ellos recurriré con frecuencia para apoyar mis interpretaciones de la obra de Valle-Inclán en sus valiosísimas investigaciones.

Otro nivel, piedra angular de esta tesis, es el Dioniso de Valle-Inclán, tal como él mismo lo formula, en *La lámpara maravillosa*, de manera explícita y a veces de manera elíptica. Se verá enseguida, en las diversas secciones de este mismo capítulo.

Este Dioniso de Valle-Inclán se pondrá en relación con otro nivel de interpretación: lo seres dionisiacos que habitan la obra de Rubén Darío, amigo y cómplice de Valle-Inclán, y llave maestra del modernismo hispanoamericano. Y, sobre todo, la interpretación de Dioniso que hace Nietzsche en *El origen de la tragedia*, libro no explícito en *La lámpara maravillosa* pero que aparece de manera subterránea en la misma, como se verá en el capítulo V de este trabajo.

Por último, otro nivel corresponderá a mi propia hipótesis sobre cómo Dioniso se manifiesta a lo largo de la obra de Valle-Inclán. Los fundamentales son tres: un Dioniso sensual, correspondiente a las *Sonatas*; un Dioniso místico, correspondiente a *La lámpara maravillosa*, y un Dioniso del exceso, correspondiente a *Divinas palabras* y al ciclo del esperpento. Por supuesto, a veces aparecen figuras dionisiacas que tienen elementos de varios de ellos, como el peregrino que aparece en *Flor de santidad*. A la propia idea de un Dioniso que va peregrinando y transformándose en la obra de Valle-Inclán se dedicará un capítulo específico en este trabajo, el sexto, bajo la inspiración del arquetipo del peregrino tan presente en *La lámpara maravillosa*.

Pero, antes de profundizar en estos temas, vamos a proponer un corpus dionisiaco de estudio en *La lámpara maravillosa*.

2.2. Corpus dionisiaco en *La lámpara maravillosa*

Seguramente la persona que mejor ha estudiado la estructura de *La lámpara maravillosa* ha sido Virginia Milner Garlitz.⁵³ Sin embargo, en lo que respecta al objeto de esta tesis, hasta el momento la crítica no ha realizado un análisis de la estructura del libro según la presencia de elementos dionisiacos.⁵⁴ Por eso es preciso señalar que, de los cuarenta y

⁵³ Vid. Garlitz, 2007. Para analizar la estructura de *La lámpara maravillosa*, es recomendable seguir la edición de Virginia Milner Garlitz de 1992, pues viene excelentemente resumida en el prólogo. Por ese motivo, los fragmentos de *La lámpara maravillosa* que se citan a continuación corresponden a esta edición, para mayor comodidad del posible lector.

⁵⁴ En esta tesis, dedicada a los aspectos dionisiacos de *La lámpara maravillosa*, no repetiremos aspectos ya descritos en otros estudios —Milner Garlitz, Monge López, Gil González— tales como la estructura del

cuatro capítulos de los que consta el libro, treinta y uno de ellos tienen algún elemento explícita o implícitamente dionisiaco. El libro está dividido en cinco partes, precedido de una pequeña introducción titulada *Gnosis: El anillo de Giges, El milagro musical, Exégesis trina, El quietismo estético y La piedra del sabio*. Pues bien, *El anillo de Giges* presenta siete capítulos «dionisiacos» de siete; *El milagro musical*, siete de diez; *Exégesis trina*, seis de nueve; *El quietismo estético*, cinco de diez; *La piedra del sabio*, cuatro de siete, contando el capítulo final, como recapitulación de toda la obra.

Aunque más adelante se verán con detenimiento los temas principales, se señalan a continuación dichos capítulos marcados con una D, con una breve exposición de los fragmentos y un breve comentario. Siendo mayoría los capítulos con estas características, vale la pena incluir también el resto con una sucinta descripción de las ideas fundamentales que Valle-Inclán expresa en cada uno de ellos, para que el lector se haga una idea completa del libro. Además, se señalan con una B adicional los capítulos en los que la voz bradominesca o de ficción tenga especial importancia, pues se considera que esta voz (y la inserción de la máscara de la ficción en el ensayo) está ligada al arquetipo dionisiaco que opera en Valle-Inclán. También se indican las páginas correspondientes a cada capítulo según la edición de Virginia Milner Garlitz (Valle-Inclán, 1992). Se trata, insisto, de un mero corpus que solo pretende señalar los temas principales y no profundizar, por el momento, en ellos.

libro, o el significado de cada parte o de cada símbolo, salvo los que interesen específicamente a este estudio.

Gnosis (39-42)

En este capítulo introductor, Valle-Inclán, siguiendo a Miguel de Molinos y a Ibn Tufayl,⁵⁵ afirma que hay dos maneras de conocer: «Meditación y Contemplación. La Meditación es aquel enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad, y la Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace sustancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones, y pensamientos a pensamientos».

Valle-Inclán se inclina por la intuición y el amor místico como verdadera manera de conocer, aunque ese conocimiento sea imposible de expresar con palabras: «Estos *Ejercicios espirituales* son una guía para sutilizar los caminos de la Meditación», una guía, como se irá viendo en las páginas siguientes de esta tesis, con elementos claros de ficción.

Enseguida Valle-Inclán explica el sentido del título, al afirmar que tanto Dios como la Belleza son conocidos por el ser humano cuando enciende una misma lámpara. «El Alma Creadora está fuera del tiempo, de su misma esencia son los *atributos*,⁵⁶ y uno es la Belleza. La lámpara que se enciende para conocerla es la misma que se enciende para conocer a Dios».

«El amor de todas las cosas es la cifra de la suma belleza, y quien ama con olvido de sí penetra el significado del mundo».

La doctrina estética se basa en este amor; y luego se descifra su norma. Ese desciframiento es lo que el lector se irá encontrando a lo largo del libro.

⁵⁵ Se verá con detenimiento en el siguiente capítulo, dedicado al género de *La lámpara maravillosa*.

⁵⁶ Se corrige aquí la palabra *tributos*, que sigue la edición de Virginia Milner Garlitz según la versión de 1921. Parece más correcta la lectura *atributos*, que aparecía en la primera edición de 1916.

El anillo de Giges

I (D) (B) (47-48)

La voz narradora habla del pasado con un tono muy parecido al Brandomín que narra su autobiografía en la *Sonata de estío*, o al de la fantasiosa «Autobiografía» publicada en prensa en 1903.⁵⁷

Valle habla de sus sueños de aventura y de la gloria literaria y de cómo llega a aplicar el temple aventurero a su disciplina estética. Ejercita normas estéticas como si de una ascesis se tratara. «Maté la vanidad y exalté el orgullo», dice bradominescamente. Cuenta cómo aprende a escribir para sí mismo y no para que le escuchen los demás. Después de usar esta máscara narrativa, reivindica su talante místico desde el principio y lo asocia a la música: «se hacía sonoro todo mi ser». También lo asocia a la naturaleza a través de la fusión con la misma: «fui a un tiempo árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor».

II (D) (49-51)

Cuenta su despertar, su iniciación, profunda y explícitamente dionisiaca.

Al principio, ignora pero siente: emociones, sensaciones, una vaga memoria sellada en «la cárcel de barro», una aridez para expresar esas sensaciones. Entonces el esfuerzo de tratar de expresarlas le despierta algo, «una memoria de mil años», y entonces se siente conectado a la naturaleza, a los ríos, al mar, «a la alegría del pájaro, el instinto violento del toro».

⁵⁷ Se verá con detenimiento en el capítulo dedicado a «La quinta sonata».

Esa conexión, claramente pánica, le revela su *daimon*, como se verá con más detenimiento después de fijar este corpus. Primero Valle-Inclán relata cómo sobre «la máscara de mi rostro» ve una sucesión de un centenar de rostros que se detienen en un hombre semidesnudo que «predicaba el amor de todas las cosas con rugidos». Es el anunciador del dios que va a venir. Enseguida Valle habla de su *daemonium*, al que identifica como un pequeño Dioniso, y en el que se concentra la estética de Valle-Inclán: «baila (...) a un son cambiante, moderno y antiguo, como si en la flauta panida oyese el preludio de las canciones nuevas».

Entonces llega el momento de su iniciación: «Cuando logré concretar esta figura (...) creí llegado el momento. Todas las larvas de mi reino interior eran advertidas, las sentía removerse como otros tantos arcanos, y había aprendido a oír las voces más lejanas».

III (D) (B) (52-55)

Valle-Inclán expresa impotencia para expresar «el deleite de lo inefable que reposa en todas las cosas», aunque se refiere a la naturaleza: la hoja verde, el pájaro que vuela. Insiste en cómo el encuentro con la gente que habita en la naturaleza (el viñador, el mendigo, el peregrino, el pastor) le da más sabiduría que los infolios. Insiste en cómo su ser se «suma» al árbol, al heno, al ruiseñor. Narra, con un tono que vuelve a recordar a las *Sonatas*, un recuerdo de especial importancia:⁵⁸ se trata de un paseo por unas tierras que llama Tierras del Salnés y Pinares del Rey, que aluden también en su paisaje al de las novelas del ciclo de la *Guerra Carlista*, publicado con anterioridad a *La lámpara*

⁵⁸ Se trata de un recuerdo que va a determinar su visión de altura, en el que se cifrará gran parte de su estética. Aunque es algo que todavía no sabe, claro está, en 1916.

maravillosa, y también protagonizadas por el Marqués de Bradomín.⁵⁹ Pinares del Rey es un paraje de ficción que se refiere quizá al rey Carlos. Antes ha fumado su pipa de cáñamo índico, y llega a una experiencia de embriaguez claramente dionisiaca por la fusión panteísta con el paisaje. En esa fusión se produce en él esa visión de altura de todos los caminos que ha pasado desde niño, y comprende la dimensión cíclica del tiempo. «Fui feliz bajo el éxtasis de la suma».

En este capítulo se expresan las dos dimensiones dionisiacas fundamentales en Valle-Inclán: la máscara de la ficción y la fusión panteísta. Se puede recordar, a propósito, cómo en *Las bacantes* de Eurípides la posesión dionisiaca va asociada al disfraz y a la identificación con animales.⁶⁰

IV (D) (B) (56-57)

Vuelve a comenzar el capítulo con un tono bradominesco:

«Yo vagaba en la sombra de aquellas bóvedas con el alma cubierta de lejanas memorias. Ya entonces comenzaba mi vida a ser como el camino que se cubre de hojas en Otoño».⁶¹

En la *Sonata de otoño*, publicada doce años antes, Valle-Inclán había escrito:

«Con el alma cubierta de recuerdos, penetré bajo la oscura avenida de castaños cubierta de hojas secas».

Parece una misma voz que viene desde la ficción.

⁵⁹ Se trata de *Los cruzados de la causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*, publicados entre 1908 y 1909.

⁶⁰ Cf. Kerényi, 1998: 227.

⁶¹ La estación del otoño remite a Dioniso (Hernández de la Fuente, 2017).

Le sigue una preciosa sinestesia: «La luz en las vidrieras celestiales tenía la fragancia de las rosas». Luz es olor. Hay una comunión mística también de las sensaciones. Su alma se convierte en «huerto sagrado».

Hay una identificación de la luz con la propia esencia del autor, una anulación de la sensación temporal y de la conciencia humana. Éxtasis.

Conciencia de que el camino de la belleza es místico. Mediante él, «nos alejamos de nuestros fines egoístas para transmigrar en el Alma del Mundo».

Siente de nuevo impotencia para expresarlo, porque esa expresión está asociada a los sentidos. «Cuando nos asomamos más allá de los sentidos, experimentamos la angustia de ser mudos».

Aquí enuncia una idea que retomará a lo largo del libro: «todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea del Tiempo».

Relaciona la beatitud con la quietud, lo que culmina coherentemente en la glosa: «La belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos, los místicos caminos de Dios».

En cuanto a los aspectos dionisiacos, además del éxtasis como medio de conocimiento, se puede señalar también el camino recomendado de estar fuera de la norma del tiempo.

Esta idea se puede relacionar con la subversión carnavalesca que se tratará con detenimiento en el capítulo VII de esta tesis: en este caso, no sucede en el espacio social sino en el tiempo histórico. La Historia se anula en el éxtasis sin tiempo cronológico.

V (D) (B) (58-60)

En este capítulo parece confesarse la máscara proyectada en Brandomín: «Hallé y gocé como un pecado místico la mudanza de las formas y del fluir del Tiempo». Atrapado

en el tiempo satánico y en el egoísmo que le hizo solo mirar «los afanes de cada hora». «Ciego, sin la luz de amor, (...) un hombre condenado».

Compara su sensación de estar tragado por el tiempo, y lleno de recuerdos, con la leyenda de un caballero santiaguista que sale del mar con el sayo cubierto de conchas.

Y relata otra experiencia mística que sucede en el mar, cuando el sol se refleja en el agua. Sensación de éxtasis en la naturaleza de nuevo, de acabamiento del tiempo, de unidad, de redención o de iniciación: «Tenía el campo una gracia matutina y bautismal». «Me conmovió un gran sollozo y en la estrella que nacía vi el rostro de Dios».

VI (D) (61-63)

Habla de los cristales que —para los ojos— no tienen edad. «La luz de los cristales tiene algo de oración».

Y sigue insistiendo en una de las ideas más importantes del libro: «Concebir la vida y su expresión estética dentro del movimiento (...) es concebirla con el absurdo satánico. (...) Satanás gira eternamente (...) con el ansia y la congoja de hacer desaparecer el antes y el después».

Dice que el místico es el que sabe amar las cosas y descubrir en ellas «un enlace de armonía».

Esta clave erótica es fundamental y se puede relacionar con los misterios de Dioniso: «En todas las cosas duerme un poder de evocaciones eróticas».

Habla de los poetas: «para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa». «Allí donde los demás hombres solo hacen diferenciaciones, los poetas

descubren enlaces luminosos de una armonía oculta». Aquí resuena el soneto *Correspondencias* de Baudelaire.⁶²

Y hace una sutil reivindicación del poeta como guía para los «demás hombres», de modo que los «ejercicios espirituales» del subtítulo se asocian a un ejercicio estético. Es más, el poeta verdadero tiene tanto derecho como un sacerdote o un maestro espiritual a guiar el lector, al peregrino, en este libro.

Valle se dirige a su alma: Y le insta: «Descubre la norma de amor o quietud que te haga centro».

«Colócate fuera de los sentidos, y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento».

Esta es su receta.

⁶² Se reproducen los dos primeros cuartetos según la edición de Baudelaire (2004), con traducción de Alain Verjt y Luis Martínez Merlo:

«La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers.// Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité,/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent».

(«La Creación es un templo de pilares vivientes/ que a veces salir dejan sus palabras confusas;/ el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos/ que le contemplan con miradas familiares.// Como los lazos ecos que de lejos se mezclan/ en una tenebrosa y profunda unidad/ vasta como la luz, como la noche vasta/ se responden sonidos, colores y perfumes»).

Hormigón (2006: 181 y ss.) estudia la posible influencia de Baudelaire en el dandismo de Valle-Inclán. No hay constancia de que leyera a otros poetas dionisiacos como Swinburne.

VII (D) (64-66)

Insiste en que los sentidos son «fuentes de error más que de conocimiento (...) y crean la vana ilusión de todo el saber cronológico».

Por tanto, «el poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos».

Valle insiste aquí otra vez en el poder que debe tener el poeta, igualado al de un maestro espiritual:

«El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible».

Anima al lector a buscar la «alusión eterna» en cada momento, y «el ritmo interior» que despierta sensaciones que las palabras no pueden definir.

Narra otra experiencia mística donde, siendo estudiante, contempla a unos niños danzar «como los silvanos en los frisos antiguos», con clara resonancia de su *daimon* dionisiaco a través de estas criaturas, divinidades de los bosques.⁶³ Esa visión le hace remontarse a su infancia, comprendiendo «que nada de mi psiquis era abolido», que todo permanece, que nada se borra.

Esa visión de los niños, nos dice, rimaba con su propia infancia, y «así lograba romper el enigma del Tiempo». Y, así, «veía yuxtaponerse los instantes (...). Percibía cada momento como actual, sin olvidar la suma». La visión y su recuerdo riman en consonante, y hacen el efecto de las rimas en los poemas: juntan las palabras: juntan, «suman» los tiempos.

⁶³ Grimal, 1994: 481.

Esta capacidad de abolir el tiempo, de fundir en un instante pasado y presente, está simbolizada por el anillo de Giges,⁶⁴ que dio nombre a esta parte. Tal como dice en la glosa.

El milagro musical

I (D) (71-73)

El poeta combina palabras para expresar lo que hay en el ser humano, no puede ir más allá. Despierta con ellas emociones dormidas, pero no las crea. Hay algo inapresable en el interior de cada persona, una singularidad que el poeta solo puede expresar a través de la musicalidad de las palabras. «El secreto de las conciencias solo puede revelarse en el milagro musical de las palabras (...) El poeta cuanto más oscuro más divino (...) El poeta debe buscar la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano, y luchar por decirlo».

Esto es, buscar la música interior que expresa el sentido a través de un ritmo de palabras. No el significado convencional de las palabras.

Esa voz interna hay que buscarla, como dice en la glosa, «donde jamás haya llegado la voz humana», en el alma, «sima de emociones y de intuiciones».

⁶⁴ Garlitz (1992: 47) define así en una nota a pie de página de su edición de *La lámpara maravillosa* el significado de Giges: «Rey de Lidia que según Heródoto tenía un anillo que lo hacía invisible; según Eliphas Lévi, es símbolo del gran arcano mágico: representa el ciclo del movimiento universal armónico y la eternidad del ser; también es el Urobobus de los gnósticos y el círculo de fuego de la sabiduría metafísica de la tradición hindú». Valle-Inclán también pudo haber leído sobre el anillo de Giges en Platón (*República*, 359-d, 360 b, Eggers Lan ed., 2011: 48-49), quien narra la historia de cómo el pastor encuentra el anillo en el inframundo y, gracias a él, y a sus artes mágicas, deviene rey. El anillo de Giges tuvo amplia fortuna en el *folktale* (vid. Hansen 2002: 316-327).

II (D) (74-75)

Ejemplo de san Bernardo que predicaba sin ser entendido y que, aun así, levantó un ejército para las Cruzadas. Era entendido no por el significado de las palabras sino por el tono alimentado por la «devoción trágica, la divina angustia, el amoroso desconsuelo». Así, como dice la glosa, el verbo de los poetas «no requiere descifrarse por gramática (...). Su esencia es el milagro musical».

En esta idea, como en el capítulo precedente, se puede identificar el elemento dionisiaco en esa expresión de las almas a través de la música, fuera de los significados normativos y literales, fuera del imperio de la razón. Más adelante, Valle-Inclán también se referirá a la danza.

III (D) (76-78)

Continúa con la misma idea, poniendo los ejemplos de Rafael Urbino —«que modificó siempre la línea que ofrecían sus modelos»— y Verlaine, quien aconsejaba: «Elige tus palabras siempre equivocándote un poco».

Sigue hablando del poder del verso, superior a la yuxtaposición habitual de palabras: «Al goce de su esencia ideológica suma el goce de su esencia musical». Y, en el verso, destaca el poder de la rima, que «junta en un verso la emoción con el cual concierta». De esta manera, «hace una suma, y si no logra anular el tiempo, lo encierra y lo aquilata en el instante de la palabra».

Esto es, la rima tiene el mismo poder de suma, de reunir el pasado y el futuro, que los senderos que vio desde lo alto en los campos del Salnés. Tienen el poder circular de reunir lo pasado y lo futuro. «Así las rimas en su enlace numeral y musical. La última resume la vibración de las anteriores. Y únicamente por la gracia de su verbo se logra el

extremado anhelo de alumbrar y signar en voces las neblinas del pensamiento, las formas ingravídas de la emoción».

Valle culmina este capítulo con dos declaraciones explícitamente dionisiacas: «¡Toda nuestra vida dionisiaca entrañada de intuiciones místicas». Y en la glosa: «Solamente cuando nos perdemos por los musicales senderos de la selva panida, podemos oír los pasos y evocar la sombra del desconocido que va con nosotros».

Es decir, solo a través de la introspección mística, que se expresa musicalmente en las palabras, podemos acceder a nosotros mismos. Así, al menos se expresa, una vida dionisiaca.

IV (D) (79-80)

El protagonista de este capítulo es Soulinake, trasunto de Ernesto Bark, el autor de *La santa bohemia*.⁶⁵ Soulinake es personaje de Valle-Inclán que aparece, antes de *La lámpara maravillosa*, en «La corte de Estella», fragmento descarriado del ciclo de novelas *La guerra carlista*.⁶⁶ Después, es personaje conocido de *Luces de bohemia*.⁶⁷ Su aparición en este capítulo de la *Lámpara*, en su versión más amable, orienta al lector en que estamos ante un texto que tiene un aire de ficción, la máscara con la que Valle-Inclán dota a toda su escritura y a su propia vida.

Valle-Inclán define a Soulinake como «místico y visionario», y sin duda ha sido invitado a estas páginas por eso. Quizá también porque sobre su frente «vuela su mano

⁶⁵ Publicada en 1913, en plena redacción de *La lámpara maravillosa*. Vid. Bark, 1999.

⁶⁶ «La corte de Estella» se publicó en *Por esos mundos*, en 1910. Vid. Valle-Inclán, 2002, II.

⁶⁷ Entre las ediciones, recomendamos la de Alonso Zamora Vicente, editada en Espasa y también en la Biblioteca Valle-Inclán de Círculo de Lectores, 1991, la que se utiliza aquí.

haciendo la señal de la cruz». Tampoco hay que olvidar su nihilismo de influencia nietzscheana y anarquista, que Ernesto Bark reflejó en su obra.⁶⁸

Dice Valle que la Revolución rusa tiene origen en la literatura francesa, siguiendo la idea del milagro musical que ya explicó con el ejemplo de san Bernardo. «Francia, con las lágrimas y las efusiones de una mala literatura, ha echado a volar por el mundo la linda balada de Amor y Libertad». Por eso, afirma en la glosa, «el idioma de un pueblo es la lámpara de su karma. Toda palabra encierra un oculto poder cabalístico».

Esto es: el poder interno de los idiomas y de las palabras se pueden transmitir a quien los lee. Va en su música, además de en su significado. En este sentido, los idiomas tendrían un poder dionisiaco: subvertir el orden y llevar a la revolución.

V (81-84)

«Los idiomas son hijos del arado (...). El pensamiento toma su forma en las palabras como el agua en la vasija».

Dice Valle que los idiomas surgen de lo que es cada pueblo, pero que luego los idiomas se estancan y aprisionan la conciencia. Por eso luego hay que renovarlos.

Los idiomas son fundamentales, más allá de la literatura o de la comunicación porque «de la baja sustancia de las palabras están hechas las acciones».

«Toda mudanza sustancial en los idiomas es una mudanza de las conciencias, y el alma colectiva de los pueblos, una creación del verbo. (...) Los idiomas nos hacen, y nosotros hemos de deshacerlos. Triste destino el de aquellas razas encerradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas».

⁶⁸ Véase el prólogo de Gonzalo Santonja (1999) a la edición de *La santa bohemia*.

VI (D) (85-87)

Crítica el romance castellano actual, que a partir de los Reyes católicos se vuelve ampuloso: «El castellano quiso ser el nuevo latín, y hubo cuatro siglos de literatura jactanciosa y vana».

Es curioso, porque no salva ni a Cervantes (a quien no menciona). Prefiere el «modo del Arcipreste Juan Ruiz». Alaba el romance castellano medieval, con elogios explícitamente dionisiacos: «El tempero jocundo y dionisiaco, la tradición de sementeras y vendimias, el grave razonar de leyes y legistas, fueron los racimos de la vida latina por aquel entonces estrujados en el ancho lagar de Castilla».

Valle anima a «enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza». Y recomienda amar la tradición para buscar la esencia del porvenir. Pone un ejemplo, nuevamente dionisiaco, que reformula las características, ya señaladas, del descubrimiento de su *daemonium*: «Yo para mi ordenación tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega».

Anda Valle proponiendo una idea de resonancias platónicas: las ideas eternas necesitan una renovación de sus formas, cuando estas se anquilosan.

Por eso afirma: «El Arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de los siglos, haciendo palpar ritmos eternos, de amor y de armonía». La glosa final insiste en la misma idea de renovación, concentrada en el presente: «La belleza es la posibilidad que tienen todas las cosas para crear y ser amadas». Lo cual resulta dionisiaco también.

VII (D) (88-89)

Cuando nuestros sentidos destruyan las categorías, las herencias, verán de otra manera el universo: «El Universo, sin haber cambiado, nos dará una emoción distinta, y dirá otra relación con Dios».

Sin embargo, «las almas que guardan su misterio fecundo en líneas, en ritmos, en números de palabras (...) son las únicas que vuelan sobre los siglos». De este modo vuelve a resaltar la importancia y singularidad del poeta dentro de las sociedades humanas.

Elogia, en este sentido, a los poetas griegos. E insiste en una idea anterior: «Nuestras almas inquietas de modernidad vierten en los ritmos viejos el tesoro de sus emociones nuevas».

Valle defiende: «La conciencia estética del pasado está siempre en lo futuro, porque toda acción de belleza es un centro de amor que engendra los infinitos círculos de la esfera».

Ese es el secreto de su eternidad.

En ese sentido, «la obra de belleza, creación de poetas y profetas, se acerca a la creación de Dios». Y reivindica un fragmento de esa potencia divina creadora en cada uno de nosotros. «El alma demiurga está en nosotros, y el verso y el ritmo vuelven a ser creados».

VIII (D) (90-91)

Valle dice que las artes visuales (hechas en metales o piedras) son más duraderas que las artes literarias, sujetas a la «mudanza de los usos», costumbres e ideas. «Las artes literarias dan la sensación de no haberse definido aún, y de luchar por ser». Y añade una

idea de la escritura como autoconocimiento: «Las artes literarias (...) Aparecen como largos caminos por donde las almas van en la exploración de su Mundo Interior».

Insiste en la idea del milagro musical: «En las creaciones del alfabeto, la luz es un medio para el conocimiento» (se refiere a la vista), «pero la esencia que expresen las letras es de la música».

Es una idea que sintetiza en la glosa: «La suprema belleza de las palabras sólo se revela, perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología».

Pero antes defiende el baile como la más completa de las artes, donde vuelve a resonar la descripción dionisiaca de su *daimon*: «Solamente en el baile se juntan los sutiles caminos de la belleza, sonido y luz, en una suprema comprensión. (...) El baile es la más alta expresión estética, porque es la única que transporta a los ojos los números y las cesuras musicales».

IX (D) (92-93)

Habla de los griegos como aquellos que supieron ver el mundo por primera vez y expresarlo según lo veían. Los latinos, en cambio, ya siguieron un rumbo de palabras aprendidas y que repetían sin saber ver el mundo de la misma manera.

El sentir de los griegos, dice Valle, «fue hijo del mar y del cielo, de las colinas con olivares y viñedos, y de las serranías con rebaños, de los bosques con genios y de la lujuria de las formas». Es decir, de una naturaleza viva y sagrada y creadora y erótica.

Valle, por un lado, expresa una idealización de sus lecturas sobre Platón y Pitágoras:⁶⁹ «Para aquellos pastores las ideas significaban números y formas bajo el ritmo del Sol». Pero —lo que importa aquí— insiste en la naturaleza dionisiaca de ese conocimiento: «experimentaban la emoción mística de la suma. Aquellos pastores arcádicos gozaron el éxtasis panida desde las crestas donde trisca el macho cabrío⁷⁰ (...) El conocer cronológico se hacía estático (...), se hacían centro y conciencia de visión sobre las cumbres». Y pone el ejemplo de Homero, padre del milagro musical, que ciego, y quizá porque lo era, «primero en la música de las palabras hizo arder la corona del Sol».

⁶⁹ María González Gil (2015: 336) estudia ampliamente el pitagorismo de *La lámpara maravillosa*: «Para el pitagorismo modernista, vida y obra se rigen por unas mismas pautas musicales. Cada uno de los momentos temporales evoca, alude, guarda consonancia con otros, al modo de una estructura estrófica. De este logos musical que rige las acciones humanas se desprenden las normas, el *canon* que debe transformar al sujeto y la materia poética. El poeta debe *rimar sus acciones*, como invita Rubén Darío a hacer en los célebres versos de *Prosas profanas*:

Ama tu ritmo, y ritma tus acciones bajo su ley, así como tus versos; eres un universo de universos y tu alma una fuente de canciones (Darío, 1901: 152).

El logos del número subyace, invariable y cierto, al “engaño” de la ideología, del logos-discurso. Por eso, para Valle, las palabras depuradas de ideología aparecen como claras músicas, a las que la escritura debe asimilarse.

El artista, “universo de universos”, microcosmos donde rigen las mismas pautas musicales que en el universo, puede encontrar dichas pautas en sí mismo, según el precepto griego inscrito en el pórtico (*sic*) de Delfos, *Gnothi Seautón*. Debe conformarse, consumarse en/por ese logos pitagórico del número, pues su alma es análoga al Alma del Mundo».

⁷⁰ Como ya se ha apuntado, el macho cabrío es el *tragos*, en griego, de donde deriva la palabra tragedia.

X (94-96)

Habla por primera vez de la palabra como espejo mágico «donde se evocan todas las imágenes del mundo (...) en ellas se aprisiona el recuerdo de lo que otros vieron y nosotros ya no podemos ver».

Solo el poeta vuelve a crear como la primera vez. Lo asocia al «iniciado que todas las cosas crea y ninguna recibe en herencia». «El poeta es un taumaturgo que transporta a los círculos musicales la creación luminosa del mundo. En los números pitagóricos» (es decir, musicales) «aprisiona las Ideas de Platón». «El pensamiento humano es como el fruto sagrado del Sol». El pensamiento y el lenguaje son fruto de la naturaleza, de una paternidad esencial del ser humano. Así «los mitos helénicos nacen en las cristalinas cuevas de los montes» y «en la llanura sólo florecen los cardos del quietismo». Somos naturaleza y la naturaleza que nos rodea nos determina. Por eso «el criollo de las pampas debe a la vastedad de la llanura su alma embalsamada de silencio» y «Es el desierto donde la fantasía muere de sed». En el desierto, «las imágenes verbales» tienen más poder que las que vienen de la naturaleza. Allí el conocimiento de los ojos «es convertido en ciencia de los oídos». En la desnudez sin referencias, cobra un poder enorme la música de las palabras. De la vista y de los oídos nace el conocer humano, que se concreta en esa música de las palabras.

Exégesis trina

I (D) (101-102)

Elogio del amor. Todas las cosas tienen la posibilidad de ser amadas. Cristo: el amor como suma perfección.

«El mortal que resolviese en amor todas sus acciones (...) vería el rostro de Dios». Este milagro se obra en el éxtasis. «Amar es comprender, y el éxtasis es la rosa mística del conocimiento». Valle-Inclán sostiene que hay que desnudarse de la «percepción cronológica». Quien no lo logra «yerra en toda la doctrina estética, pues siendo la belleza atributo de la esencia divina, no puede realizarse por las rodadas del tiempo».

Es importante señalar que definir la doctrina estética es el objetivo de estos «Ejercicios espirituales». Y el camino para lograrlo es dionisiaco, pues, como va señalando el autor, solo en un estado extraordinario de conciencia se puede lograr ese éxtasis y esa independencia de Cronos. ¿Quién consigue desprenderse del lastre de los sentidos y de la percepción cronológica? El extático, y lo consigue gracias al amor.

«Para el extático no existe mudanza en las imágenes del mundo, porque en cualquiera de sus aspectos sabe amarlas con el mismo amor». También resulta dionisiaca la concepción del éxtasis como goce: «El éxtasis es el goce contemplativo de todas las cosas en el acto de ser creadas». El arte puede realizar ese divino conocimiento, pero antes («antes de ser iniciada en el misterio de la eterna belleza») el alma tiene que pasar por tres tránsitos: amor doloroso, amor gozoso, amor con renunciamiento y quietud. Esto es, el amor es el camino del arte para expresar la eterna belleza. Y el arte, como dice en la glosa, es un camino para buscar a Dios. Con esta concepción, el artista se reivindica como un ser «capaz de transmigrar en la esencia de las cosas».

II (103-104)

Explica el «amor doloroso», representado por la tragedia griega, donde los héroes reciben una gracia especial: la fatalidad de su destino. Y es gracia porque mueve al amor a quien presencia su historia. Como dice en la glosa: «Alma en cárcel (...) obra la

maravilla de transmigrar por el dolor en la conciencia ajena. Amor con dolor es (...) el enigma de la fatalidad en la tragedia antigua».

Nuestra conciencia, dice Valle-Inclán, se reconoce en el dolor de los personajes de las fábulas antiguas. «Las sombras de las fábulas antiguas (...) levantan sus brazos entre la niebla de los mitos, como espectros de nuestra conciencia». (...) «Y ese instinto oscuro que nos advierte cómo bajo el imperio de la fatalidad pueden mordernos todos los dolores, es, al mismo tiempo, una intuición estética».

Esa intuición estética fundada en el amor doloroso es un primer peldaño para el artista. «Toda la doctrina estética es una enseñanza para amar el bien, y ninguna máxima encamina nuestra conciencia hacia ese logro como la fatalidad en las fábulas griegas».

III (D) (105-108)

Explica el amor gozoso en la figura de san Francisco de Asís. Y lo ilustra con las leyendas de las *Floreccillas*⁷¹ traducidas por su amigo Rivas Cherif en 1913, año en que Valle-Inclán está en pleno proceso de redacción de *La lámpara maravillosa*. Valle-Inclán funde aquí dos leyendas de las *Floreccillas*: la 7, donde san Francisco explica a fray León en qué consiste «la perfecta alegría» y la 24, en que el santo abraza a un leproso.

El amor de san Francisco por todas las criaturas «enseñaba una comprensión de la belleza como si el mundo acabase de nacer».

Valle lo asocia al arte de los primitivos italianos del siglo XIII:

(...) en las tablas de la escuela florentina aparecen los milagros evangélicos como rosas que acaban de abrirse. El alma de los pinceles está llena de emoción y de sonrisa, los temas son de un candor amoroso,

⁷¹ *Floreccillas del glorioso señor San Francisco y de sus hermanos*, traducción de C. Rivas Cherif, Renacimiento, Madrid, 1913.

de un sentimiento familiar y divino. El concepto religioso y el concepto estético, en hermandad, se apartan del fatalismo griego y del terror medieval de la muerte. La pobreza franciscana enseña a los corazones el sendero de un amor gozoso, más intenso que el amor y la lástima por los héroes de la tragedia griega. (...) los ojos aman por la gracia de ver y los oídos por la gracia de escuchar, sin el halago de las formas sensibles.

Es decir, hay esa superación de los sentidos que Valle reclama en páginas anteriores para superar la lacra cronológica. «Ama las cosas, no por lo que son para nuestros fines, sino por aquella razón de conciencia que las hace ser distintas y buenas».

Para eso hay que quebrantar los gustos propios, y buscar «en todas las cosas un ingenuo conocimiento». Se dirige ahora no al artista, sino al «alma peregrina del mundo»: «procura amarlas en el bien ajeno, olvidada para siempre de sus fines mundanos».

Como dice en la glosa: «Gozo y amor en la gracia de todas las vidas, es el segundo tránsito para entender la belleza del mundo».

Hay dos obras de Valle-Inclán relacionadas con este amor gozoso: la novela *Flor de santidad* (1904) y los versos de *Aromas de leyenda* (1907). Ambos libros, como este mismo capítulo de *La lámpara maravillosa*, tienen el carácter dionisiaco de una erótica ligada a la naturaleza. Se hablará de ellos con más detenimiento en el capítulo correspondiente.

IV (109-11)

Como dice en la glosa: «El último y más levantado tránsito de la intuición estética es el amor con aniquilamiento, renuncia y quietud».

Es importante subrayar que se habla de intuición estética como objeto del trayecto, del tránsito que se está trazando en este libro. Dicho de otro modo, hay un fin artístico al

que sirve el desarrollo espiritual. Esta intención es compatible con lo que Valle-Inclán afirma en el capítulo I de esta parte: que el arte también sirve para llegar a Dios.

Con esa intuición estética, a través de las tres claves eróticas que está desarrollando Valle-Inclán en esta «Exégesis trina», ejerce el artista el intento de la belleza esencial.

Esta intuición ya estaba en las ideas platónicas, pero aún más en la doctrina de los gnósticos, «buscando la quietud en nosotros mismos, más allá de las formas, muerta la voluntad, muerto el deseo (...) amando por igual todas las imágenes del mundo». Se parece al amor gozoso, por tanto, solo que la diferencia ahora es la quietud.

También aparece aquí un camino que se abre a la estética esperpéntica sobre la que Valle-Inclán teorizará unos años después: «El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida».

Para los gnósticos, la belleza de las imágenes no está en ellas, sino en el acto creador, del cual no se desprenden jamás, y así todas las cosas son una misma para ser amadas, porque todas brotan de la eterna entraña en el eterno acto, quieto, absoluto y uno (...). Descubrir en el orden del mundo un sentido de belleza más allá de nuestros fines mortales (...) es caminar por los senderos del quietismo. (...) El hombre que penetra en el misterio (...) halla en las cosas una razón de conciencia fuera del orden de las horas».

De esta manera insiste en algunas ideas ya anunciadas en «El anillo de Giges».

Hace la genealogía de «esta comprensión esotérica del mundo (...) ajena al arte clásico»: pitagóricos, neoplatónicos, escuela de Alejandría, Plotino, Porfirio, gnósticos, priscilianistas, Aben-Tofáil, y la teología mística, copiando, casi literalmente, las palabras

de Menéndez Pelayo en el prólogo a *El filósofo autodidacto*, publicado en 1910.⁷² Respecto a las palabras de Menéndez Pelayo, añade que «llega de oriente (...) y tiene su origen en la práctica de los yoguis». En la glosa, recomienda: «Ama por igual todas las cosas y ninguna en sí».

V (D) (112-144)

Valle-Inclán habla de las tres veredas extáticas.

Las más antiguas son dos: una el panteísmo, otra el quietismo. Caminos diferentes para conseguir el mismo fin. «La una descubre el pecado en todo el entender carnal de los sentidos, y la otra un feliz desleimiento en todas las cosas. Por la una oye el alma las músicas panidas, por la otra solo alcanza desconsolada soledad, yerma quietud».

«El quietismo es la comunión con el Paracleto. Y contrariamente el éxtasis panida representa la suma en el arcano sideral y los desposorios con el Alma Creadora».

Es decir, mediante el quietismo, el iniciado se funde con el Espíritu Santo, y mediante el éxtasis dionisiaco se une a la creación del Alma del Mundo.⁷³

⁷² *El filósofo autodidacto de Abentofail*, Colección de Estudios Árabes, Zaragoza, 1900, traducción de Francisco Pons Boigues y prólogo de Menéndez Pelayo. La influencia de Menéndez Pelayo se verá con detenimiento en el próximo capítulo, dedicado a definir el género de *La lámpara maravillosa* en relación con *El filósofo autodidacto*.

⁷³ Como bien explica María González Gil (2015: 280): «El neoplatonismo es el fundamento de la vía estética de LLM y de su estructura interna concebida como el itinerario del alma peregrina de retorno a la Unidad; también de la división tripartita que vertebra la exégesis a partir de las tres hipóstasis supremas de Plotino, lo Uno, la Inteligencia y el Alma del Mundo, trinidad filosófica que subyace en los tres centros divinos, los tres tránsitos iniciales, los tres caminos extáticos, los tres enemigos a vencer o los tres modos de belleza. Y, sobre todo, de la base gnoseológica de la contemplación de la belleza que postula la existencia de un nivel supraintelectivo en el alma: su centro, que permite al ser humano intuir/ser la Belleza».

Ambos, quietismo y panteísmo, son las columnas de Salomón del iniciado.

Y ambas columnas son enlazadas por el camino de Cristo Redentor.

Te doy el amor en el cual está contenido el sumo conocimiento. Sólo el corazón que ama milagrosamente todas las cosas, sólo la mano que bendice, puede enlazar el momento que pasó con el que se anuncia y detener el vuelo de las horas (...) Tornarse centro de amor, tal es el ideal abierto como una fuente viva en la roca del mundo por aquel blanco techador de casas.⁷⁴

Valle-Inclán insiste en esta idea: el que ama detiene el tiempo.

Y resume:

«El Paracleto representa la quieta Unidad. El Demiurgo resume el Acto. El Verbo es el amor universal que los enlaza».⁷⁵

VI (D) (115-117)

Comienza a hablar de las tres rosas estéticas (que se corresponden con los tres tipos de amor ya mencionados; doloroso, gozoso y de renunciamiento y quietud). La primera es la rosa erótica, «guardadora del enigma panida». La asocia al arte primitivo de los griegos, que lograba la belleza «colocando las imágenes del mundo fuera del Tiempo». (...) las formas son logos de multiplicación, vasos fecundos de la imagen eterna (...) y la tragedia, todo mito y símbolo, encarna el furor erótico de la eterna voluntad del mundo». Aquí resplandecen algunos ecos nietzscheanos que se analizarán más adelante en este trabajo. «Sus héroes (...) tienen una humanidad que nace del dolor, y un dolor que nace del sexo».

⁷⁴ Se refiere a Jesús de Nazaret, en su oficio de carpintero.

⁷⁵ El Paracleto (Paráclito) es el nombre dado al Espíritu Santo en la quietud. El Demiurgo, el nombre de la divinidad creadora. El Verbo, el Hijo que los enlaza. Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Continúa con ideas donde el arquetipo dionisiaco se manifiesta con fuerza, a través del eros y del ritmo:

El erotismo anima como un numen las normas de aquel momento estético donde la voz del sexo es la voz del futuro. Eternos ritmos vitales conmueven el arte arcaico de los griegos. (...) la eurythmia de los cuerpos desnudos anima los mitos religiosos y heroicos. Apolo y Venus representan el ansia religiosa del instinto genitor por hacer divino el ideal humano. (...) En el erotismo del arte griego se descubre el sentido hermético de las Ideas Platónicas.

El conocimiento es directo a través del eros.

Y vuelve a subrayar una de las ideas principales de este libro: la ruptura con la percepción normal del Tiempo, de la que nace una de sus principales propuestas estéticas:

En todos los momentos del mundo la belleza ha sido una cifra de amor y una clave teológica, pero este vuelo místico solo se rompe cuando rompe el enigma ternario del Tiempo: La estética entonces se revela como una aspiración al éxtasis (...). Cuando se rompe el enigma temporal, cualquiera de sus tres modos, Pasado, Presente, Porvenir, desvinculado de los otros, es una representación eterna y quieta.

La belleza como eros también es una concepción dionisiaca.

VII (D) (118-120)

Es el turno de explicar la rosa clásica, «rosa andrógina, rosa verbo que junta en una suprema síntesis el antagonismo de las horas y la vida». Valle-Inclán insiste en su idea de superar el tiempo: «Su anhelo es enlazar las formas contrarias, los movimientos contrarios, y el instante que pasa y el que se anuncia». (...) «este concepto metafísico (...)

había tenido su más hermética alegoría en los mitos de sirenas y centauros. Pero Leonardo de Vinci, más sagaz, busca el ideal estético en la expresión ambigua».

Esta ambigüedad, de la que hablará más adelante, también pertenece a Dioniso.

Valle-Inclán la asocia a Velázquez, «que difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio revistiéndolas de un encanto quietista». (...) «La luz parece aprisionada, es una creación del pintor para el cuadro y un bien gozado largamente». Asocia a esta rosa clásica la estética «que tres mil años antes había alumbrado en el mármol andrógino de Venus Afrodita. El griego enlaza las formas contrarias. El florentino los movimientos. El español las horas. La rosa clásica, maravillosa armonía de antagonismos (...) Todo enlace es amor».

Describe el arte flamígero, que también enlaza dichos antagonismos, y evoca al cantero que fue capaz de atrapar en la piedra «¡Viento! ¡Mudanza! ¡Tiempo! Tres enemigos de Dios». Así vuelve a apuntar a la diana de su propuesta estética: «La llama fugaz, indecisa y mudable se perpetúa en una evocación Estática y Estética». De este modo, como dice la glosa: «La rosa clásica de maravillosa geometría, enlace del momento que pasa y el que se anuncia, sella el enigma del presente y se abre en el cielo, todo amor, del Verbo».

VIII (121-123)

La tercera rosa estética es la rosa del matiz.

«El matiz (...) es intuición quietista que intenta el conocimiento por aquella condición que no muda en ellas» (otra vez el tema de anular el tiempo) «y busca necesariamente al hombre en el secreto de su conciencia, como él se busca a sí mismo, y en la responsabilidad que le hace eterno para el enjuiciamiento de Dios». A través de esa intuición quietista, el poeta puede encontrar su destino interno.

Valle insiste en su idea de «Conocer las cosas en su eternidad. (...) El arte arcaico las buscó en la eternidad de las formas, el clásico en la eternidad del amor que todo lo enlaza, el místico en la eternidad de la conciencia». El lector puede dar por hecho que Valle-Inclán ha conseguido conocer las cosas en su eternidad, pero enseguida nos advierte de aquello que nos limita: la «sierpe de orgullo» y que «cuando creemos vivir para nosotros, vivimos para la especie». Nos guía el instinto, la razón de utilidad «y esclavos del impulso oscuro del eterno semen, no podemos descifrar el sentido esotérico del mundo. Para llegar a tan sutil y trascendente estado, hay que amar todas las vidas como ellas se aman, y conocerlas fuera de los sentidos, como ellas se conocen, en un supremo alejamiento».

Este alejamiento es una idea que acaricia la visión de altura, clave de la estética valleinclanesca, a partir de *La lámpara maravillosa*, sin la cual no se pueden entender los esperpentos, idea que se desarrollará en el capítulo VII de esta tesis.

¿Cuál es el mayor impedimento para lograr ese estado trascendente?: «Los sentidos aprenden a distinguir las cosas, no por lo que ellas son, sino por el aspecto que conviene a nuestro egoísmo, que es el egoísmo de la especie, y cuando creemos saber mejor, solamente aumentamos el caudal de nuestras acciones utilitarias». Después de esta lección de sabiduría, ofrece al lector la receta para salvar este obstáculo: «Solamente cuando nuestra conciencia deduce un goce ajeno a toda razón de utilidad temporal (...). Contemplación, meditación, son caminos de luz por los que el alma huye de su cárcel». Mirar sin buscar la utilidad de lo mirado. Seguir el camino de la contemplación, como propone al inicio del libro.

Valle-Inclán asocia la rosa del matiz al camino de una vida, y a su karma misterioso que solo se puede conocer tras la muerte: «místico enlace que junta los dos polos del nacer y del morir en el principio de conciencia». La rosa del matiz está en la profundidad

de la conciencia, y ese matiz de cada uno, individual y eterno y por tanto universal, es el que cada uno debe encontrar gracias a la contemplación, la supresión de la razón de utilidad y la anulación del tiempo. «Todas las mudanzas de nuestra vida temporal son vanas apariencias, y a su final se integran como unidad de amor o de dolor en el arcano de otra vida inmortal».

Y define, nada más y nada menos, el misterio de la vida humana en la tierra, el sentido de nuestro camino: «¡Labramos un estado eterno de conciencia sobre el vuelo de las horas, y las hacemos quietas en la razón de responsabilidad al pasar bajo el arco de la muerte». Pero no lo sabemos, sino mirando atrás, porque estamos sujetos al tiempo. Y aquí vuelve a sonar una reminiscencia de culpa bradominesca: «Del grano de las horas fluye la eternidad del pecado».

IX (D) (B) (124-127)

Insiste en una de las ideas fundamentales de la *Lámpara*: «El cimiento esotérico del éxtasis no es otra cosa que el poder espiritual para quebrantar el enigma trino del Tiempo». Pasado, presente, futuro. Esa trinidad se corresponde con la Trinidad de Dios: Padre, Hijo y Espíritu Santo. «El Demiurgo, arcano de la vida, sella la Idea del Futuro. El Verbo, arcano del amor, sella la Idea del Presente. El Paracleto, arcano del conocimiento, sella la idea del Pasado».

Se corresponden con los tres⁷⁶ caminos del amor (doloroso, gozoso, extático), los tres caminos estéticos (rosa erótica, rosa clásica, rosa del matiz) y las tres veredas estáticas (panteísmo, quietismo, amor del enlace representado por Cristo) y con los tres pecados: Mundo (pasado), Demonio (presente) y Carne (futuro).

⁷⁶ Este esquema de triada recuerda a interpretaciones que Plotino y Proclo llevan a cabo de la triada ser, vida e intelecto que Platón presenta en el *Sofista*. Sobre este tema, vid. Tonelli, 2021.

Identifica el pecado del Mundo con «el hilo angustioso de las horas», donde estamos prisioneros y «nos veda el conocimiento contemplativo». El Demonio es la «culpa angélica», libre del tiempo, pero con «una eternidad estéril, sin quietud, sin amor». «Es la sierpe satánica del yo (...), la que (...) me dice quién soy».

La Carne, que representa por completo el arquetipo de Brandomín, como se verá en el capítulo IV de esta tesis, es «el pecado nefando», «la lujuria estéril». «El Monstruo de la Lujuria libra sus combates contra el unmen fecundo».

Esta triada es importante porque explica el viaje que está trazando Valle-Inclán respecto a su obra —aunque no lo dice explícitamente—: los pecados son el Mundo-Tiempo, el yo-demonio, la carne-lujuria. El Marqués de Brandomín, en su ciclo novelístico de las *Sonatas*, huye del Mundo-Tiempo (la sociedad burguesa que detesta) cayendo de pleno en el yo-demonio (el egoísmo) y en la carne-lujuria.

Pero, además, es aquí cuando, contraponiendo el «Monstruo de la lujuria» a ese «numen fecundo», aparece la segunda aparición de Dioniso, a través de la imagen de Iaco y el coro de *Las ranas* de Aristófanes que, como se verá en otro apartado de este mismo capítulo, Valle-Inclán toma seguramente del tomo IV de *Isis sin velo*: «El Monstruo de la Lujuria libra sus combates contra el numen fecundo que los antiguos representaban con aquel mítico coro de mancebos desnudos y fuertes, que enlazados los brazos y las voces van en carrera veloz agitando la antorcha bajo la bóveda estrellada».

A continuación, Valle presenta una imagen idealizada del principio de la humanidad, claramente dionisiaca: «los hombres caminaron hacia el Oriente para ser dueños de la luz. Ágiles y saltantes, iban con ellos los sátiros, los faunos y los silvanos». Insiste aquí en imágenes de la misma inspiración dionisiaca: risas, coronas de acanto, ritmo y canción... Ese estado es interrumpido y modificado por la conciencia de la muerte y de la vida. Del tiempo, en definitiva. A pesar de esto, Valle-Inclán insiste en la visión

dionisiaca: «Pero la risa de los faunos y la siringa de los sátiros, y la danza trocaica de los silvanos, aún estremecen los bosques, y los hombres no han dejado nunca de oír a los genios inmortales».

Por eso, por esa conciencia progresiva del tiempo y de la mudanza y de la muerte: «El arte arcaico es una creación de panidas que se desenvuelve en la eternidad de las formas, mientras el arte alejandrino, creación de atormentados, se desenvuelve en el secreto de la conciencia, noción mística engendrada por el recuerdo de las horas pasadas». Esta senda conduce a la «quieta unidad», mientras la anterior a la «universal armonía». Uno y otro camino se enlazan por el Verbo.

Así sería el ser humano si logra vencer los tres pecados, los tres pecados relacionados con el Tiempo. La glosa lo resume así: «A los tres centros divinos están vinculados los tres círculos del Tiempo, y al Tiempo los tres enigmas del Mal. La Carne peca contra el Padre. El Demonio peca contra el Hijo. El Mundo peca contra la comprensión extática que resplandece en el Paracleto».

El quietismo estético

I (131-132)

Habla de Toledo, ciudad donde «palpita el enigma del Tiempo».

Y también de El Greco, en cuyos cuadros «todas las cosas que están en ellos han sufrido una transfiguración».

La guinda está en la glosa, donde define una primera aproximación al quietismo: «Todas las cosas se mueven por estar quietas».

II (133-134)

A propósito de Toledo, identifica el recuerdo como lugar de la quietud, y como herramienta estética de esa quietud. «En el recuerdo todas las cosas aparecen quietas y fuera del momento, centros en círculos de sombra». Y define: «La quietud es la suprema norma».

«(...) el alma que sabe hacerse quieta se convierte en centro (...) El encanto del tiempo pasado está en la quietud con que se representa en el recuerdo». En la glosa concluye: «En las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones al recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable».

III (135-136)

Ahora se centra en la ciudad de Santiago de Compostela como símbolo: «En esta ciudad petrificada huye la idea del Tiempo».

Esta es su gran obsesión: abolir el tiempo cronológico. Santiago de Compostela es ciudad del quietismo, frente a Toledo y otras ciudades castellanas que, por sus características urbanas e históricas, escenifican continuamente el tiempo que se desmorona.

IV (137-138)

Afirma que las almas menores están enamoradas de lo perecedero porque es tan llamativo y tan inane como la estrella fugaz. Y el arte que producen es igual de insustancial.

Y anuncia una de las ideas clave de su doctrina: «Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética».

También explica una de las características del quietismo estético: «Inicia una visión más sutil de las cosas», donde no importa tanto el resultado de la acción sino mostrar el inicio de la misma, que incluye el resultado, de la misma manera que «el iniciado no mira el vuelo de la flecha porque penetra en la conciencia del arquero».⁷⁷

V (D) (139-141)

Valle-Inclán habla de su evolución estética.

Al comienzo, experimenta un gozo dionisiaco y sensación de unidad con la existencia, concebida como un paraíso. Pero «el alma, eterna peregrinante, se desarraigaba del goce que conocía, para buscar un goce desconocido». Así cae en la trampa cronológica, de la que le acaba librando el conocimiento de Miguel de Molinos. Y afirma: «De su enseñanza mística deduje mi estética (...) advertir en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante».

Para llegar a eso pasa su noche oscura, guiado por «el amor de las musas». Primero, buscó que «mi verbo fuese como un claro cristal, misterio, luz y fortaleza». Es decir, la eternidad de la palabra, su esencialidad, su pureza: «Me torturé por sentir el estremecimiento natal de cada una». Y cuenta un hallazgo aún mayor: «supe purificar mis intuiciones de lo efímero, y gozar del mundo con los ojos divinizados».

⁷⁷ Posible resonancia de la paradoja de Zenón referida por Aristóteles en *Física*, 239b5. Valle-Inclán cita expresamente a Zenón de Elea, más adelante, en el capítulo II de «La piedra del sabio»: «Ya Zenón de Elea había presentado que la flecha que vuela está inmóvil» (Valle-Inclán, 1992: 162). También el tema del acto se puede relacionar con la armonía de tensiones opuestas que atribuye Heráclito al arco y la lira en el fragmento 51. La interpretación, en cuanto a *La lámpara maravillosa*, podría ser esta: el iniciado, el poeta, acierta ya antes de iniciar el disparo, porque lo que va a disparar (el texto) ya está en su interior (la música interna de la que Valle-Inclán ha hablado en «El milagro musical»).

Valle-Inclán se refiere ahora a la maestría de Pico della Mirandola, que le enseña a mirar el alma fuera de sus cauces temporales y saber lo que ha sido antes y después de los siglos. Y así se ejercita en mirar en las cosas «el secreto de lo que habían sido y el secreto de lo que están llamadas a ser, para alcanzar su significado hermético». (...) «Y maceré mis intuiciones con el fervor de descubrir en las formas su razón eterna, y en las vidas su enigma de conciencia».

Entonces, confiesa una experiencia mística de fusión, donde usa términos que recuerdan a san Juan de la Cruz: «por la maravillosa escala de la luz, peregrinó mi alma a través de vidas y formas para hacerse unidad de amor con el Todo».⁷⁸

Y aquí se produce un giro más hacia la clave para entender la estética de Valle a partir de ahora: «Desde una ribera muy remota contemplé mi sombra desencarnada y conté sus pasos sin eco».

Este distanciamiento para verse a sí mismo apunta a la visión de altura que determina la estética de Valle-Inclán a partir de *La lámpara maravillosa*, y que anuncia el esperpento que el autor va a teorizar en *Luces de bohemia*, cuatro años después, y en *Los cuernos de don Friolera*, un lustro más tarde. De hecho, la frase de la *Lámpara* «Desde una ribera muy remota contemplé...» es preciso relacionarla con la que pronunciará don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*, de 1921: «Yo quisiera ver el mundo desde la perspectiva de la otra ribera».⁷⁹

⁷⁸ La referencia a la escala recuerda los versos de san Juan en el poema *Noche oscura* (Micó y Siles, eds. 2003: 151): «A oscuras y segura/ por la secreta escala disfrazada/ ¡oh dichosa ventura!/ a oscuras, y en celada,/ estando ya mi casa sosegada».

⁷⁹ Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, 1991: 46.

En la glosa Valle-Inclán vuelve a recetar la liberación del tiempo cronológico: «Cuando nuestra intuición del mundo se despoja de la vana solicitud de la hora, se obra el milagro de la eterna belleza».

VI (142-143)

«Ninguna cosa del mundo es como se nos muestra»; para saber cómo son hay que verlas «en la visión interior del alma. (...). Todo el saber es un recuerdo», afirma con clara resonancia platónica.

El pecado original, cuando Adán muerde la manzana, consiste en haber perdido la visión quieta del mundo y haber puesto en marcha el conocimiento cronológico. «El inmaculado conocer de los sentidos se manchó de ciencia y de experiencia, la geometría lo profanó con sus tres pautas de dimensión». Esto es lo que «llena los ojos de sombras».

Solo con la gracia extática se puede volver de esas «tres medidas» a una sola medida, «intuición absoluta de la Idea». Por eso recomienda en la glosa: «Para que el recuerdo sea quietud y visión interior, olvidemos los caminos por donde nos llega».

VII (D) (B) (144-146)

El comienzo de este capítulo («Estos mis ojos de tierra están tristes de mirar y de amar») recuerda al comienzo de la *Sonata de invierno*: «Como soy muy viejo, he visto morir a todas las mujeres por las que un tiempo suspiré de amor».⁸⁰ Es la máscara del Marqués de Bradomín la que parece regresar como voz enunciativa.

El tema central sigue siendo la incapacidad de los sentidos para apresar la realidad: «mis ojos de tierra». Por eso, nos dice que ha aprendido a recordar olvidándose de los ojos que han visto.

⁸⁰ Valle-Inclán, 2022: 237.

Evoca los «comienzos de mi adoctrinamiento estético, cuando aún caminaba por caminos de pecado», cómo llegó a estudiar ciencias ocultas para desencarnar el alma y lograr mirar desde esa alma desencarnada. Otra vez la visión de altura que determinará su obra futura, aunque Valle-Inclán afirma que ya es la clave de su obra: «Y esta quimera ha sido el cimiento de mi estética».

Habla de que cada mirada es limitada en su infinita parcialidad para conocer el mundo. «La unidad del mundo se quiebra en los ojos». Habría que mirar una misma cosa «emotivamente» desde distintos puntos de vista para poder verla, y esto simboliza los ojos ciegos de las estatuas ciegas: esa mirada circular, «esta suprema visión que aprisiona en un círculo todo cuanto mira». (...) «Es la gracia plural». Y la «expresión estética (...), centro de amor y de conocimiento, solo puede nacer de la visión cíclica».

Los pueblos son círculos de almas, con la mirada ciega de los dioses de las estatuas (ciegos pero capaces de la visión cíclica, por tanto), y el poeta «abre el karma suyo con otro círculo».

Le sigue una evocación dionisiaca del padre Homero que «canta la lujuria solar de dioses y bestias». Se sobreentiende que su ceguera —de la que se hablará con más detenimiento en el capítulo IV de esta tesis— hace posible ese canto. Luego insiste Valle en una idea, que dirige expresamente a su alma: «Solo la mirada extática puede hacerte centro de amor y de conocimiento». Pero le advierte, se advierte a sí mismo que, mientras mire las cosas con codicia, estará ciega. Y le insta a mirar con todas las miradas que, por sí solas, son egoístas, pero reunidas dejan de serlo. Y pone el ejemplo del árbol que es mirado por el labrador, el peregrino, el pájaro y la oruga de diferente forma. Él propone mirarlo desde todas a la vez, sin codicia: «Sé para el árbol Universo. (...) purifica en tus ojos la voluntad tiránica y desenamorada del mundo». Y así la glosa: «Peregrino del mundo, si miras con todos los ojos, amarás con todos los corazones (...)».

VIII (B) (147-149)

Capítulo bradominesco en que Valle cuenta cómo se enamoró de su madrina, con la misma descripción sacrílega propia de las *Sonatas*: «Mi Madrina era llena de gracia». (...) «Y mi Madrina, en la más leve de sus sonrisas, decía su destino celeste, como si en cada una de ellas volviese a ser y se contuviese toda entera. Tal en la forma eucarística la sustancia eterna». Describe con términos que vuelven a recordar a san Juan lo que siente por ella: «ascendía por luminosa escala a divinas estancias: Tránsito, Arrobo, Deliquio, Éxtasis».

Antes ha descrito cómo se enamora de su mirada cuando ella está leyendo un libro devoto. Esta escena recuerda a otra de la *Sonata de primavera* (1904) en la que Bradomín seduce a María Rosario mientras ella lee otro libro devoto: *La ciudad mística*.

Aunque más adelante se hablará de este tema detenidamente, merece la pena comparar aquí brevemente dos fragmentos de ambos libros. El diálogo de la *Sonata de primavera* comienza así:

—¿Qué leéis en este retiro?

Sonrió tímidamente:

—La vida de la Virgen María.

Tomé el libro de sus manos y, al cedérmelo, mientras una tenue llamarada encendía de nuevo sus mejillas, me advirtió:

—Tened cuidado que no caigan las flores disecadas que hay entre las páginas.⁸¹

En el caso de *La lámpara maravillosa*, se repiten los motivos del libro y de las flores, aunque sublimado por la estética quietista: «Mi Madrina me mostraba las estampas de su

⁸¹ Valle-Inclán, 2017: 67.

libro devoto, cortaba las rosas, sonreía mirando una estrella, y todas sus acciones, al sucederse, me parecían la misma».

Este capítulo, además de su carácter bradominesco, parece proponer un ejemplo de la manera quietista de recordar.

Por eso dice en la glosa que aprendamos a descifrar de toda vida y de toda forma su esencia sagrada.

IX (B) (D) (150-151)

Este es uno de los capítulos clave para entender este libro, la obra de Valle-Inclán, y también el arquetipo dionisiaco que parece definir parte de su personalidad.

El autor cuenta la anécdota de cómo El Greco hizo el retrato del cardenal Tavera sobre su máscara mortuoria: el gesto único que nos depara la muerte y en el que consiste nuestro verdadero retrato, tanto físico como del alma. Entonces afirma: «Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas».

Esos rostros de ficción serían los que, según la hipótesis de esta tesis, Valle-Inclán proyecta, además de en los personajes de sus libros, en sus entrevistas y declaraciones en invenciones múltiples. Y uno de esos rostros es el que haría de puente entre las *Sonatas*, *La lámpara maravillosa* y su obra posterior: la máscara dionisiaca, capaz del eros, capaz del éxtasis en la naturaleza, capaz de revertir el orden social. De este fragmento se hablará otra vez en el capítulo IV de esa tesis (en concreto en 4.6.1).

Esos velos que menciona Valle-Inclán —y que podrían leerse, en el contexto de la *Lámpara*, como el velo del sueño del mundo— encubren los pecados de los que en este libro se está confesando: la lujuria, la ambición, el estar prisionero del tiempo y de los

afanes del mundo. Y, a continuación, la máscara se confiesa y se pregunta cuál es su pecado verdadero, su rostro verdadero. Solo la muerte lo revelará, como se verá con detenimiento en el penúltimo capítulo de esta tesis.

Valle anima al lector a descubrir en su conciencia la virtud o el pecado «raíz de su eterna responsabilidad». Parece referirse así también a la idea de karma, tan importante entre la teosofía de su tiempo.⁸² Pero no deja de ser, además, una herramienta, un consejo para que logremos dar con el quietismo interior. Por eso, dice en la glosa, «El quietismo estético es la significación más expresiva de las cosas, en un nuevo entrever».

X (D) (152-154)

Cuenta la historia de una costurera ciega que le narraba historias de pequeño. Personaje fascinante, mezcla de Homero y de parca que narra cuentos de esa manera «quieta» que fascina a Valle-Inclán: las historias suceden dentro de esos ojos ciegos donde los sentidos ya no interfieren en la narración, por lo tanto los hechos temporales y espaciales tienen una significación nueva, un ámbito diferente. Todo se narra «por una conciencia difusa (...), la conciencia de un karma». «Sus cuentos nunca sucedían en el mundo de nuestros sentidos».

El efecto que causa escuchar sus historias es misterioso y telúrico. «Sabía contar cuentos y todos tenían una evocación nocturna: Cielo estrellado, sombras de árboles, viento húmedo, luces por los caminos, martas por el filo de las tejas». Su narración está, por tanto, más cerca de la realidad esencial, la de los mitos: «convertía en mitos el alma milenaria».

Insiste en la idea que recorre todo el libro: «¡Felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y cronología». Por eso da al

⁸² Vid. González Gil (2015) y Monge López (2015).

lector esta receta: «Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pautas, penetremos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y la hora».

Se podría decir que es un tiempo y un espacio dionisiacos, pues rompen, como hace Dioniso cuando irrumpe en las ciudades, el orden establecido.

La glosa culmina: «Solo el alma que aprende a desencadenarse puede desvelar el enigma del quietismo estético».

Desencadenarse de qué, puede preguntarse el lector: de los sentidos, de las razones de tiempo y espacio, y de la codicia y apegos que menciona en capítulos anteriores.

Otro símbolo importante en este capítulo es el de los espejos: «(...) el paisaje que los ojos de la narradora ya no podían ver tenía la quietud de las imágenes aprisionadas en los espejos mágicos».

También estos espejos mágicos tendrán una importancia tremenda en Valle-Inclán y también se puede relacionar con el mito de Dioniso Zagreo, cuando el niño Dioniso es descuartizado por los Titanes cuando está distraído contemplándose en un espejo.⁸³ De ello se hablará con más detenimiento en el capítulo V de esta tesis. Los famosos espejos del callejón del Gato, en *Luces de bohemia* (1920), son mágicos porque deforman pero también dan esa imagen extática tan cara a la estética de Valle-Inclán. Escribe en este capítulo de la *Lámpara*: «Todas las cosas estaban imbuidas de un misticismo extático: Las almas en pena, las mozas ofrecidas, los robos y las muertes se mezclaban en acciones profundas y silenciosas que más parecían vistas por estrellas del cielo que por ojos humanos (...) la lógica espiritual de las acciones quebrantaba la lógica de los cuerpos. Aquella ciega aldeana, cuando contaba sus historias, parecía estar mirándolas en el fondo de su alma».

⁸³ Vid. Nonno, *Dionisiacas*, VI, 169-205.

Es precisamente en el alma donde Valle-Inclán incide con una inspiración de apariencia platónica: «El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias».

La piedra del sabio

I (B) (159-161)

La parte final del libro comienza con una dolorosa confesión, simbolizada en el momento en que Valle-Inclán se encontró una serpiente partida en dos, que, retorcida, pugnaba por juntar sus pedazos, con la que se acaba identificando. Es un momento que recuerda a la historia de Tiresias quien, dos veces en su vida, con siete años de diferencia, encuentra en un camino dos serpientes copulando, que, al separarlas, convierten a Tiresias, primero, en mujer, y después, le devuelven su sexo primitivo. Como en el caso de Valle-Inclán, simboliza un importante momento de transformación. El poder de transformación de la serpiente también se encuentra en el mito de Glauco y su resurrección gracias a la hierba que una serpiente transporta en su boca.⁸⁴ Pero, además, la serpiente tiene una relación directa con el mito de Dioniso Zagreo. Según cuenta Nonno de Panópolis,⁸⁵ fue engendrado bajo esta forma, hijo de Zeus y Perséfone, diosa del inframundo, un inframundo con el que Dioniso tendrá una importante relación, y también la obra de Valle-Inclán, como se verá especialmente en el capítulo penúltimo de esta tesis.

Dioniso Zagreo, capaz de adoptar muchas formas de animales, es el dios serpiente, «polimorfo y huidizo, amante de deslizarse bajo los nombres y las funciones más diversas».⁸⁶ Dioniso representa también la unión de los contrarios, en este caso de las dos partes de la serpiente. Esta «está especialmente predestinada a los recorridos circulares

⁸⁴ Para ambos mitos, vid. Grimal, 1994.

⁸⁵ Nonno, *Dionisiacas* VI, 103-205.

⁸⁶ Daraki, 2006: 66.

entre el mundo subterráneo y el mundo terrestre» (...). Garante del círculo, cuya forma sabe adaptar tan bien (...) el tiempo de la vida». ⁸⁷

Valle-Inclán, al encontrarse con la serpiente, mira atrás, circularmente, su vida de pecados bradominescos: «Yo estoy obseso de remordimientos (...). Esclavo de mis instintos, fui violento, torvo y heridor (...). Fui el creador de un mundo de miserias que mi alma desencarnada habrá de contemplar desde su estrella».

Desde la distancia de esa estrella va a nacer —y es importante insistir en ello— la estética de sus próximos libros.

Valle-Inclán afirma que todos esos pecados están fijados en su camino y que su cadena de sombras sufre y peca como él sufrió y pecó. Insiste en la idea de que el tiempo está detenido con nuestras acciones en otro plano donde todo está contenido. «Por donde una vez pasamos, allí perduramos».

Con una conciencia cierta de la muerte —como refleja la glosa: «Mirar atrás con el dolor de haber vivido, es pasar bajo el arco de la muerte»— y de haber cumplido ya el recorrido de la vida: «He llegado a ese momento en que se siente a la muerte tejer sus velos, cuando la conciencia nos dice que se ha cumplido todo nuestro destino».

II (162-164)

Vuelve a expresar la idea de que «son los sentidos fuentes de error más que de conocimiento». El tiempo es circular, aunque lo percibimos lineal. Y «en vano (...) queremos hollar los significados ocultos».

Valle-Inclán desvela una vez más, con mucha claridad, su propuesta:

⁸⁷ Daraki, 2006: 69.

Yo he querido (...) convertir las normas estéticas en caminos de perfección, para alcanzar la mirada inefable que hace a las almas centros, y mi vida ha venido a cifrarse en un adoctrinamiento por donde acercar la conciencia a la suprema comprensión cíclica que se abre bajo el arco de la muerte. El alma que busca divinizar en sus ojos la visión del mundo, busca desvelar el enigma estético de la eterna quietud.

Describe en qué consiste «hacerse estático»: «Es un eterno nacimiento (...) y contemplación gozosa. Es arrobamiento dulcísimo de engendrar y ser engendrado, beato esponsalicio del alma liberada de la carne con el Logos Espermático».⁸⁸

Antes ha estado hablando con melancolía de la mirada desde la muerte, de los actos cometidos que engendran ondas en la eternidad, como las piedras en la superficie del agua, de las ciencias negras de convocar a los muertos, y de la metáfora de la flecha inmóvil. Pero lo más importante de este capítulo es la idea de circularidad en la que insiste en la glosa: «Toda expresión suprema de belleza es un divino centro que expresa infinitos círculos».

⁸⁸ El concepto viene de los estoicos como principio generador. «La tradición neoplatónica acepta la tesis estoica de los *logoi spermatikoi*, o razones seminales, como se traducirá en la tradición latina, que contienen a las cosas como “semillas”. Pero, a diferencia de los estoicos, Plotino afirma que dichas razones seminales se hallan en el alma. Para san Agustín, que traduce y acomoda a las ideas cristianas la mayor parte de las tesis del neoplatonismo, los *logoi spermatikoi* están latentes en los elementos cósmicos como semillas de todas las cosas que nacen a la vida corporal» (https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Logos_spermatikos). Valle-Inclán pudo haberlo tomado, además, de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo, en concreto del capítulo dedicado a los gnósticos y Prisciliano (cf. Menéndez Pelayo, 1948: 117-208).

III (D) (165-167)

Idea de que «la Luz es el Verbo». Explica cómo para el gnosticismo toda la materia no es más que una plantación de la luz. Por eso, «el sol es el Logos. ¡Los infinitos caminos del amor se abren en la clara entraña del día!».

Recuerda un momento de su vida en que se identifica con un puñado de trigo iluminado por el sol en su mano, y cómo sintió «la hermandad de mi carne con la tierra». Esta identificación con la espiga es eleusina,⁸⁹ mística, panida, dionisiaca. Con la consecuencia de que «mi alma vislumbraba presente en todo cuanto existe aquel instante genesiaco que hizo conceptos sensibles en la clara entraña del día las Divinas Ideas». Esto es, la plantación de las formas. La luz se había convertido en trigo.

Estas revelaciones son breves. Por eso «En vano la larva angélica cautiva al mirar, cautiva al conjeturar, siempre cautiva, quiere romper la ley geométrica y fatal que impuso el Demiurgo».

Parece un esfuerzo inútil, porque somos prisioneros de nuestra carne, de nuestros sentidos. Y aquí introduce de manera definitiva una idea que se va insinuando en el libro pero que ahora va a ser protagonista: la idea del Amor como liberación y como camino.

Valle se dirige a su alma y le insta: «ama tu cárcel (...), ama tu enigma (...), ama la Idea del Mundo en la Mente Divina y en el Verbo del Sol». Y remata estas ideas

⁸⁹ «Durante los siglos clásicos, los misterios de Eleusis estuvieron colocados bajo la tutela de tres divinidades, Deméter, Core y Dioniso (...) La humanidad (...) honra a Deméter, especializada en la protección exclusiva de los cereales. Desde Homero su consumo confiere identidad: los humanos son los “comedores de trigo”» (Daraki, 2005: 166 y 175). El misterio del trigo remite al misterio del vino, ligado a Dioniso. También pan y vino remiten a la vinculación de Dioniso con Cristo, como se verá en capítulos posteriores.

neoplatónicas en la glosa: «Toda la ciencia mística, como toda la creación estática, es amor y luz».

IV (168-170)

El tema de este capítulo es la noción de «centro» como el lugar de la creación estética, que es una «larva angélica». Allí, en el corazón de ese centro, capaz de un amor universal, se encuentra la piedra del sabio. «Toda expresión suprema de arte (...) es un centro y lleva consigo la idea de quietud». Para ello, el alma «trueca su deseo egoísta en el universal deseo». «El centro es la unidad, y la unidad es la sagrada simiente del Todo».

«En la esfera está la alegoría sensible de la gnóstica Tríada. El Paracleto se simboliza en la sagrada simiente del centro. El Demiurgo en la universalidad de la forma. El Verbo en el enlace de la forma y el centro. (...) La expresión inmutable de la unidad se transforma en la expresión inmutable del Todo». El mejor centro: «El corazón que pudiese amar todas las cosas sería un Universo. (...) Es el oro filosofal (...) ¡La piedra del sabio!».

«La creación estética es el milagro de la alusión y de la alegoría».

«El milagro del éxtasis engendra el Universo. La unidad (...) saca de su entraña la expresión (...) de lo infinito». Por tanto, como dice la glosa, «El alma estética deviene centro cuando ama sin mudanza y por igual todas las imágenes del mundo en las divinas normas».

V (B) (171-173)

Nuevo capítulo de carácter bradominesco y narrativo. Valle-Inclán cuenta cómo al principio, quizá de niño, se manifestaba en él la «gracia de amor por todas las vidas y todas las formas», y cómo al crecer esa sensación de unidad se fue perdiendo. «Mis ojos,

(...) al peregrinar por los ojos del mundo, creyendo conocer, cegaron». Este conocer aparente de la realidad causó que las cosas se fueran separando: «todo se desligó». (...) Después, el resto de la vida, ya fue andar a tientas para volver a juntarlas». (...). La voz originaria (...) solo me habló con atracción profunda en la forma de la mujer». En esa forma el lector puede adivinar la pulsión erótica que movía al Marqués de Bradomín.

Después de esta confesión, Valle-Inclán reconoce una presente y «maravillosa resurrección». Y narra una experiencia mística, acontecida en un lugar de nombre seguramente inventado, Lugar de Condes, que remite al territorio mítico gallego donde Valle-Inclán proyecta gran parte de su obra de ficción.

En esta experiencia, vuelve a contemplar su vida y comprueba la circularidad del tiempo: «Volvían las horas, se materializaban en círculos poblados de espectros, y unos círculos salían de otros». Entonces el amor, que es el secreto de la unidad, vuelve a actuar, y el corazón (la piedra del sabio mencionada en el anterior capítulo) actúa «imantado hacia todas las cosas».

Y aquí está explicado el sentido del título del libro:

Las más espúreas estaban en mí con unidad de amor, allegadas por veredas iguales, que se abrían en círculo como los rayos de una lámpara. Eran de amor todos mis caminos, y todos se juntaban en la luz del alma, que se hacía extática. La espina de la zarza y la ponzoña de la sierpe me decían un secreto de armonía, igual que la niña, la rosa y la estrella.

Y remata: «¡El alma amaba su cárcel de tierra porque era un don recibido del Señor!». Se puede deducir que esa luz del alma es la «lámpara maravillosa» capaz de unir todo lo que parece disperso y diferente, y transformarlo en un centro de amor que también reconoce lo carnal —la «cárcel de tierra»— como un don sagrado.

Y concluye en la glosa: «La belleza es aquella razón inefable que por la luz descubrimos en las cosas para ser amadas, y para crear, porque amor es la eterna voluntad del mundo». Ese amor, voluntad del mundo, dota al poeta de la luz necesaria para descubrir la belleza de la existencia y seguir creando.

VI (174-176)

Capítulo de recapitulación. Comienza y finaliza hablando de astrología, a propósito de Albertus Theutorius, astrólogo mejor conocido como Alberto el Grande. Valle-Inclán estructura de manera circular un capítulo que trata del tema del círculo, lo que demuestra su gran conciencia compositiva.

Escribe al principio del capítulo: «El arco del círculo basta para deducir el centro, y, deducido el centro, el círculo está cerrado».

Escribe al final: «Cada vida es un instante, el instante infinitamente pequeño que vuela infinitamente, y crea el círculo eterno, que los sentidos no conocen jamás».

Entremedias, recapitula ideas sobre el pecado y la incapacidad humana para comprender la realidad hasta el momento de la muerte cuando «todas nuestras acciones las veremos inmóviles en sus últimas consecuencias». Continúa con nociones astrológicas y kármicas, refiriéndose a la «responsabilidad eterna» de nuestras acciones e insiste en el carácter circular del destino: «Los momentos de nuestra vida mortal son menguadas intuiciones de los círculos donde el alma en pena se hace centro, para recoger en un acto sumo el fruto acedo de sus horas». Esos círculos, para cada alma, son como prisiones o velos particulares, que harán ver a cada una de manera diferente, tras pasar el arco de la muerte, el rostro de «la Divina Faz».

Serán nuestras obras las que nos abran «la puerta hermética del huerto embalsamado, donde mora la sombra blanca que santificó al mundo con su palabra de

vida, de verdad y de luz». Es una alusión directa a Cristo, que en la siguiente frase se refuerza con este vocativo: «Divino Maestro, tu resplandor está en nosotros, y en cada una de nuestras acciones podríamos ver tu semblante santo, si las conformásemos a tu ley». Entonces resume: «amor engendra amor».

Vuelve a hablar atormentadamente de las consecuencias de los que han pecado como él.

Y termina con una glosa, quizá más cercana al sermón cristiano que a la filosofía heterodoxa y dionisiaca que fundamenta *La lámpara maravillosa*:

«Al pasar bajo el arco de la eternidad, en la suprema comprensión de nuestra vida mortal está el premio y está el castigo». De esta manera, Valle-Inclán expresa un sincretismo cristiano y esotérico, fundiendo la idea cristiana del pecado con la oriental del karma, al modo de la teosofía de su tiempo.⁹⁰

VII (D) (177-178)

Para concluir, Valle-Inclán se dirige al «peregrino del mundo» y le da un consejo: «edifica tu ciudad espiritual sobre la piedra del sabio», que, como se ha visto, es el corazón donde reside un amor capaz de integrar las dualidades del mundo.

Valle-Inclán describe a este peregrino como un «pálido adolescente», todos lo somos, viene a decir, hasta que aprendamos a «ser centro». Dicho de otro modo, «ser centro» es el camino para dejar de ser adolescente.

⁹⁰ Además de los estudios de González Gil (2015) y Monge López (2015) respecto a la teosofía, es recomendable consultar la biografía de Joaquín del Valle-Inclán (2015) para entender la práctica cristiana habitual en Ramón del Valle-Inclán durante la época en que escribe *La lámpara maravillosa*. Véase también el prólogo del mismo autor al facsímil (2022) de *La lámpara maravillosa*.

Buscando «la gracia de amor que no tienes» podremos ver «la blanca sombra», en nueva alusión crística, «encarnación humana del Verbo de la Luz».

Sigue dando consejos al lector en este último capítulo de tono paternal: «No olvides que la última y suprema razón que todas las cosas atesoran para ser amadas es ser bellas». Continúa con otra idea que viene de atrás: «Todas son nacidas del influjo solar, y por la luz aprendidas».

Esta interrelación del sol, la luz, la existencia y la belleza es fundamental en la conclusión de *La lámpara maravillosa*. Pues es el camino hacia la comprensión final del tipo de luz que da esta lámpara, y que será la última frase del capítulo, justo antes de la glosa: «Luz es amor».

Introduce una idea nueva: «la Humanidad es el fruto elegido» para la evolución del barro, de la tierra, para la redención de la materia completa de este mundo, de este planeta. «La Humanidad es el fruto elegido en el connubio de la Tierra y el Sol». Y Cristo, a quien en el contexto de este libro hay que asociar a Dioniso,⁹¹ vuelve a ser el modelo, pues él ha trascendido «a la eterna sustancia de las cosas, en el pan y vino de la cena».

Habla entonces de dos tipos de caminos: el de los iniciados gnósticos cuyo anhelo es «ser centros encendidos de amor y caminan sobre la blanca estela del Ungido», y otro camino inferior a este, el que recorren las almas estéticas. Este camino, parece decir Valle, es el que recorre él mismo y el lector al que en principio está dirigido este libro. «Por el de la belleza peregrinan las vidas estéticas». Los dos caminos conducen, «con diferente resplandor (...) al regazo del Padre».

⁹¹ La relación de Dioniso y Cristo resulta evidente en diferentes aspectos simbólicos: la conmemoración eucarística del pan y el vino, la resurrección, el carácter salvífico del dios... (cf. Hernández de la Fuente, 202-241). Esta correspondencia, y en relación a las palabras de Valle-Inclán, se verá en capítulos sucesivos.

Estas almas estéticas «hacen su camino de perfección por amor de todo lo creado; limpias de egoísmo, alcanzan un reflejo de mística luz y, como fuerzas elementales, imbuidas de una oscura conciencia cósmica, presienten en su ritmo, el ritmo del mundo». Se entiende que son capaces de reproducir ese ritmo a través de las palabras. Pero Valle-Inclán no lo dice aquí expresamente.

Esta triple atención a ese ritmo, a la falta de egoísmo, y el amor a la belleza de todas las cosas, llena de claves panteístas, es la receta para este tipo de almas que «se redimen por el amor universal», pues así tienen la inercia y el motor del regreso, desde el limo del inicio del mundo hacia la eternidad. Por eso, «sienten el impulso fraterno que enlaza las formas y las vidas en los números del sol». Enseguida resume de manera gloriosa toda su teoría: «La luz es el verbo de toda belleza. Luz es amor».

La luz, como origen y fuente, es lenguaje originario y camino crístico. Lleno de belleza, se hace forma, se hace un verbo capaz de reflejarla. Esa belleza está formada en el amor divino y convoca el amor humano, que en ese enlace de luz y forma (la luz que se transforma en naturaleza, la luz que se transforma en lenguaje), se hace divino también.

La glosa resume toda esta parte final del libro: «Peregrino sin destino, hermano, ama todas las cosas en la luz del día, y convertirás la negra carne del mundo en el áureo símbolo de la piedra del sabio». Es decir, redención, no solo del ser humano, sino del mismo mundo, a través del amor, a través de la piedra mágica del corazón.

Cómputo

El propósito de haber presentado este corpus ha sido mostrar algo que, hasta el momento, no se ha realizado: de los 44 capítulos, incluida la introducción, en que se divide *La lámpara maravillosa*, 36 de ellos expresan ideas relacionadas con el panteísmo, el *daimon*

dionisiaco en diferentes variantes, incluida la máscara bradominesca que vuelve a prestar su voz —una voz tan arrepentida de su pasado como fabuladora del mismo— a Valle-Inclán.

Era importante resumir cada capítulo para demostrar la importancia de dichas ideas en este libro, que lo impregnan por completo, de principio a fin. Por supuesto, junto a las ideas derivadas de las corrientes espirituales que actualiza la teosofía: gnosticismo y neoplatonismo fundamentalmente. A ellas hay que añadir las ideas de procedencia cristiana, con tres referencias fundamentales: el Cristo del Evangelio, expresión de luz y amor, y enlace de todas las demás ideas; el amor panteísta de san Francisco de Asís, y la práctica del quietismo de Miguel de Molinos. De las tres fuentes cristianas, es el quietismo el que determina una de las grandes columnas de la estética de Valle-Inclán, en este libro y en su obra futura. La otra gran columna está representada por la erótica panteísta y las diferentes máscaras y expresiones dionisiacas: éxtasis, fusión, música, ritmo, naturaleza, máscaras, excesos narcóticos, subversión del orden, concepción dionisiaca de la vida y también de la muerte. Visión de altura. En los capítulos siguientes se irán desgranando los elementos más significativos.

Un apunte más: las ilustraciones de Moya del Pino reflejan este carácter dionisiaco, no solamente en la imagen directa de Pan, que se verá enseguida, sino en el diseño de los motivos decorativos, especialmente de las capitulares de inicio de capítulo, llenas de frondas dionisiacas. Entre ellas, destaca la letra L, que abre, por ejemplo, el capítulo dedicado a «El milagro musical», y donde quizá se puede adivinar la figura de un pequeño Dioniso (fig. 1).



Fig. 1. Joaquín Moya del Pino. Capitular, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 59.

2.3. El *daimon* de Valle-Inclán

Como acabamos de ver en el corpus, al comienzo de *La lámpara maravillosa*, después de un primer capítulo en el que Valle-Inclán, o, mejor dicho, el narrador del libro, invoca los sueños de gloria y aventura de su juventud con tono bradominesco, en el capítulo II describe el instante en que sintió su despertar estético. Se trata de un momento clave en su iniciación, explícitamente dionisiaco.

Al principio, cuenta Valle-Inclán, sabe que es ignorante y se limita a sentir: emociones, sensaciones, una vaga memoria sellada en la «cárcel de barro», y, como casi todo escritor principiante, percibe una aridez en su capacidad para expresar esas sensaciones. Entonces el esfuerzo de tratar de expresarlas le despierta algo, «una memoria

de mil años», y se siente conectado a la naturaleza, a los ríos, al mar, «a la alegría del pájaro, el instinto violento del toro».⁹²

Esa conexión, tintada de panteísmo, le acaba revelando lo que él llama su *daemonium*, con velada alusión al *daimon* o demonio que, según Platón, acompaña a cada alma al encarnarse y elegir un destino, «como guardián de su vida y ejecutor de su elección».⁹³

Como es propio de Dioniso, una máscara precede a la aparición del *daimon*. En efecto, Valle-Inclán relata —aludiendo a una práctica ocultista—⁹⁴ cómo

sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la edad remota en que se aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos.

Hay algo en esta figura que recuerda a una especie de Juan Bautista y que, en ese amor a todas las cosas, también se puede relacionar con la figura de Francisco de Asís, citada explícitamente más adelante por Valle-Inclán en la *Lámpara*. Virginia Milner Garlitz, por ejemplo, en su edición del libro, da por hecho que se trata de san Juan Bautista y que representa uno de los dos aspectos principales del «Poeta Peregrino» que enuncia el texto:

⁹² Valle-Inclán, 1916: 26. Las citas de este capítulo se encuentran entre las páginas 26 y 29.

⁹³ Vid. *República*, 619-621 (Platón, Eggers Lan, ed., 2011: 339). Es famoso el *daimon* de Sócrates, citado en *El banquete*, como intermediario entre los hombres y los dioses. Patrick Harpur (2010) ha dedicado un excelente estudio al tema del *daimon* desde la Antigüedad hasta el presente en *La tradición oculta del alma*.

⁹⁴ Estas prácticas están suficientemente documentadas en sus biografías recientes (vid. Alberca o Valle-Inclán Alsina, en la bibliografía). También, por ejemplo, en el prólogo de Olivia Rodríguez Tudela a la edición facsímil de 1922 (pp. XVI-XIX).

«el ascético, distanciado del mundo material». El otro, representado por Dioniso, sería «el panteísta, unido con el mundo natural».⁹⁵ Quizá haya algo de asceta en ese hombre barbudo que se alimenta con miel, pero desde luego no está distanciado del mundo material, todo lo contrario: hay una animalización en su aspecto y su vestimenta —un hombre seco y barbudo vestido con piel de rebeco y que se comunica con rugidos—, que también se puede asimilar, en lugar de al Bautista, a un sileno, o al mismo dios Pan, del cortejo de Dioniso, que anuncia —sí, como un Juan Bautista— la llegada de un dios mayor,⁹⁶ profundamente conectado con la naturaleza. Lo explica en la línea siguiente el propio Valle-Inclán:

Otro día logré concretar la forma de mi Daemonium. Ya lo había entrevisto cuando niño, bajo los nogales de un campo de romerías. Es un aldeano menudo, alegre y viejo, que parece modelado con la precisión realista de un bronce romano, de un pequeño Dioniso.⁹⁷ Baila siempre en el bosque de nogales, sobre la hierba verde, a un son cambiante, moderno y antiguo, como si en la flauta panida oyese el preludio de las canciones nuevas. Cuando logré concretar esta figura, tantas veces entrevista bajo el pabellón de mi cuna, creí llegado el momento.

⁹⁵ Garlitz, 1992: 26.

⁹⁶ En capítulos sucesivos se insistirá en esta relación sugerida de Dioniso con Cristo.

⁹⁷ Aunque Valle-Inclán escribe Dionysos (como otros autores y traductores citados en este libro, también con la variante Dionisos) se unifica el nombre del dios a lo largo de este libro en su forma más canónica y aceptada hoy: Dioniso.

Aunque le da el aspecto de Pan en lugar de Dioniso, José Moya del Pino parece querer retratar esa figura, con la «flauta panida»⁹⁸ en mano, en la ilustración que aparece en la edición de 1916 y que se mantiene en la misma posición en la edición de 1922 (fig. 2).⁹⁹

⁹⁸ Ya Aristóteles anotaba (Política, 1342 b): «todo transporte báquico y toda agitación análoga se expresan especialmente entre los instrumentos con la flauta, y entre los modos estas emociones reciben el acompañamiento melódico que les conviene en el modo frigio» (2014: 264).

⁹⁹ Valle-Inclán (1916: 158; 1992: 150). A propósito del macho cabrío, el «tragos», del que deriva la palabra *tragedia*, Otto (2017: 146) insiste en que Pan es una de las formas en que se aparece Dioniso. También Hillman (2007: 31) habla de la importancia del macho cabrío en la figura de Pan (y cómo el cristianismo, al separarse de la naturaleza, lo va convirtiendo en el diablo).

Escribe Otto (2017: 187-188): «El macho cabrío es uno de los compañeros más fieles del dios. (...) Su célebre lascivia permitió al macho cabrío entrar en el círculo de los allegados de Dioniso (...). En el mito, Dioniso aparece a veces en forma de macho cabrío. Así, se cuenta que Zeus habría convertido al niño en cabrito para protegerle de los manejos de Hera».

Otto (2017: 195) hace una descripción que, sin duda, se puede relacionar con el imaginario de las brujas que reciben al macho cabrío: «conocemos un gran número de colegios o corporaciones de mujeres destinados a ejecutar toda clase de ritos y a representar las excitantes danzas durante el culto al dios. En el día de su aparición, llaman al dios desaparecido en las aguas o en la lejanía o despiertan al niño dormido en su cuna, reciben al Excelso y son poseídas y arrebatadas por su advenimiento».

Así describía este momento Pardo Bazán, contemporánea de Valle-Inclán, en su relato *Belcebú* (2000: 50 y 51): «Los ojos fascinados de aquella mísera grey creyeron entonces percibir que surgía la sombra gigantesca del macho cabrío (...). La luz de la hoguera encendía su pelaje, y el monstruo barbudo y sardónico parecía hecho de cobre, a martillo. A otra señal del caballero, Columba, automáticamente empezó a despojarse de sus ricas vestiduras de luto (...), al resplandor moribundo de la llama, el cuerpo de la niña apareció como estatuilla de nácar blanco». Valle-Inclán hace este mismo sincretismo de Pan y diablo especialmente en un personaje: el Fuso negro de las *Comedias bárbaras*.

Hillman (2007: 44-45), por su parte, explica el funcionamiento de Pan en la imaginación humana: «Cuando Pan está vivo también lo está la naturaleza, y está llena de dioses de modo que una lechuza es Atenea, y



Fig. 2. Joaquín Moya del Pino. Pan, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 158.

Esa misma figura de Pan está en el «Padre nuestro» que había escrito Rubén Darío en torno a 1914¹⁰⁰ y, que por la estrecha amistad que les unía, seguramente conocía Valle-Inclán, al igual que el poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*, donde «la caña de

una concha en la orilla Afrodita (...). A medida que el ser humano pierde la conexión personal con la naturaleza personificada y el instinto personificado, la imagen de Pan y la imagen del Diablo se confunden». Y concluye (2017: 110): «Pan es la sombra diabólica de nuestra Trinidad arquetípicamente dominante».

¹⁰⁰ Seguimos la ordenación de las *Obras completas I. Poesía*. Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pp. 1210-1211.

Pan se alza del lodo». ¹⁰¹ En la primera estrofa Rubén Darío apunta la misma contraposición entre lo moderno y lo antiguo que adjudica Valle-Inclán a su Dioniso:

¹⁰¹ Vid. Díaz-Plaja, 1972: 111, nota 42. Díaz-Plaja sintetiza la influencia de Rubén Darío en *La lámpara maravillosa*. Reproduzco este pasaje de González Gil (2015: 350-352), con una espléndida interpretación de Pan en *La lámpara maravillosa* en el contexto modernista: «A diferencia de su maestro Molinos, Valle, como buen modernista, considera el eros una fuerza capaz de trascender la individualidad y la cronología y reintegrar al sujeto en la visión circular y en los ritmos universales.

Es un eros polimorfo que aparece vinculado a tres espacios fundamentales: el de la ensoñación (mito del origen, relatos y figuras de santidad), los diagramas y representaciones del conocimiento y los relatos de la experiencia extática.

El primer espacio es el del mito del origen. El erotismo en LLM se presenta ligado a la nostalgia del origen, tanto del Edén cristiano como de la Edad de oro pagana. El eros representa el vínculo perdido en el estado rutinario del poeta. Al peregrino se le presenta con mayor intensidad en el recuerdo idealizado de la Arcadia, de sus pastores, faunos y silvanos y de la flauta de siete cañas de su dios Pan, en la que los modernistas verán una alegoría matemático-musical del universo, así como el del Génesis. (...)

La nostalgia es el germen del anhelo de re-integración en el Todo. El erotismo modernista era principalmente pan-erotismo, camino de trascendencia hacia el Todo o hacia lo Uno, pues el eros de LLM no es tanto fusión en el otro sino en lo otro, en el Todo. El eros modernista es inseparable de la figura del dios Pan. El dios arcádico, el único dios no antropomorfo del panteón, mitad hombre mitad cabra, representa el estado de “sobre-naturaleza”. Rubén Darío compuso un padrenuestro al dios Pan que pone de manifiesto la exaltación de los sentidos y las pasiones, del instinto cósmico, un eros puramente rítmico que hunde sus cuernos en el cielo y sus patas en la tierra (...).

En su artículo “El dios Pan en la literatura de entre siglos”, Juan Ramón Vélez García muestra la fusión de paganismo y cristianismo en diversos motivos modernistas relativos al dios Pan. Así, Salvador Rueda habla de “la Santa Forma de su flauta eterna” en *Trompetas de órgano* y Manuel José Othón habla del «Pan divino» cuya sustancia es el grano y cuya sangre es el vino (cf. Vélez, 2007: 177).

Padre nuestro, padre ambiguo
de los milagros eternos
que admiramos los modernos
por tu gran prestigio antiguo.

Sin embargo, la aportación que Valle-Inclán hace es unir esos adjetivos contrapuestos en el «son cambiante», que es moderno y antiguo al mismo tiempo.

Rubén Darío ruega al dios Pan:

Danos ritmo, medida y pauta
al amor de tu melodía,
y que haya, al amor de tu flauta,
amor nuestro de cada día.

Y Valle-Inclán afina su definición del son cambiante de su pequeño Dioniso: «como si en la flauta panida oyese el preludio de las canciones nuevas».

Valle-Inclán está describiendo el momento de su iniciación a la conciencia de una estética que es capaz de musicar la canción moderna en la norma antigua. O, mejor dicho,

La “Hostia futura” (utilizando el título de Salvador Rueda) del modernista es la comunión con el Pan, que representa al dios de la vida, el Todo unitario y rítmico al que se llega mediante el eros, trascendiendo lo personal y sumiéndose en la conciencia cósmica, rítmica y luminosa.

Pero el panerotismo de la obra no se circunscribe solo a la idealización de un estado primitivo de fusión del hombre y la naturaleza. Es una exégesis del eros que suma sus distintas formas: eros arcádico (representado por Pan), amor cristiano (la Flor de santidad cuya figura es san Francisco de Asís) y amor gnóstico (cuya imagen es la de un yogui)».

en la norma eterna. «Resplandecen de amor las normas/ eternas. Florecen las formas»,¹⁰² escribirá en un poema ya considerado esperpéntico, «Aleluya», publicado en *La pipa de kif*, tres años después de *La lámpara maravillosa*.

El Dioniso que descubre Valle-Inclán tiene buena parte de las características del dios mitológico: el baile, la música, la conexión profunda con una naturaleza sagrada — tan importante en los paisajes de la *Lámpara*— y también esa dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, entre lo esperado y lo inesperado.

Interesa subrayar lo que ocurre a continuación de ese descubrimiento. «Todas las larvas de mi reino interior eran advertidas, las sentía removerse como otros tantos arcanos», escribe Valle-Inclán. Es el momento del despertar. Dioniso, como ocurría cada vez que irrumpía con su cortejo, sacude el mundo, convulsiona ese «reino interior» que Giovanni Allegra eligió como título para definir el verdadero impulso con el que el movimiento modernista en España¹⁰³ se enfrenta al materialismo burgués de la época.

La figura consciente y quizá inconsciente de ese «pequeño Dioniso» tiene un alcance mucho mayor tanto en *La lámpara maravillosa* como en el resto de la obra de Valle-Inclán. Es más, seguramente determina en buena parte su voz literaria, el inconsciente creativo que se va haciendo explícito obra a obra. Aunque los estudios sobre Valle-Inclán han desvelado muchas claves sobre *La lámpara maravillosa*, nuestra apuesta es que, contemplando con detenimiento la influencia del *daimon* de Valle-Inclán, se puede descubrir la llave que abre las famosas contradicciones del personaje, tanto

¹⁰² Valle-Inclán, 1991: 148.

¹⁰³ Allegra (1982) centra su estudio, además de en Valle-Inclán, en Manuel Machado, Maragall y, por supuesto, Rubén Darío, amigo íntimo de Valle y con el que guarda tantas complicidades y coincidencias.

estéticas como biográficas. Secretamente, como quería Jung,¹⁰⁴ un arquetipo mítico puede definir a un ser humano por completo.

En 1933, tres años antes de la muerte de Valle-Inclán, Walter F. Otto terminó de escribir en Frankfurt su libro sobre Dioniso,¹⁰⁵ cuyas investigaciones sirvieron de inspiración a otros muchos estudiosos. Uno de ellos, Karl Kerényi, le dedicó a Dioniso otro apasionado estudio, que fechó en Roma en 1967.¹⁰⁶ En este libro Kerényi le hace un homenaje a Otto y afirma que para este último experimentar a Dioniso consistía en entrar en «un estado de máxima intensificación de las fuerzas vitales en el ser humano, donde lo consciente y lo inconsciente confluyen como en una rotura».¹⁰⁷

En *La lámpara maravillosa* Valle-Inclán narra el fruto de esa confluencia. Se trata de un momento muy especial de su vida: una época de especial fervor espiritual, de búsqueda de una vida en armonía con la naturaleza, una época de ruptura con el pasado, en la que, además, mientras está escribiendo este libro, su hijo Joaquín María muere accidentalmente con pocos meses, lo que causa en Valle-Inclán un dolor insoportable.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Vid. Jung, 2002.

¹⁰⁵ La traducción española es de 2017. Vid. Bibliografía.

¹⁰⁶ Aquí usamos la traducción española de 1998.

¹⁰⁷ Kerényi, 2011: 102.

¹⁰⁸ Joaquín María muere el 29 de septiembre de 1914, poco después de que Valle-Inclán se mudara con su esposa, Josefina Blanco, y su hija María Concepción a vivir a Galicia, dejando atrás la capital madrileña, y en busca de una vida conectada con la naturaleza y con ese «reino interior» que reivindica en *La lámpara maravillosa*. Joaquín María tenía solo cuatro meses de edad. Valle-Inclán permaneció (vid. Alberca, 2015: 337) junto al lecho hasta su muerte sin poder hacer otra cosa que mirarle y acariciarle. La muerte de su hijo, como muestra en una carta a Ortega y Gasset, lo deja destrozado. Todo lo que le recuerda a su hijo le resulta insoportable. Por eso —y esto es lo que le pide a Ortega en su carta— se quiere marchar con una beca a Italia.

A través de esa rotura, ha aparecido el *daimon* en *La lámpara maravillosa*, que venía alimentando ya su obra anterior y lo seguirá haciendo hasta el final.

2.4. Dioniso, visible e invisible

2.4.1. El numen fecundo

G. S. Kirk, en su importante estudio sobre los mitos, analiza «su relación con los modos racionales de pensamiento; la importancia de los mitos como expresiones del inconsciente, como aliados de los sueños, como símbolos universales o como accidentes de propósitos narrativos primarios».¹⁰⁹

Dioniso, como se acaba de ver, se manifiesta de modo visible en *La lámpara maravillosa*. Esta presencia es evidente en diferentes pasajes del libro, y también en el dibujo de Moya del Pino. Pero la máscara del dios está mucho más presente de lo que puede parecer en una primera lectura y aparece también de manera expresa, aunque camuflada, en un segundo pasaje. Se trata de un fragmento en el que Valle-Inclán está reflexionando sobre la «lujuria estéril», el «pecado nefando» de la carne, que se contrapone a otra noción del eros, una noción dionisiaca: «El Monstruo de la Lujuria libra sus combates contra el numen fecundo que los antiguos representaban con aquel mítico coro de mancebos desnudos y fuertes, que enlazados los brazos y las voces van en carrera veloz agitando la antorcha bajo la bóveda estrellada».¹¹⁰

Ese «numen fecundo» se refiere, probablemente, a una imagen de Dioniso, que Valle-Inclán pudo tomar del tomo IV de *Isis sin velo*, publicado en 1912, y que Blavatsky

¹⁰⁹ Kirk, 1973: 7.

¹¹⁰ Valle-Inclán, 1916: 153.

tomó a su vez de las *Ranas* de Aristófanes. Suficientemente estudiada está, como se ha dicho, la influencia de Blavatsky en Valle-Inclán, desde *La lámpara maravillosa*, hasta *Luces de bohemia* o *Tirano Banderas*.¹¹¹ Si se compara el texto de Blavatsky en *Isis sin velo* con el de *La lámpara maravillosa*, la fuente parece clara aunque brillantemente estetizada por Valle-Inclán. Escribe Blavatsky:

Más de cuatro siglos antes del nacimiento de Jesucristo había ya escrito Aristófanes su inmortal parodia del descenso de Heracles a los infiernos con el coro de bienaventurados, los Campos Elíseos, la llegada de Heracles en compañía de Baco, a quienes reciben con antorchas encendidas, emblema de la resurrección a nueva y luminosa vida desde las tinieblas de la muerte. Nada falta en la aristofanesca comedia: *Las ranas*, de cuanto sobre el descenso a los infiernos relata el Evangelio de Nicodemo. De ella son los siguientes versos: «Despierta, enciende las antorchas... porque tú llegas ¡oh Iaccho! y en tus manos las blandes ¡oh fosforescente astro del nocturno rito!». ¹¹²

Esta asimilación entre Dioniso (Baco, en su nombre romano, en este texto de Blavatsky) y los portadores de antorchas, el coro que mencionan Blavatsky y Valle-Inclán, ha sido reseñado recientemente por una de las estudiosas contemporáneas más importantes del dios, María Daraki:

Si Dioniso es a la vez sombrío y luminoso es porque garantiza la unión de la luz y las tinieblas: es, por excelencia, el dios de las antorchas que se llevan por la noche. Con el resplandor de las antorchas las Tíades lo despiertan en el Parnaso. En su honor, los habitantes de Pelene llevan antorchas a su santuario durante la noche. La luz de las teas alumbró sus fiestas y sus misterios

¹¹¹ Vid. especialmente Monge López, 2015.

¹¹² Blavatsky, 1912: 245.

nocturnos. «Blandiendo en sus manos la llama de las antorchas, ha venido Yaco, oh Yaco, de la fiesta nocturna el astro luminoso» , se dice de él en las Ranas de Aristófanes.¹¹³

Valle-Inclán, por supuesto, podía conocer directamente la obra de Aristófanes, traducida del griego por Federico Baráibar y Zumárraga, y publicada con prólogo de Menéndez Pelayo en 1880 y 1881, y cuyas sátiras podrían haber inspirado al autor del esperpento. Además podía conocer este fragmento por Rivas Cherif, cuñado de Manuel Azaña y quien frecuentó a Valle-Inclán, como sabrosamente cuenta en el homenaje que le dedicó en *La Pluma* y donde hace referencia a sus conversaciones con Valle-Inclán sobre teatro clásico en la época en la que nuestro autor «estaba en trance de publicar *Romance de lobos*»,¹¹⁴ es decir, ocho años antes de *La lámpara maravillosa*. Aristófanes, además, sería una referencia importante para Rivas Cherif, como se puede ver en su libro *Cómo hacer teatro*,¹¹⁵ que escribiría en la cárcel en el año 1945, libro donde recuerda a Valle-Inclán como su «gran amigo y maestro, a quien hubiera correspondido, en otro ambiente y circunstancias que la de su injusta vida literaria, el papel regenerador de nuestro teatro, que entendía por modo muy superior a los reformadores europeos de su tiempo y con anticipación clarividente».¹¹⁶

No parece, pues, descabellado que Aristófanes, ya sea directamente o a través de Blavatsky, sea fuente de este «numen fecundo» que aparece en *La lámpara maravillosa*, y que sea Dioniso el nombre que se elide en esta ocasión. De hecho, hay algunas

¹¹³ Daraki, 2005: 29-30. La relación entre los ritos eleusianos y Dioniso, y este pasaje de Aristófanes han sido estudiados recientemente por Marco Antonio Santamaría (2021), quien ha señalado los problemas de identificación entre Iago (Iaccho, Yoco...) y Dioniso.

¹¹⁴ Cf. Rivas Cherif, 1923: 91.

¹¹⁵ Vid. las referencias a Aristófanes en Rivas Cherif, 1991: 79, 97, 241 y 291.

¹¹⁶ Rivas Cherif, 1991: 41.

coincidencias léxicas interesantes en la traducción de Aristófanes que podría haber leído Valle-Inclán que resuenan en este fragmento de *La lámpara maravillosa*. El «coro», término que también usa Valle, llama a Iacco «numen jovial»¹¹⁷ en la traducción de Aristófanes, mientras Valle-Inclán usa un término parecido, «numen fecundo», adjetivo este, *fecundo*, que sí se usa en la traducción de Aristófanes como epíteto de los poetas: «vates fecundos».¹¹⁸

2.4.2. La edad de oro

Coincidencia o no, importa señalar en el fragmento mencionado de *La lámpara maravillosa* esta irrupción semiinvisible de Dioniso pero que parece segura por el refuerzo, en las líneas consecutivas, de otras criaturas de la corte dionisiaca, con una sugerente evocación a una pretérita edad de oro:

los hombres caminaron hacia el Oriente para ser dueños de la luz. Ágiles y saltantes, iban con ellos los sátiros, los faunos y los silvanos. Trenzaban los sátiros las patas de chivo con el impulso sagrado de correr la tierra, reían los faunos, se coronaban de acanto los silvanos, y los hombres cantaban con el ritmo alegre que conduce las almas a través de los sueños...¹¹⁹

¹¹⁷ Aristófanes, Baráibar y Zumárraga (eds.), 1881: 121.

¹¹⁸ Aristófanes, Baráibar y Zumárraga (eds.), 1881: 100.

¹¹⁹ Valle-Inclán, 1916: 154.

Esta imagen de la edad de oro,¹²⁰ donde los seres humanos se comunicaban con los espíritus dionisiacos de la naturaleza, se puede encontrar en este otro pasaje de la *Lámpara*:

El Padre Homero es la voz de las islas doradas, en sus hexámetros canta la lujuria solar de dioses y bestias. Aún no se han borrado las huellas del celeste toro en la orilla del mar azul, aún suenan en pastoriles flautas alegres dianas, y al oscurecer de la tarde, cuando vuelan de las ruinas de mármol los pájaros de largas alas, resucita el viento entre los últimos laureles, el reposado murmullo de los diálogos socráticos, estelar filosofía transmigrada de mitos y fábulas.¹²¹

Es preciso notar que, si bien el «celeste toro» puede remitir a la constelación de Taurus con una paráfrasis del famoso comienzo de la *Soledad primera* de Góngora,¹²² el toro es un animal que se asocia también a Dioniso, incluso, según Daraki, «el animal dionisiaco por excelencia»,¹²³ por lo que podría decirse que esta es otra aparición enmascarada de Dioniso en *La lámpara maravillosa*.

¹²⁰ Para conocer el origen del mito de la edad de oro y su evolución en el mundo clásico, vid. Hernández de la Fuente, 2009. En este artículo, se demuestra la vinculación del mito con Dioniso: «el mito de la edad de oro en el imaginario clásico es una utopía en el sentido más propio de la palabra y tiene en Dioniso a su divinidad central en la tierra, desde la época griega arcaica hasta la época romana» (Hernández de la Fuente, 2009: 115).

¹²¹ Valle-Inclán, 1916: 189-190.

¹²² «Era del año la estación florida, / en que el mentido robador de Europa / media luna las armas de su frente, / y el sol todos los rayos de su pelo, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas». (I, 1-6) (Góngora, Micó y Siles [eds.], 2003: 347).

¹²³ Daraki, 2005: 52. También Kerényi (2011: 146): «Dioniso es la presa de caza y la víctima sacrificial que se consumen crudos. *Tauros* y *Eriphos*, “toro” y “cabrito”, pero también el *Omadios* y *Omestes*, “el que se nutre de carne cruda”». Quizá sea interesante señalar que, en 1913, año en que Valle-Inclán está

Su presencia, junto a «los pájaros de largas alas», remite a un tiempo en el que el orden humano no se ha impuesto sobre la naturaleza, donde, en palabras de Kerényi: «Todo lo maravilloso encajaba con el día del nacimiento de Dioniso: todo cuanto propiciaba los pensamientos más desenfrenados en relación con el retorno de la edad de oro».¹²⁴

Hernández de la Fuente señala de Dioniso su capacidad «como regenerador de la vida que despierta a las almas dormidas» y su papel en la idea del rescate del alma, de la reversión de la unidad y del regreso de lo que de dorado e ideal aguarda a la humanidad», es decir, «a una Edad de Oro que está destinada a los mortales».¹²⁵ Hay aquí una idea de salvación, un intento de ligar al ser humano con la divinidad. En este mismo impulso es en el que se puede entender *La lámpara maravillosa*, como una redención de la voz que la anima —una voz bradominesca, que en la ficción ha caído en el yugo de la materia— y una invitación al lector, al «peregrino», a seguir ese camino de unión con lo divino.

escribiendo la *Lámpara*, conoce a Belmonte, cuyo toreo llega a colocar (cf. Alberca, 2015) en la misma categoría artística que el resto de las Bellas Artes por la unión de belleza, tragedia, estatismo y muerte. Sería un arte dionisiaca más, como ha subrayado Rafael López Pedraza en su *Dionisos en el exilio* (2004). En el capítulo II de «El anillo de Gíges», primera parte de *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán (1916: 26) afirma: «Pude sentir un día en mi carne (...) la alegría del pájaro, el instinto violento del toro».

¹²⁴ Kerényi, 1998: 236. Kerényi pone como ejemplo las comedias de Aristófanes o la de Crates, *Animales*, en la que estos subvierten por completo el orden humano y gobiernan un mundo donde no se comen animales, no hay esclavos y las cosas inanimadas obedecen a la voluntad.

¹²⁵ Hernández de la Fuente, 2017: 80 y 81. Por su parte, Daraki (2005: 75): «En el universo dionisiaco, el sistema alimenticio tiene todos los signos de la edad de oro: abundancia, despreocupación y ausencia de trabajo». Kirk (1973: 233): «En *Los trabajos y los días*, los hombres de la raza de oro vivían como los dioses, libres de esfuerzo, dolor y vejez». Vid. también Hernández de la Fuente, 2009.

Es importante también señalar que esta nostalgia de la edad de oro en Valle-Inclán se convierte en una decidida apuesta estética no solo en *La lámpara maravillosa* sino en general en el esteticismo que impera en su obra, frente al utilitarismo o el materialismo de la sociedad. También explicaría, por ejemplo, algunas de las ideas políticas que defendió.¹²⁶

2.4.3. Cristo

Esta salvación se puede asimilar a la figura de Cristo, cuya semejanza con el mensaje de Dioniso ha sido suficientemente estudiada,¹²⁷ y que aparece explícitamente hasta siete veces en *La lámpara maravillosa*. Dos de ellas son las más significativas. En una aparece, en efecto, como redentor: «Cristo Jesús hace divina la negra carne del mundo, y su divinidad trasciende a la eterna substancia de las cosas, en el pan y en el vino de la Cena».¹²⁸ La posición de esta afirmación, en el último capítulo del libro, que tiene

¹²⁶ La devoción por el carlismo justo en los años en que escribía *La lámpara maravillosa* es explicada así por Antón Risco (1977: 203): «para él la lucha carlista viene a suponer otra metáfora de la conquista del reino... de la metáfora, precisamente —ya que esta, según va hermanando todas las cosas, tiende a realizar la Edad de Oro y apunta hacia aquella Unidad fundamental y última—, al igual que el habla gallega de sus campesinos, algunos aspectos del comportamiento de éstos, la religión de *La lámpara maravillosa* (...). Y, más adelante, insiste en esta idea hablando del ciclo de novelas de Valle-Inclán sobre *La guerra carlista*: «Son un conjunto de cuadros históricos que —insistimos— se esfuerzan en situarse más allá de la historia fenoménica. Su función es incluso antihistórica en tanto en cuanto aspiran a reconquistar aquella crónica y utópica Edad de Oro».

¹²⁷ Vid. Hernández de la Fuente, 2017: 216 y ss.

¹²⁸ Valle-Inclán, 1992: 177. Es preciso insistir en la asimilación simbólica entre el vino dionisiaco, como elemento transformador en las ceremonias, y el vino cristiano donde se sustancia la sangre redentora.

carácter conclusivo, le da especial importancia. La segunda aparición significativa es el inicio de una parte fundamental de *La lámpara maravillosa*, «Exégesis trina»:

El enigma bello de todas las cosas es su posibilidad para ser amadas infinitamente. Cristo Señor Nuestro cifró en el amor la suma perfección, y su divina norma, prodigio de prodigios, tiene el aspecto ingenuo de una flor en el campo. El mortal que resolviese en amor todas sus acciones, volvería al estado primitivo de sobrenaturaleza y vería el rostro de Dios.¹²⁹

Ese amor resulta especialmente importante porque resuelve la tensión entre dos polos constantes en el libro: el panteísmo y la quietud, el eros y la ascesis, una tensión que se encuentra en la aparición de «ese rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco», esa especie de san Juan Bautista o de Pan que anuncia, como se ha visto, la llegada del «pequeño Dioniso», *daemonium* de Valle-Inclán, y que «predicaba el amor de todas las cosas con rugidos»,¹³⁰ en una clara fusión de motivos del Evangelio y del mito de Dioniso.

Refiriéndose a la relación de Dioniso con Cristo,¹³¹ Hernández de la Fuente advierte que «hay que recordar la idea neoplatónica de la caída del alma como una suerte de culpa

¹²⁹ Valle-Inclán, 1992: 101.

¹³⁰ Valle-Inclán, 1992: 50.

¹³¹ Esta relación ha sido explorada por importantes autores. Kerényi (1998: 174) explica cómo «Zeus, tras guardar a Dioniso en el muslo antes de que naciera, entregó el lactante a Hermes. Este llevó el niño a Ino, generalmente conocida como nodriza de Dioniso. Ella y su esposo Atamas habían de criar a Dioniso como si fuese una niña. Hera, celosa, hizo que ambos enloquecieran. (...) Zeus salvó a su hijo de la cólera de Hera: lo transformó en cabrito y lo envió luego por medio de Hermes a las ninfas de Nisa». Kerényi (1998: 182) recoge un verso de Onomácritos que relata cómo los Titanes, al despedazar a Dioniso, «solo dejaron el compasivo corazón». Con este corazón Zeus prepara una bebida, que le da a beber a Semele, y

primigenia y de la reversión como una ascensión o retorno al cielo (...). La comparación entre la peripecia mística de Dioniso Zagreo y la resurrección de Cristo, que en el trasfondo es la del dios que muere y resucita, conforma una figura casi equivalente que podemos llamar Dioniso-Cristo y que impregna en cierto modo el discurso literario y artístico de la Antigüedad tardía». ¹³²

así nace Dioniso por segunda vez. En este relato se puede ver también una similitud con la resurrección cristiana, pues nace a partir de un corazón compasivo. Kerényi afina aún más esta relación entre Dioniso y Jesús, a partir de un fragmento del Evangelio de San Marcos (7, 24): «Testigo de la existencia de una religión dionisiaca importante y no griega entre el lago de Genezaret y la costa fenicia es el propio fundador del cristianismo quien recorrió esta región hasta Tiro. Gustaba de extraer sus parábolas de la vida de los vinicultores, como ya hicieran los poetas y profetas del Antiguo Testamento. De él mismo decía: “Yo soy la verdadera vid”», concluye Kerényi (1998: 186). «Según la historia universal órfica, Dioniso fue entronizado como rey del mundo, el soberano universal de nuestra era». Otto (2017: 91), por su parte, también había apuntado un carácter mesiánico en Dioniso: «Lo muestran como “el que llega, el dios de la epifanía”, cuya aparición es mucho más imperiosa y subyugadora que la de cualquier dios», como ocurre con la llegada de Jesús. A diferencia de otros dioses griegos, dice Otto (2017: 95): «Dioniso, en cambio, llega en carne y hueso, es decir, en forma de plástica efigie». También Jung (2002: 102) había hablado de esta relación entre Cristo y Dioniso a través de la figura de la madre y el motivo de la resurrección: «la subida al cielo de Sémele, la madre originariamente mortal de Dioniso, anticipa la *assumpta Beatae Virginis*. El hijo de Sémele también es un dios que muere y resucita». María Zambrano (2019: 421) matiza esta idea de la resurrección: «El hombre es el que llega. Y, entre nosotros, las figuras privilegiadas son la de un Dios o ser divino que llega, que viene: Apolo, Cristo, a los que corresponde un oscuro Dios que de la tierra se levanta en llamas —Dioniso—, para hermanarse con él sin conseguirlo, pues recae en la tierra, su lecho de muerte, para luego renacer siempre de la misma manera». Este motivo del hombre que llega, impregnado de dionisismo, alcanza la narrativa contemporánea. En ese sentido, se puede citar el comienzo de la novela del venezolano José Balza, *Percusión* (Cátedra, 2022): «El hombre más bello es el que llega desde el lugar más lejano».

¹³² Hernández de la Fuente, 2017: 222.

Esta impregnación llega también a *La lámpara maravillosa*, a través de la simbiosis de sabidurías que confluyen en Valle-Inclán: la teosofía, la mística de Molinos y Abentofail,¹³³ la propia estética del modernismo con la figura central de Rubén Darío, y el proceso de autodescubrimiento que Valle-Inclán enuncia en «El anillo de Giges» al vislumbrar a su *daemonium* dionisiaco. A partir de aquí, el impulso de ascensión hacia una comprensión estática de lo divino, que se pueda plasmar también estéticamente, es una constante en estos *Ejercicios espirituales*, estableciendo claras oposiciones entre conceptos como tiempo y eternidad, movimiento y quietud, Satanás y Dios. La doble herencia pagana y cristiana atraviesa *La lámpara maravillosa* de principio a fin.

Escribe Valle-Inclán en «Exégesis trina»: «En el segundo círculo se abre la rosa clásica,¹³⁴ rosa de maravillosa geometría, rosa andrógina, rosa verbo que junta en una suprema síntesis el antagonismo de las horas y de las vidas».¹³⁵

¹³³ Se verá con detenimiento en el capítulo siguiente.

¹³⁴ «La segunda rosa artística es la rosa clásica, también denominada por el autor gallego como rosa verbo o rosa andrógina, puesto que pertenece al Hijo, que enlaza el panteísmo de la rosa erótica del arte arcaico griego, con el quietismo representado por el arte de los monstruos bizantinos y la rosa del matiz modernista» (Monge López, 2015: 424).

¹³⁵ Valle-Inclán, 1916: 140.

Este androgynismo estético, que también se puede relacionar con Dioniso,¹³⁶ sería parte de la obra de Valle-Inclán desde algunos personajes de las *Sonatas*,¹³⁷ a la expresión explícita que se hace en la *Lámpara*, hasta el punto de que una de las grandes especialistas en este libro, Virginia Milner Garlitz, sostenía que para Valle-Inclán toda obra de arte es un andrógino, y supone una armonía de contrarios.¹³⁸ Y en esta armonía la figura de Cristo es fundamental, pues supone el enlace, por amor, entre todos los contrarios: las columnas del panteísmo y del quietismo.¹³⁹ Escribe Valle-Inclán en «Exégesis trina»:

¹³⁶ Hernández de la Fuente (2017: 314): «Dioniso se define siempre en las fronteras y en la mezcla de géneros y de mundos». Monge López (2015: 429) reconoce el carácter dionisiaco de *La lámpara maravillosa* en este aspecto: «El artículo de Golluri es relevante, puesto que resume la tesis de Paul Vulliaud, desarrollada a partir del análisis simbólico de dos cuadros de Leonardo, Baco y san Juan Bautista; pero, sobre todo, porque para ello realiza una exposición sobre el esoterismo del arte pictórico renacentista, que indefectiblemente se remonta a la Grecia Clásica y al mito de Baco-Dioniso, análogo al Cristo. Por todo ello afirma: «Según el erudito crítico francés, Leonardo de Vinci, en esos dos trabajos, expresó las ideas religiosas y filosóficas de su tiempo, y el Baco no es otra cosa que la figuración simbólica del Verbo, del Mesías helénico»».

¹³⁷ Quizá los más evidentes son el paje de la *Sonata de otoño* y el ruso de la *Sonata de estío*. Para este tema, vid. Díaz-Plaja (1972: 122 y ss.).

¹³⁸ Garlitz, 2007: 121.

¹³⁹ «El panteísmo deriva de la tragedia griega y el quietismo del gnosticismo representado por el arte románico. Sin embargo, las dos perspectivas, tanto la consideración de que todo es divino, como el aniquilamiento de la voluntad y la inherente unión del alma con Dios, son contrarias a la ortodoxia cristiana. En este punto hay ecos muy precisos de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo, en concreto del capítulo donde el erudito analiza el quietismo de Miguel de Molinos y halla sus inmediatos precedentes en el panteísmo y el quietismo de los místicos alemanes: Eckhart y sus discípulos Suso y Taulero (...). Pero Valle-Inclán realiza otra analogía y relaciona estas dos concepciones extáticas con las columnas simbólicas del Templo de Salomón, llamadas Bohas y Jakin, que representan al principio

Panteísmo y quietismo son aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado de la magna puerta, en el templo cabalístico de Salomón: Estas dos columnas representaban en la doctrina oculta de los magos caldeos los misterios del antagonismo, y la lucha entre el hombre y la mujer, porque según la interpretación hermética, la mujer debe resistir al hombre y el hombre debe fascinarla, para someterla. (...). Quietismo y panteísmo, son las dos claves místicas (...). ¡Y las dos columnas simbólicas se unieron bajo la curva del arco! ¡Y entre las dos iba un camino de estrellas! Desde aquel día de amor, quien buscó una orientación cierta para llegar a conocer intuitivamente fue por este camino siguiendo las pisadas y la sombra blanca de Cristo Redentor.¹⁴⁰

2.4.4. Francisco de Asís

En esta tercera vereda aparte del panteísmo y del quietismo, aparece en *La lámpara maravillosa* otra figura cristiana que representa la posibilidad de redimirse amando en comunión gozosa con la naturaleza:

Es el alma del Pobrecito de Asís (...). Un gran ideal estético se guarece como divino ruiseñor en el capillo franciscano que enseña la Imitación de Cristo Jesús. (...) Con el amor por las cosas humildes y fragantes enseñaba una comprensión de la belleza, como si el mundo acabase de nacer y aún estuviese

masculino y al femenino. En este pasaje el autor gallego parafrasea casi por completo un fragmento del *Dogma y Ritual de la Alta Magia* de Eliphas Lévi, fuente de la imagen de las columnas del templo salomónico. (...) (Monge López, 2015: 411-413).

El principio femenino, Bohas, corresponde al quietismo y en el sistema de analogías planteado en la sección al Espíritu Santo. Por el contrario, el principio masculino, Jokin, es el panteísmo del Padre. Esta alusión a los principios opuestos, masculino y femenino, que por analogía son el Padre y el Espíritu Santo respectivamente, le sirve para introducir el nexo de unión entre ambos: el Verbo de la Sabiduría, representado por el amor universal del Hijo hacia todo lo creado, es el Cristo de los Evangelios».

¹⁴⁰ Valle-Inclán, 1916: 130-131.

cubierto del rocío de la mañana. Todo el arte de los primitivos italianos se unge con la emoción franciscana igual que con un divino óleo. (...). El concepto religioso y el concepto estético, en hermandad, se apartan del fatalismo griego y del terror medioeval de la muerte. La pobreza franciscana enseña a los corazones el sendero de un amor gozoso, más intenso que el amor y la lástima por los héroes de la tragedia.¹⁴¹

La figura de san Francisco de Asís, impulsada en 1913 en la traducción de las *Floreillas*¹⁴² que hizo Rivas Cherif, amigo de Valle-Inclán, tiene un importante precedente, en la obra de este último en el poemario *Aromas de leyenda*, de 1907. Este disfraz franciscano de Dioniso, que puede parecer imposible, está sintetizado en la Clave VIII de *Aromas de leyenda*, cuando san Gundián «daba el bautismo a un fauno adolescente/ que ríe todavía con su reír pagano,/ bajo el agua que vierte el Santo con su mano».¹⁴³

San Gundián es un santo en el que, en palabras de Antonio Risco, «todos los contrarios se reconcilian al amor de su santa bendición (...). Y en el momento en que lleva a cabo esta consagración cristiana —¿y ambigua?— de una de las más típicas configuraciones del impulso dionisiaco, un ruiseñor angélico (mensajero de la Eternidad), lo aplaude con su maravilloso canto».¹⁴⁴ El «franciscanismo», dice Risco,¹⁴⁵ impregna

¹⁴¹ Valle-Inclán, 1916: 117-119.

¹⁴² Rivas Cherif, Cipriano (trad.), *Floreillas del glorioso señor San Francisco y de sus hermanos*, Renacimiento, Madrid, 1913.

¹⁴³ Valle-Inclán, *Claves líricas*, 1991: 64. Vid. también la Clave XI, titulada *Lirio franciscano* (idem: 71): «En un campo de rosas/ tendrás tu cena mística».

¹⁴⁴ Risco, 1977: 143.

¹⁴⁵ Risco, 1977: 146. También es interesante, respecto a los motivos de *La lámpara maravillosa*, el análisis que hace González Gil (2015: 211) de este poema: «Este poema reúne dos temporalidades distintas: la de

buena parte de estos poemas de *Aromas de leyenda*, un «ave angélica,¹⁴⁶ mensajera del infinito (...). Su trino, de luz, arde como la llama de la lámpara maravillosa. Y, así, es clarín, voz del Sol interno del místico, del sabio gnóstico, del sabio y del poeta».

Este pobrecito de Asís es un santo panteísta, místico amante de Dios en las criaturas, que tiene precedentes en Verlaine¹⁴⁷ y ha dominado el impulso salvaje de Pan (presente en personajes de Valle-Inclán como Juan Manuel Montenegro o Bradomín), gracias al poder de «Nuestro señor Jesucristo». Se trata de un amor gozoso que trasciende el egoísmo del amor carnal pagano. La reconciliación de los contrarios se escenifica en el beso de san Francisco al leproso que se describe en este pasaje de la *Lámpara*: «lleno de amor le besa en la cara hedionda, y puesto otra vez a caminar le explica a Fray León el sentido de la perfecta alegría».¹⁴⁸

Este es el amor supremo y la belleza suprema, inscritos en una figura dionisiaca que prefiere la horizontalidad a la verticalidad y el amor gozoso al doloroso, también enunciado por Valle-Inclán en «Exégesis trina». Como explica Virginia Milner Garlitz: «El héroe guerrero y erótico de la primera rosa estética se percibe en el Marqués de Bradomín y en don Juan Manuel Montenegro. El Pobrecito de Dios de la segunda rosa tiene hermanos en el coro de mendigos, ciegos y leprosos que caminan por *Comedias*

la contemplación estética, rapto extático que permite entrever la eternidad del momento presente, el tiempo *quieto*; y el *tempus fugit* de la vivencia ordinaria del hombre enfrentado a su propia mortalidad».

¹⁴⁶ Esta ave del poema aparecerá, en la *Lámpara*, en la primera glosa: «Sé como el ruiseñor que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta» (Valle-Inclán, 1916: 24).

¹⁴⁷ Vid. *La bonne chanson*, VII: «Une Sainte en son auréole (...)/ Tout ce que contient ka parole/ Humaine de grâce et d'amour» (Verlaine, 1962: 147).

¹⁴⁸ Valle-Inclán, 1916: 121.

bárbaras y *Aromas de leyenda*.¹⁴⁹(...). La máscara de la tercera rosa porta la contrafigura nocturna del Dioniso solar, una figura demoniaca que aparece en *Comedias bárbaras* y en la *Sonata de otoño*, donde es descrito con la mueca macabra que es la expresión típica del esperpento».¹⁵⁰

Pero, en realidad, las tres rosas estéticas reflejan distintos aspectos de Dioniso.

2.4.5. La santa embriaguez

Esta imagen de Dioniso también se manifiesta de manera menos evidente en otros aspectos de *La lámpara maravillosa* y en otras obras de Ramón del Valle-Inclán.

Es casi proverbial la actitud de los modernistas y, desde luego, de nuestro autor, ante el mundo material y burgués,¹⁵¹un rechazo que, por supuesto, se puede aplicar a muchos autores también fuera de España. Como escribió Gilbert Durand, «parece ser que al final del siglo XIX predomine la desilusión: se elige francamente a Dioniso y, con él, todo lo aniquilador que conlleva (...). El alcohol, o Dioniso, el dios del vino, asegura al ser cultural un acceso medible y controlable a la emotividad primitiva de su propia naturaleza».¹⁵²

¹⁴⁹ A lo largo de su obra, Valle-Inclán desliza una mirada empática sobre los personajes humildes como contrafigura de los soberbios. Es algo que se ve de manera especial en las *Comedias bárbaras*, en el contraste entre la figura de Juan Manuel Montegro y los mendigos que acuden a su pazo. También es muy evidente en *Luces de bohemia*, donde el humilde Max Estrella se erige en contrafigura de todo un orden social.

¹⁵⁰ Garlitz, 2007: 217-218.

¹⁵¹ Es recomendable, al respecto, leer el capítulo de José Carlos Mainer (2010) «Bajo el signo del modernismo», en su *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*.

¹⁵² Durand, 2013: 268-269.

Es la época de la bohemia, pero también de un entusiasmo idealista y estético, que afecta tanto a la forma de vida de los artistas como a sus ideas sociales y políticas.

«El dionisismo», escribió García Gual,¹⁵³ «significa comunión con la divinidad, entusiasmo colectivo, locura extática, pérdida de la conciencia individual en la comunión con la divinidad y con la naturaleza, una especie de festiva y santa embriaguez».

Tres años antes de *La lámpara maravillosa*, en 1913, Ernesto Bark publicó *La santa bohemia*,¹⁵⁴ que comienza así: «La Edad de Oro de la Bohemia no era la de Balzac y Murger, Verlaine y Rimbaud, Alejandro Sawa, Delorme y Dicenta, no; es la del porvenir, que llenará con su gloria el universo, y sus discípulos se saludarán como hermanos del alma entonando un himno al arte, a la libertad y a la sinceridad».¹⁵⁵

Esta alusión a la fraternidad de la Edad de Oro es otra de las utopías dionisiacas que flotaban en aquellos ambientes artísticos que detestaban la parte más materialista de la sociedad, y que, como se ha visto, se encuentra en *La lámpara maravillosa*, donde aparece, por cierto, el propio Ernesto Bark, en su disfraz de Soulinake, el nombre con el que Valle-Inclán lo iba a convertir en personaje de *Luces de bohemia*¹⁵⁶ haciendo un retrato desolador de aquel grupo de poetas exaltados entre los que descollaba Alejandro Sawa, transformado por la imaginación valleinclanesca en el desafortunado Max (o Mala) Estrella.

¹⁵³ García Gual, 2014: 106.

¹⁵⁴ Se publicó en Madrid, en la Biblioteca Germinal. Aquí seguimos la siguiente edición: Ernesto Bark (1999), *La santa bohemia y otros artículos*. Prólogo de Gonzalo Santonja.

¹⁵⁵ Bark, 1999: 23.

¹⁵⁶ Se empieza a publicar en entregas semanales en 1920, cuatro años después de la publicación de LLM. Sucedió entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920 en el semanario *España*.

2.4.6. El hachís

José Carlos Mainer advertía, tratando de las creencias teosóficas de Valle-Inclán, que, aunque no había que minimizarlo, tampoco convenía «echar en saco roto su fidelidad al modesto paraíso artificial del hachís».¹⁵⁷ Esta relación con el hachís fue explicada por Valle-Inclán en una famosa conferencia, «Los excitantes», pronunciada en Argentina en 1910. Según relata Francisco Madrid,¹⁵⁸ en ella Valle-Inclán incluyó, entre los excitantes, el poder del ayuno, poniendo como ejemplo a san Juan de la Cruz. Y también:

El sol y la soledad son, asimismo, dos excitantes que con el ayuno inciensan el manjar espiritual de los padres del genio. Y así el ayuno y el sol de Castilla han hecho el espíritu español. (...) Pero el mejor camino para llegar a despertar la memoria nerviosa está en la oposición entre dos sentidos; algo que pudiera llamarse la armonía de los contrarios. Por ejemplo, si veis nevar, sentados cerca del fuego, los ojos os riman la sensación del frío al propio tiempo que gozáis el beneficio de la llama y la bendición del hogar.¹⁵⁹

A estos excitantes añade el hachís:

Hablemos ahora de la influencia del haschisch (*sic*), cáñamo índico, en la literatura y, especialmente en mi obra. Confieso que lo he tomado en abundancia, sin saber sus consecuencias, y por prescripción médica. Los efectos fisiológicos producen una gran duración de frío interior, un hambre voraz y los síntomas del envenenamiento (...) Mi individualidad llegó a descomponerse en dos distintas. Comencé

¹⁵⁷ Mainer, 2019: 26.

¹⁵⁸ Cf. Madrid, 1943: 191-195.

¹⁵⁹ Madrid, 1943: 192.

por ver en las cosas condiciones nuevas: cómo se creaba una desarmonía y otras veces una afinidad quimérica.¹⁶⁰

Esa afinidad quimérica conlleva el descubrimiento de «la armonía de los contrarios» y asociaciones sinestésicas que Valle-Inclán ilustra leyendo un pasaje de *La guerra carlista*. Continúa afirmando: «Merced a la sensación del cáñamo índico reconocí dos gorriones por sus rasgos fisonómicos. Uno de ellos era torvo y grave y el otro juguetón y nervioso, tal como los hermanos Quintero», donde reconocemos una burla dionisiaca y el desprecio por el teatro comercial. También dionisiaco es este contacto con el mundo de los muertos, del que se tratará en el capítulo penúltimo de esta tesis: «Lo más espantoso en esas alucinaciones era el recuerdo de todas las personas muertas, que desfilaban por mi memoria como una cinta cinematográfica».¹⁶¹

Esta alusión al cine ha de entenderse en la modernidad que persigue siempre Valle-Inclán, y que caracteriza en todo momento su obra. Recordemos que el *daimon* del artista exige escuchar en la flauta panida las canciones nuevas.

Esta conferencia es importante, además, porque en ella Valle-Inclán expresa ideas que anteceden las de *La lámpara maravillosa*: «La nada engendra el tiempo, de donde nace el presente (...). Como Dios es el centro, aproximarnos a él debe ser la suprema ambición humana. El que más ama, más goza. Universalicemos nuestra conciencia para ser mejores. En la tierra el hombre solo puede ser centro de amor».¹⁶²

Por su parte, en su biografía sobre Valle-Inclán, Manuel Alberca explica así la relación de nuestro autor con el hachís:

¹⁶⁰ Madrid, 1943: 193-194.

¹⁶¹ Madrid, 1943: 194.

¹⁶² Madrid, 1943: 195.

Del hachís dijo que lo había tomado por prescripción médica para paliar las dolencias estomacales durante años. (...) Continuó su curación y con el tiempo llegó progresivamente a descubrir en su espíritu una acumulación clara de eternidad (...), llegó a experimentar la sensación de la perfección del individuo, en la humanidad, y como último escalón, la conciencia de la felicidad suprema, de la gloria. Lo supremo lo sintió como si él fuera un punto centro, una unidad, hacia donde convergían las nociones acabadas y perfectas de todas las cosas que le rodeaban; el supremo bien, la suprema felicidad claramente distinguida, estaban en su espíritu.¹⁶³

Como se ha visto en el corpus, en el capítulo III de «El anillo de Giges», Valle-Inclán fuma su pipa de cáñamo índico antes de experimentar «el éxtasis de la suma», una fusión panteísta con el paisaje que va a determinar su conciencia estética.

2.4.7. Hacer consciente el mito

El Dioniso invisible también se expresa a través de las peculiaridades psíquicas de cada persona, lo que parece evidente en el caso de Valle-Inclán.¹⁶⁴

Uno de los seguidores más importantes de Jung de los tiempos recientes, James Hillman,¹⁶⁵ hizo la siguiente advertencia: «debemos reconocer los dioses y mitos en los

¹⁶³ Alberca, 2015: 272-273.

¹⁶⁴ Escribió Jung (2002: 77): «existen en cada psique disposiciones, formas —ideas en el sentido platónico— inconscientes pero siempre activas, es decir, vivas, que prefiguran instintivamente e influyen en el pensar, el sentir y el obrar».

¹⁶⁵ Murió en 2011.

que estamos enredados. Si no somos conscientes de esto, nuestro comportamiento se vuelve por completo mítico, y nuestra consciencia una ilusión».¹⁶⁶

Se puede aventurar que Valle-Inclán, en *La lámpara maravillosa*, hizo consciente el mito de Dioniso, en el que andaba enredado desde hacía bastante tiempo en buena parte de su obra. No es posible saber si lo consiguió del todo, porque, sin duda, se puede adivinar en su comportamiento público una evidente mitificación de sí mismo, aunque sea en clave de juego, a través de la superposición de máscaras. En cuanto a esa conciencia convertida en ilusión de la que habla Hillman, sería una buena definición de lo que representa la literatura si, además, esa ilusión se transforma en palabras, que fue lo que hizo Valle-Inclán hasta su muerte en 1936.

2.4.8. La locura divina

Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet hicieron una definición de Dioniso que se puede aplicar a buena parte de lo que representa esta obra.

Dioniso no encarna el autodomínio, la moderación o la conciencia de los propios límites, sino la búsqueda de una locura divina, de una posesión extática, la nostalgia de un más allá absoluto; no la estabilidad y el orden, sino el prestigio de una especie de magia, la evasión hacia un horizonte diferente; es un dios cuya figura inalcanzable, aunque cercana, atrae a sus fieles hacia las rutas de

¹⁶⁶ Hillman (2007: 135). Unas páginas antes (129), había afirmado: «Para la psicología profunda, sin embargo, los temas y personajes de la mitología no constituyen simples objetos de conocimiento. Se trata de realidades vivientes del ser humano, que quizá ya existan como realidades psíquicas incluso antes que su manifestación histórica y geográfica. La psicología profunda recurre a la mitología no tanto para aprender sobre los demás en el pasado, sino para comprendernos a nosotros mismos en el presente».

la alteridad y les abre el paso a una experiencia religiosa casi única en el paganismo, la del destierro radical de sí mismo.¹⁶⁷

Esa nostalgia de lo absoluto,¹⁶⁸ ese prestigio de la magia y la evasión hacia un horizonte diferente, hondamente estético pero también espiritual, cuajado de experiencias de éxtasis y de deseos de plenitud y unidad definen plenamente *La lámpara maravillosa*.

También la locura mística, de la que hablaba Marsilio Ficino, la cual pertenecía al reino de Dioniso.¹⁶⁹ Como dice David Hernández de la Fuente:

En principio Apolo, el dios patrón de la poesía y la profecía, y su coro de Musas tutelan la creación literaria. Pero Dioniso, su hermano menor y par complementario, no guarda menos relación con algunas manifestaciones de la poética que llevan más allá de la experiencia mediante cierta clase de literatura iniciática.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Vernant, Jean Pierre / Pierre Vidal-Naquet (1989: 20).

¹⁶⁸ Es preciso recordar, a propósito del libro de Steiner *Nostalgia del absoluto* (2005), que abunda en la necesidad contemporánea de recurrir a mitos, ideologías o prácticas que sustituyan un universo teológico. Aunque Steiner no habla de la época de Valle-Inclán, se podría decir que la teosofía cumplió la misma función en una sociedad occidental que se iba transformando a pasos gigantescos entre finales del siglo XIX y el siglo XX.

¹⁶⁹ «Existen, por tanto, cuatro tipos de locura divina: la primera, la locura poética; la segunda, la locura mística; la tercera, la profética y la cuarta, la amatoria. La poesía es debida a las Musas, la mística a Dioniso, la profecía a Apolo, y por último, el amor, es debido a Venus» (Ficino, 1993). Respecto a la locura mística, escribe Santiago Bolaños (1995: 149-150): «El místico se destruye a sí mismo —destruye la individualidad, la escisión yo/mundo— para llegar a serlo todo». (...) «El místico, como el poeta rechazado por Platón, se halla poseído por algo que lo supera: es un nido de algo que no es él pero que pide expresarse a través de él».

¹⁷⁰ Hernández de la Fuente, 2022: 88.

Añaden Vernant y Vidal Naquet: «Uno de los principales rasgos de Dioniso consiste en desdibujar constantemente las fronteras entre lo ilusorio y lo real, en suscitar repentinamente el más allá en este mundo».¹⁷¹

Esto mismo se diría que busca Valle-Inclán en esta *Lámpara*: iluminar el instante sagrado que hay atrapado en el tiempo terrenal, y ser capaz de convertirlo en arte. En esa transformación, que va del yo que escribe al yo que ya se ha sublimado en el texto, sigue operando Dioniso. Un conocimiento divino,¹⁷² por tanto. Es el que Valle-Inclán trata de trasladar a ese «Hermano peregrinante» que lleva una estrella en la frente y, que para alcanzar la sabiduría ha de hacer como san Pablo y, antes de entrar en «la puerta dorada» desconocerlo todo.¹⁷³

2.4.9. La desaparición del tiempo

Este tema, como ya se ha apuntado, es crucial en la *Lámpara*: el despertar del alma a la conciencia de la unidad y de la belleza, y a una Edad de Oro, territorio ideal de la estética y de la humanidad. Y el poeta, si es capaz de anular el tiempo, también lo será de restaurar el paraíso y convertirlo de nuevo en creación: «Descubrir en el vértigo del movimiento la

¹⁷¹ Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, 1989: 25. Más adelante afirman: «Convertirse en otro, volcándose en la mirada del dios o asimilándose a él por contagio mimético, tal es la finalidad del dionisismo, que pone al hombre en contacto con la alteridad de lo divino» (Vernant y Vidal-Naquet, 1989: 44).

¹⁷² Como afirma David Hernández de la Fuente (2017: 49), los atributos clásicos de Dioniso lo convierten no solo «en liberador de la naturaleza humana sino también en inspirador de un conocimiento divino».

¹⁷³ Cf. Valle-Inclán, 1916: 17.

suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética». ¹⁷⁴ Unas páginas antes, Valle-Inclán había escrito: «La quietud es la suprema norma». ¹⁷⁵

Como afirma Daraki, «en el dionisismo no hay tiempo». ¹⁷⁶ No hay sucesión entre el Dioniso niño y el Dioniso adulto. Lo es de repente. Ocurre lo mismo en el caso del Jesús del Evangelio. Ha desaparecido el tiempo intermedio entre su infancia y el momento en que comienza su misión. Se puede detectar algo similar en la biografía de Valle-Inclán. Él apenas habla de su infancia, si no es para mitologizarla, o de su juventud, si no es para inventarla. Aquel joven llamado Ramón Valle Peña parece no haber existido nunca. Valle-Inclán lo hace desaparecer. Como se verá, en *La lámpara maravillosa* recuerda la infancia con su madrina, que le contaba historias. Se detiene allí, en aquel niño que escucha leyendas y cuentos que van a formar al Valle-Inclán que escribe, el que sigue prendido del aroma de aquellas fabulaciones. Pero el personaje intermedio se ha borrado.

Hay un famoso vaso ¹⁷⁷ en el Museo de Spina, en Ferrara, donde el llamado pintor de Altamura representa a un Dioniso adulto (fig. 3) que sostiene en las rodillas a un Dioniso niño, que le ofrece una copa, como si en ella le estuviese ofreciendo su destino. El tiempo ha desaparecido. Sucede como en el quietismo estético que predica Valle-Inclán ¹⁷⁸ en *La lámpara maravillosa*. Hay una simultaneidad imposible. Ha cesado el

¹⁷⁴ Valle-Inclán, 1916: 174.

¹⁷⁵ Valle-Inclán, 1916: 166.

¹⁷⁶ Daraki, 2005: 84.

¹⁷⁷ La imagen se reproduce a continuación. Vid. Daraki, 2005: 85.

¹⁷⁸ María González Gil (2015: 347): «Una de las principales oposiciones de la obra es la del modo de comprender de la cronología frente al modo de comprender de la analogía, lo que podríamos denominar la visión burguesa frente a la visión artística o estética. Para Valle-Inclán esta visión estética no puede realizarse en la comprensión cronológica, pues “todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea

movimiento. Pero, además, se está contando una historia. Y esa historia, en esa misma copa ofrecida, contiene la tragedia del dios que es despedazado y despedaza, y la copa de la redención a través del vino, de la comunión con el éxtasis y la naturaleza.



Fig. 3. Vaso del pintor de Altamura. Museo de Spina, Ferrara. Fotografía Hirmer Fotoarchiv, Múnich. Vid. Daraki, 2005: 85.

del Tiempo” (EAG, 37). La tradición apofática desde Platón a Molinos renegará del tiempo asociándolo a ilusión y a engaño.

La Belleza como atributo de la divinidad, tal y como se plantea en LLM, también es incompatible con la comprensión lineal o temporal. El tiempo es el misterio que separa al místico de la divinidad y al artista de la expresión de la unidad de la belleza.

Los éxtasis que tienen lugar en la Tierra de Salnés y en la catedral leonesa enseñan al peregrino el “enigma” de las horas. Que, en verdad, el tiempo no fluye y que el pasado y el futuro están contenidos en el presente».

2.4.10. Recapitulación dionisiaca. Dioniso de muchos nombres

Al igual que Dioniso venía a despertar a los hombres de la actual edad de hierro, para llevarlos, metafóricamente, a través de los ritos dionisiacos, a la Edad de Oro, Valle-Inclán trata de hacer lo mismo con su tratado. Escrito en 1916, en plena modernidad — en la corriente general del modernismo—, y como reacción a ese mundo industrial y materialista que detestaba, y contra el que dio continuas muestras de desprecio en su vida, comenzando con su esteticismo vital e incluso político (que le llevó a celebrar el carlismo, y el mundo idílico de los mayorazgos), en *La lámpara maravillosa* quiere llevar al hermano peregrino a una edad de oro donde belleza, amor, y unidad con el mundo (de una manera panteísta) y con Dios (de una manera mística) son las claves de la creación poética y literaria.

Para ello, Valle también se vale de la ayuda dionisiaca de la embriaguez. Pero, en lugar de recurrir al vino, prefiere el hachís, «el poder maravilloso del cáñamo índico»,¹⁷⁹ que nunca escondió y sobre el que llegó a dar, en Argentina, en 1910, como ya se ha señalado, una famosa conferencia.

La relación que tiene Dioniso con la dimensión fálica «como símbolo por excelencia de la exuberancia natural»¹⁸⁰ se verá pormenorizadamente en el capítulo IV, dedicado al Marqués de Bradomín. La vinculación de Dioniso con *El origen de la tragedia*, de Nietzsche, obra subterránea en *La lámpara maravillosa*, se tratará en el capítulo V. El sexto se dedicará a la transformación de la figura de Dioniso, a modo de peregrino, a lo largo de la obra de Valle-Inclán. El séptimo, a la relación de Dioniso con la muerte,

¹⁷⁹ Valle-Inclán, 1916: 162.

¹⁸⁰ Hernández de la Fuente, 2017: 58.

al inicio y al final del recorrido de nuestro autor. «Dioniso se configura a lo largo de toda la Antigüedad», escribe Hernández de la Fuente,¹⁸¹ «como un dios que va y viene del otro lado, que conoce bien el mundo de los muertos y consigue el tránsito de las almas para el mejor conocimiento de ambos mundos». Esta proximidad de Dioniso con el mundo de los muertos trataremos de asimilarla, a lo largo de este trabajo, a la estética esperpéntica que propondrá Valle-Inclán en *Los cuernos de don Friolera*: «Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera»,¹⁸² como clave definitiva para comprender el segundo periodo de la obra de Valle-Inclán, y cuya filosofía nace en el quietismo que promulga en *La lámpara maravillosa*.

Es propio de Dioniso tener muchos nombres. María Daraki,¹⁸³ en su excelente libro sobre el dios, menciona entre otros: *Édendros* (el señor de los árboles), *Phloiós* (el dispensador de frutos en abundancia), *Ánthios* (el señor de las flores). Kerényi,¹⁸⁴ por su parte, menciona: Penteo (sufriente), Zagreo (atrapador de animales), Chtonios (subterráneo). Y los que más interesan aquí: Dioniso Meliquio (el dulce, el que lleva la máscara tallada en madera de higuera) y Dioniso *Baccheus* (el extático, el de la máscara tallada en madera de vid). Esta dualidad de máscaras es importante, pues, según explica Kerényi: «Había una fiesta sombría y una alegre y dos tipos de máscaras dionisiacas: la infernal de madera de higuera y la báquica de madera de vid».¹⁸⁵

Alegría y sombra, infierno y exaltación se contraponen en *La lámpara maravillosa* en los dos polos del camino que el «Hermano peregrinante» ha de recorrer. Como afirma

¹⁸¹ Hernández de la Fuente, 2017: 72.

¹⁸² Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, 1991: 46.

¹⁸³ Daraki, 2005: 40.

¹⁸⁴ Kerényi, 1998: 60-63, 94.

¹⁸⁵ Kerényi, 1998: 139.

la última glosa con la que se cierra el libro: «Peregrino sin destino, hermano, ama todas las cosas en la luz del día, y convertirás la negra carne del mundo en el áureo símbolo de la piedra del sabio».¹⁸⁶ Es decir, la redención desde la sombra a la luz,¹⁸⁷ no solo del ser humano, sino del mismo mundo, a través del amor, a través de la piedra mágica del corazón.

Ese viaje que propone Valle-Inclán se vuelve enteramente circular, igual que se alternaban anualmente las fiestas dionisiacas sombrías y alegres. Pues, desde las últimas palabras que cierran la *Lámpara* («Luz es amor»), Valle-Inclán volverá a las sombras humanas a través de sus esperpentos, donde sus personajes, marionetas exaltadas, se mueven como máscaras que han perdido el alma.

Dioniso tenía muchos nombres. Valle-Inclán, muchas máscaras, proyectadas en sus personajes de ficción y también en sus textos pretendidamente ensayísticos, como *La lámpara maravillosa*, o sus artículos.

Dioniso se presenta a menudo en *La lámpara maravillosa* de forma más o menos visible, con su nombre o con su rastro, en la invocación a la Edad de Oro; en las visiones místicas y panteístas de la naturaleza, con alusiones frecuentes a las criaturas de la corte dionisiaca, y en la relación de este panteísmo con la figura de san Francisco de Asís; en los fundamentos estéticos de «el milagro musical»; en la voz del propio narrador de la *Lámpara*, que no bebe vino pero que consume hachís para entrar en un estado irracional

¹⁸⁶ Valle-Inclán, 1916 y 2022: 246.

¹⁸⁷ Risco (1977: 120): «*La lámpara maravillosa*, como su título anuncia, gira en buena parte en torno a la idea de la luz. Pues esta simboliza a la vez la creación de todas las cosas, el triunfo del ser y de la vida, el conocimiento en su expresión suprema (la gnosis), la Gracia espiritual, como participación en la esencia divina, y el nacimiento del Verbo o palabra en su poder creador, de las formas en su irradiación estética, la intuición artística, más la génesis de cada obra».

que le lleva al éxtasis; en la sensualidad de la que el narrador parece confesarse y arrepentirse, como si estuviese proyectando de nuevo en el personaje del Marqués de Bradomín un Dioniso del éxtasis sensual, que en *La lámpara maravillosa* se está iniciando en otro rostro de Dioniso: el del éxtasis místico.

Desde las *Sonatas*, publicadas entre 1902 y 1905, parece haber un peregrinaje de este Dioniso enmascarado hasta *La lámpara maravillosa*, un peregrinaje que va de Dioniso a Dioniso, de un tipo de máscara a otra.

Y a partir de la *Lámpara* parece comenzar otro viaje, a través del singular concepto sobre la tragedia que establece Valle-Inclán, hacia otro tipo de éxtasis, el éxtasis esperpéntico, que resulta de haber eliminado el misticismo del exceso dionisiaco que caracteriza la obra de Valle-Inclán.

Tres tipos de éxtasis, por tanto: sensual, místico y esperpéntico.

Esta tesis trata de ir acompañando a Valle-Inclán en este viaje de Dioniso en Dioniso.

«Dioniso nos sitúa ante los fenómenos límite, de tal manera que no podemos decir si está loco o está sano, excitado o sombrío, si es sexual o psíquico, masculino o femenino, consciente o inconsciente»,¹⁸⁸ advertía James Hillman.

A esa concatenación de paradojas se podría sumar la que interesa aquí: su presencia literaria, visible o disfrazada.

Y en un estudio literario como este, es imprescindible pasar a desentrañar de inmediato un disfraz que permea toda cuestión y debate que pueda plantearse acerca de *La lámpara maravillosa*: el género literario al que pertenece. A ello vamos a dedicar el tercer capítulo de esta tesis.

¹⁸⁸ Hillman, 2000: 317.

3. El género de *La lámpara maravillosa*

3.1. División de opiniones. Indicios de ficción

Como se ha visto en el «estado de la cuestión», este libro se ha definido por parte de la crítica más reciente como un tratado ya sea estético, espiritual, o en la línea de los que escribieron los teósofos de finales del siglo XIX y principios del XX.

Así, para Vélchez Ruiz, *La lámpara maravillosa* sería una «guía de iniciación para los poetas»,¹⁸⁹ lo que se puede sustentar en las propias palabras del autor cuando, en la introducción a su libro, afirma: «Estos *Ejercicios espirituales* son una guía para sutlizar los caminos de la Meditación».¹⁹⁰

María González Gil, en su reciente tesis doctoral, realiza la siguiente síntesis: «LLM ha sido estudiada como un ensayo, como un tratado, y se ha señalado su afinidad con la confesión y la autobiografía espiritual. Entre los críticos que le han dado la denominación genérica de ensayo se hallan Vicente Risco, Dolores Romero López y Jesús M.^a Monge López. María Teresa Cattaneo considera que forma parte del “vasto y no rigurosamente definido género de la autobiografía”. Virginia M. Garlitz lo señala como un libro iniciático. Para el profesor G. Allegra, constituía un breviario del esteticismo europeo y, según W. Risley, siendo una mezcla en la forma “de tratado estético, libro de ensayos, poema en prosa y confesión personal, esta obra aún tiene algo

¹⁸⁹ Vélchez Ruiz, 2017: XLIII.

¹⁹⁰ Valle-Inclán, 1992: 40. En este capítulo se sigue citando por la edición de Virginia Milner Garlitz (Valle-Inclán, 1992).

de novela simbolista”». ¹⁹¹ Ese «algo» es uno de los objetos de exploración en esta tesis, por su vínculo con el enmascaramiento propio de Dioniso.

Por su parte, González Gil apuesta por que *La lámpara maravillosa* se vincula con un género extraliterario, ya estudiado por Pierre Hadot en su libro sobre las *Meditaciones* de Marco Aurelio, ¹⁹² el mismo que también apunta el autor, esta vez no en el prólogo, sino en el subtítulo, *Ejercicios espirituales*:

El subtítulo de LLM ya indica algo que la investigación posterior corrobora: que la tradición de los ejercicios espirituales es la principal fuente formal y temática de *La lámpara maravillosa* y de la teoría del quietismo estético. Dentro de este horizonte, LLM retoma uno de sus veneros, no aquel de Ignacio de Loyola, sino el de Miguel de Molinos, que hunde sus raíces en la tradición contemplativa de Occidente o lo que se conoce como la teología negativa. Un modo de conocimiento que parte de Platón y desarrolla el neoplatonismo. ¹⁹³

¹⁹¹ González Gil, 2015: 251.

¹⁹² Hadot (2013) vincula las *Meditaciones* de Marco Aurelio con una tradición de *Ejercicios espirituales*, a la que pertenecerían también *Sobre la tranquilidad del alma* de Plutarco o los *Soliloquios* de san Agustín. Se trata de anotaciones y reflexiones tomadas al día (*hypomnēmata*), «un diálogo consigo mismo». En palabras de Hadot (2013: 89): «En primer lugar, el emperador escribió *para sí mismo*. En segundo lugar, escribió *en el día a día*, sin intentar redactar una obra unificada y destinada al público». Precisamente estas características, como veremos, las aleja de *La lámpara maravillosa*, libro pensado para su publicación desde el momento en que Valle-Inclán le tenía reservado el número uno de su *Opera omnia*, con una pensada estructura (vid. Garlitz, 1992: 24-25) y con abundantes elementos de ficción, como se irá viendo en estas páginas.

¹⁹³ González Gil, 2015: 269.

La teoría de González Gil está bien fundamentada en una de las tradiciones filosóficas en las que, como se ha visto en el capítulo anterior, bebe *La lámpara maravillosa*, y que ya había estudiado. Pero parece dejar de lado la teosófica y no tiene en cuenta la dionisiaca.

Monge López, en su tesis doctoral, publicada en el mismo año que la de González Gil, se decide por la teosófica, basándose no solamente en la procedencia de gran parte de las ideas de *La lámpara maravillosa*, tal como demuestra en su estudio, sino también en características formales, entre ellas el concepto *Ejercicios espirituales*:

No en vano, recuérdese, tiene el subtítulo de Ejercicios espirituales, ya utilizado por los teósofos de Sophía para referirse al principio de la Iniciación. El narrador, pues, pretende operar un cambio espiritual en los lectores, quiere que éstos consigan La piedra del sabio, última sección de la LM, alusión al proceso alquímico de perfeccionamiento personal.¹⁹⁴

Pero fue con la teosofía cuando este tipo de literatura aforística, propia para la meditación, alcanzó su máxima difusión gracias a dos libros, considerados como fundamentales por los adeptos a la teosofía. Me refiero a *Luz en el sendero* de la médium Mabel Collins, y a *La voz del silencio*, fragmentos escogidos y traducidos por Madame Blavatsky del *Libro de los preceptos de oro*, obra tibetana. Las dos obras fueron traducidas por Francisco de Montoliu en 1892, poco antes de morir, y contaron varias ediciones hasta la guerra civil. *Luz en el sendero*, con una nueva traducción de varios miembros de la S.T.E.,¹⁹⁵ alcanzó la quinta edición en 1916 (Biblioteca Orientalista). Esta obra contiene dos libros en los que se exponen, en cada uno de ellos, de forma sentenciosa, 21 reglas con sus respectivos comentarios, dirigidas a los discípulos según la jerarquía teosófica. Tienen todas ellas un carácter paradójico y metafórico (...). De ahí, sin duda, proviene

¹⁹⁴ Monge López, 2015: 245-247.

¹⁹⁵ Siglas de la Sociedad Teosófica de España.

la filiación genérica de las glosas de la LM y la posibilidad de que el ensayo pueda leerse como una obra de meditación solo a partir de la lectura de las glosas y sus respectivas ilustraciones.¹⁹⁶

Por supuesto, existe vinculación evidente con las dos tradiciones defendidas por ambos críticos, la de los ejercicios espirituales y la de los tratados de teosofía, y de hecho ambas encajan con la definición que da el propio autor en la introducción del libro: una guía. Pero, al mismo tiempo, si se considera la fuerte impronta dionisiaca de *La lámpara maravillosa*, quizá ambas visiones pequen de cierta literalidad, de una caída excesiva en el propio juego propuesto por Valle-Inclán a través de las características formales de su libro y de su propia definición de guía dirigida a un poeta al que se pretende iniciar. Como si la fuerza del enunciado estuviese haciendo olvidar las características del enunciador.

Aunque pueda parecer obvio, resulta importante insistir, respecto a esta cuestión, en que san Ignacio de Loyola, Miguel de Molinos o H. P. Blavatsky no eran novelistas: sus escritos son plasmaciones de su saber como maestros espirituales, más o menos heterodoxas. Son expresiones de su legado como personas vocacional o expresamente religiosas, tal como sucede hoy con la obra de tantos sacerdotes y gurús de cualquier parte del mundo.

¹⁹⁶ Monge López, 2015: 567-568. Antes, en la página 7, había dejado clara la definición de ensayo para la *Lámpara*: «La lámpara maravillosa es un ensayo estético, por cuanto su tema fundamental es la reflexión filosófica sobre la naturaleza del arte y de la belleza. Sin embargo, no es un ensayo canónico al uso, ni tampoco su finalidad intrínseca es meramente estética, ya que hay también un evidente mensaje ético entre sus páginas. Por ello, *La lámpara maravillosa. Ejercicios Espirituales* es un ensayo donde se imbrican la estética y poética modernista, junto con una importante dosis de filosofía moral».

Valle-Inclán, sin embargo, era un novelista, un poeta, y, aunque esté lleno de aspiraciones espirituales y reivindique en sus páginas el papel del poeta como guía,¹⁹⁷ su *Lámpara* hay que leerla también en el contexto del enunciador, es decir, en el plano literario. De hecho, *La lámpara maravillosa* es un libro único en la tradición literaria española precisamente por la fuerza de la máscara espiritual que esgrime, aunque, como se verá, dejó influencias, tanto por el lado de la ficción como por la parte espiritual, en otras obras.

Es muy posible que Valle-Inclán se basara en los libros mencionados por González Gil y Monge López: los ejercicios espirituales ignacianos, la guía de Molinos, etc. Pero se puede llegar a pensar que lo hace como herramienta de su acción literaria. El hecho de que Valle-Inclán sitúe *La lámpara maravillosa* como piedra angular de su *Opera omnia* propicia también la idea de todos los géneros que oculta y que, a la vez, contiene. De esta *Lámpara*, de su alquimia estética, emanan novela, poesía y teatro. Son géneros concomitantes en la obra de Valle-Inclán: la poesía y la teatralidad impregnan sus novelas, y viceversa. Y abunda el carácter narrativo en sus poemas. Los géneros literarios tienden a integrarse en la obra de Valle-Inclán, y de la misma manera parece ocurrir en la «guía» estética y espiritual que el autor desea como número primero de su *Opera omnia*. Una voz, una *persona*, una máscara interpuesta parece unirlos a todos, incluidos sus artículos y declaraciones a la prensa. Un personaje enuncia toda la obra de Valle-Inclán.

Antonio Risco, crítico y novelista gallego, lo llamaba «el Demiurgo» y a él le dedicó un ensayo ya clásico, *El Demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*: «Vamos a intentar», comenzaba, «un retrato convincente del sujeto

¹⁹⁷ «Allí donde los demás hombres solo hacen diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta» (Valle-Inclán, 1992: 62).

conductor de la obra firmada por don Ramón de Valle-Inclán». ¹⁹⁸ Este Demiurgo se encarna en «mitos personales» ¹⁹⁹ como el Marqués de Bradomín, don Juan Manuel Montenegro, Maese Lotario o Max Estrella. Uno es aristócrata, otro despótico, aquel farandulero y el último un genio rebelde, pero en todos coincide el desprecio de las convenciones sociales y del utilitario burgués «en el que el asceta vuelve a encontrar a Dioniso. El esteticismo es el refugio de todos ellos». ²⁰⁰

Esta mención que hace Antonio Risco a un Dioniso asceta podría ser una buena definición para la voz que enuncia *La lámpara maravillosa*, a la que el crítico se refiere en esta obra de la siguiente manera: «en realidad más libro de meditaciones (...) que de ensayos, se nutre de múltiples elementos autobiográficos —al menos aparentes—.» ²⁰¹

Como se ha visto en el capítulo anterior y se analizará con detenimiento en el siguiente, esa apariencia biográfica adopta a menudo la misma forma memorialística de las *Sonatas*, con claras concomitancias tanto temáticas como lingüísticas. «Se analizan», continúa Risco a propósito de *La lámpara maravillosa*, «los problemas de la creación literaria a partir de la experiencia personal del autor; experiencia que se enriquece y autoexplica en el acto mismo de esta escritura, ya que aun entonces el Demiurgo está haciendo literatura, y en su dimensión más exigente, de modo que para él crear y comprender están siendo *ahora* la misma cosa». ²⁰²

Es importante esta palabra, «crear», que utiliza Risco, el cual, en su faceta de novelista, bien podía identificar ese aire de ficción con el que Valle-Inclán impregna la

¹⁹⁸ Risco, 1977: 9.

¹⁹⁹ Risco, 1977: 57.

²⁰⁰ Risco, 1977: 58.

²⁰¹ Risco, 1977: 102.

²⁰² Risco, 1977: 103.

expresión de su pensamiento, aún más, el descubrimiento de esas ideas a través de la voz que las va aterrizando en el momento de la escritura. Al mismo tiempo, resulta compatible afirmar que en este libro Valle-Inclán está preocupado por definir su propia norma estética a través de una ética y una espiritualidad. Ese podría ser el primer objetivo. Pero todos los indicios van mostrando que para Valle-Inclán resultaba inevitable interponer la máscara de la ficción.

La propia González Gil, tras proponer que *La lámpara maravillosa* pertenece al género de los ejercicios espirituales, es consciente de estos indicios.

A la emoción espiritual se le añade la emoción puramente estética. Además del autotelismo, la obra presenta hibridismo tanto formal como temático, que se manifiesta en una apertura hacia la prosa poética; y en el uso de un triple discurso teórico, simbólico y autorreferencial; espiritual, filosófico y estético; así como en su importante dimensión intertextual.²⁰³

Esta dimensión intertextual se orienta, en la mayoría de los estudios, a la influencia directa e incluso la reescritura de algunos pasajes de la *Guía espiritual* de Molinos, o de Eliphas Levi, estudiadas por González Gil, quien afirma más adelante: «es la recreación de un modelo enunciativo-comunicativo, el del guía espiritual y el peregrino-neófito. En lugar del pacto autobiográfico propio de este tipo de obras y de la aspiración a la verdad frente a la verosimilitud que caracteriza a todas las del ámbito didáctico, en LLM hablaríamos de un pacto ambiguo y de autoficción. Como en la mayor parte de relatos autobiográficos de Valle-Inclán, nos hallamos en las fronteras donde la escritura difumina las barreras entre experiencia, imaginación y memoria».²⁰⁴ Mucho más adelante, en su propio trabajo,

²⁰³ González Gil, 2015: 324.

²⁰⁴ González Gil, 2015: 328.

parece decidirse acercar más la *Lámpara* a un libro de ficción, aunque no lo dice expresamente:

El hecho de que la obra responda a las convenciones del género de los ejercicios espirituales nos ha hecho plantearnos uno de los aspectos críticos más delicados, pero que apenas ha sido mencionado en los estudios sobre el tema: ¿puede un autor no místico escribir una obra de mística en pleno siglo XX? (...) De nuestro estudio se desprende que hay un concepto aplicable que explica por qué, sin ser en absoluto irónica o paródica, en la escritura de Valle existe una *tensión* entre el texto y su modelo: el de re-creación. La obra, hemos concluido, es la recreación, la emulación (y homenaje) de un universo iniciático, mágico y místico, además de un modelo enunciativo-comunicativo (el del guía espiritual y el peregrino neófito). Pero esta emulación no implica la continuidad del género: es creación moderna, singular, la tradición (imprescindible en los ejercicios espirituales) es solo libresca.²⁰⁵

González Gil, acertando en mucho, apuesta fuerte al afirmar que Valle-Inclán es un autor «no místico», pues hay suficientes signos²⁰⁶ que indican lo contrario. Por supuesto, no

²⁰⁵ González Gil, 2015: 557-558.

²⁰⁶ Otro hombre religioso, Miguel de Unamuno, recibe la dedicatoria de este poema, *Eucaristía*, publicado por Valle-Inclán en prensa, en 1915, y cuyos versos están relacionados con *La lámpara maravillosa* (de 1916): «¡Oh, beata quietud de los sentidos!... / ¡Ser y no ser! Amar la obra divina / anegado en la luz de una tiniebla (...) ¡Enséñame, retiro de este monte, / a comulgar contemplativamente, / a ver la obra del Cristo en una llama / de amor, y a recibir la Eucaristía / igual que el pan y el vino de la cena / en la eterna sustancia de las cosas, / Carne y Sangre del Verbo!» (Valle-Inclán, 2002: II, 1786). También Valle-Inclán publica el poema *Lampadario*, ya en 1918 (2002: II, 1787), cuyo título está relacionado con *La lámpara maravillosa* y que es muy explícito en la necesidad de redención: «Espina del dolor, redime al limo, / purifica este logos del pecado, / donde el enigma de las formas rimo / con la divina forma del Amado. // ¡Alma lisiada, negra, arrepentida / arde como el zarzal ardió en la cumbre!». Son solo dos ejemplos del

fue nunca un profesional de la mística, lo que le hace un autor en los márgenes incluso de esta tradición heterodoxa, un heterodoxo entre heterodoxos. Pero ser místico, en el caso de Valle-Inclán, como en el caso por ejemplo de san Juan de la Cruz, no excluye ser poeta. Valle, además, era un esteta declarado cuya máscara de ficción va imponiendo, como él mismo afirma, en cada uno de sus escritos y también en *La lámpara maravillosa*. Conviene repetir aquí su «Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción»,²⁰⁷ de ascendencia dionisiaca. La emulación de la tradición de los «ejercicios espirituales» no sería en ningún modo «libresca» sino una recreación según la propia idiosincrasia del autor, basada en un juego de máscaras que nace de un anhelo sinceramente místico.

Este juego de máscaras afecta por completo al proceso creativo de *La lámpara maravillosa*. Por ejemplo, como también ha investigado González Gil,²⁰⁸ Valle-Inclán hace algunos cambios textuales en las versiones en prensa que publicó en 1915 en el diario *El Imparcial* respecto a la primera edición en libro de 1916. En 1915 identifica a Jámblico como su maestro espiritual. En el mismo pasaje, en 1916, intercambia su nombre por el de Pico della Mirandola, dejando idéntico el resto del párrafo: «En estas horas fue mi maestro Pico della Mirandola. Iniciado en parte de su ciencia, tuve como dos intuiciones, la mudable de los ojos y otra quieta, que por ser del alma despojaba todas las imágenes de la vana sollicitación de la hora que pasa, y las llenaba de eternidad».²⁰⁹

Ante semejante cambio, el lector se puede preguntar de inmediato por la veracidad que hay en la voz de un autor al que le vale tanto Jámblico como Pico della Mirandola en

sentir místico de Valle-Inclán, además de los ya tratados, y de los que seguirán apareciendo en las páginas de este trabajo.

²⁰⁷ Valle-Inclán, 1992: 151.

²⁰⁸ Cf. González Gil, 2015: 122.

²⁰⁹ Valle-Inclán, 1992: 140.

declaración tan solemne, a pesar de que ambos sean neoplatónicos, y podemos imaginar que el propio Valle-Inclán, a quien probablemente movió en la sustitución una razón estética, una mejora en la sonoridad en la frase, era consciente del impacto que podría tener en sus lectores, solo un año después, la desaparición de un maestro y la aparición de otro. Su máscara de ficción se limitaba, quizás, a hacer un nuevo guiño del que sus lectores contemporáneos seguramente estaban advertidos, pues Valle-Inclán se prodigaba en estos juegos y apropiaciones, pues, como se dirá en el próximo apartado, la mención a Jámblico probablemente la toma Valle-Inclán de Menéndez Pelayo.

Precisamente, en el contexto de los años de creación de *La lámpara maravillosa*, publicó dos artículos, uno dedicado a Romero de Torres²¹⁰ y otro a Rusiñol, escritos a

²¹⁰ En palabras de González Gil (2015: 213): «Solo un artista se libraba de las mordaces apreciaciones del gallego: Julio Romero de Torres, su artista español predilecto. Los cuadros de Romero de Torres pueden considerarse una de las fuentes de inspiración directa de LLM. En el artículo que le dedicó, titulado “Un pintor”, del 3 de mayo de 1908 (el tercero de la serie), enunciaba algunos principios estéticos que serán clave en su desarrollo posterior, en concreto para su teoría del recuerdo: “Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores acuden a esta Exposición, el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que las hace dignas del Arte. Él sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que solo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía, que es el goce estético. Este gran pintor, emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo. Yo suelo expresar en una frase este concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literatura. Nada es como es, sino como se recuerda” (Valle-Inclán, 1998a: 201).

Establecida ya, desde fecha temprana, su teoría del recuerdo, que fue desarrollando posteriormente, aún no aparecen los otros dos grandes polos de su estética: la teoría de la emoción y la teoría de la visión.

El artículo se centraba en uno de los cuadros alegóricos presentados en la exposición “El Amor Sagrado y el Amor Profano”, donde la intuición de la *coincidentia oppositorum*, de la unidad secreta, de la semejanza, entre la rosa erótica de la pasión y la rosa mística del dolor y de la renuncia, representada por las dos mujeres

propósito de la Exposición de Bellas Artes de 1912, publicados en *Nuevo Mundo*, el 30 de mayo y el 6 de junio de 1912, respectivamente, donde también hay pasajes que luego formarán parte de *La lámpara maravillosa*.²¹¹ Se corresponden con «El milagro musical» (en el caso de las palabras dedicadas a Romero de Torres) y con «El anillo de Giges» (en el caso de Romero de Torres y también de Rusiñol). En el artículo de Romero de Torres aparece esta frase, que luego se adapta en El anillo de Giges: «El artista, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los ojos y los oídos, entrever en la ficción del momento el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis».²¹²

Esa ficción del momento marca el *modus operandi* de Valle-Inclán y su concepto del tiempo como ficción y como juego, donde el autor se inventa y se reinventa, tratando de trascender el concepto habitual de verdad, «mintiendo», fingiendo, intercambiando sus máscaras. Pues solo hay una verdad inaprensible, que el artista intenta fijar gracias a su

del cuadro, le harán concebir una exégesis trina de estas dos formas de amor como una bifurcación de propuestas artísticas en dos modos de vida contrarios (la renuncia al mundo y la exaltación de los sentidos) pero conducentes a un idéntico fin: la creación de un arte que trasciende la temporalidad.

(...) El amor de los ejercicios espirituales de Valle es un eros polimorfo y *psicopompo*, pues en cualquiera de sus tres variantes de amor arcádico, amor santo y amor gnóstico, se plantea como un camino de retorno hacia las moradas interiores del hombre y de restitución de su ser original, rítmico y visionario. Si lo propio de los místicos, los santos, los magos y los filósofos es una determinada *forma* del amor, lo característico del modernista era la síntesis, por lo que el guía de LLM instará al artista a perfeccionarse en cualquiera de los modos del amor, que para él conducen a un mismo término extático. Así, en la obra podemos hablar de panerotismo, de *ars amatoria*, pues la guía y la formación del alma es también una educación amorosa como condición del perfeccionamiento estético (González Gil, 2015: 349)».

²¹¹ Valle-Inclán, 2002: II 1557-1560.

²¹² Valle-Inclán, 2002: II 1559. Para el capítulo de «El anillo de Giges» donde esta idea se reforma, vid. el apartado «Corpus. Anillo de Giles», VI (61-63).

arte, cuyas claves musicales y de quietud explicará en *La lámpara maravillosa*, pero que Valle-Inclán también avanza en su artículo sobre Santiago Rusiñol: «Sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda. Fiel a la tradición griega, procura hacer de una obra de arte una Suma».²¹³ Además, en este artículo, Valle-Inclán usa parecidos vocativos a los que empleará en su *Lámpara*:

Y tú, pálido adolescente, que amas toda belleza, hijo de Apolo y de la Luna, cuando pintes, cuando esculpas, cuando cantes, enlaza en una suma tus emociones, perpetúalas en un círculo, y tendrás la clave de los enigmas. Descubre la norma de razón o ritmo, metafísica o musical, y tocarás con las alas el Infinito.²¹⁴

En *La lámpara maravillosa* el «pálido adolescente» se sustituirá por un «alma» o un «peregrino», destinatarios de los vocativos del autor, pero los tres casos coinciden en el mismo matiz: un yo en ciernes, que busca su realización y que adolece, un alma que se reencarna, un peregrino que debe viajar para realizarse.

Otra sustitución importante es la desaparición en *La lámpara maravillosa* de los nombres de ambos autores contemporáneos de Valle-Inclán. En lugar de Rusiñol y Romero de Torres, que inspiraron las ideas estéticas y pasajes literales que pasaron a formar parte del libro, el lector encontrará a Rafael de Sanzio, a Velázquez y a El Greco. Seguramente por el aire de estética intemporal que el autor quería dar a su texto. Pero probablemente también por la propia coherencia interna de un libro que menciona solo a referentes clásicos: Homero, Platón, san Pablo, Juan de Valdés, Pico della Mirandola..., que bien podía haber seguido siendo Jámblico; es decir, nombres de un prestigio fuera

²¹³ Valle-Inclán, 2002: II 1562.

²¹⁴ Valle-Inclán, 2002: II 1562.

del tiempo, acordes con una estética y una «música» filosófica más que con su importancia en la formación del propio autor. El único autor contemporáneo que aparece en la *Lámpara* es un nombre de ficción: Soulinake, trasunto, como se ha visto en el Corpus, del escritor Ernesto Bark.

Ficción y estética mandan sobre todo el libro. Y Valle-Inclán no lo oculta: «Otro día logré concretar la forma de mi daemonium. (...) Es un aldeano menudo, alegre y viejo, que parece modelado con la precisión realista de un bronce romano, de un pequeño Dioniso». ²¹⁵

3.2. El caso de Amado Nervo

Pero no todos entienden este aire de ficción, tampoco en su tiempo. Amado Nervo, sin ir más lejos, parece escribir un libro, *Plenitud*, a imitación de *La lámpara maravillosa*, que publicó dos años después, en Madrid, en 1918. ²¹⁶

Leyendo el libro de Nervo, ligado como el de Valle al conocimiento teosófico, se adivina la influencia directa de los libros de Blavatsky ²¹⁷ o de la tradición teológica. Y algunos capítulos como «Enciende tu lámpara» o «Las máscaras» parecen tener la influencia directa de Valle-Inclán, aunque con aire muy lejano al esteticismo de nuestro autor.

«En verdad te digo que es misericordioso, a las primeras sombras, encender nuestra lámpara», escribe Amado Nervo: «la buena lámpara de que el Padre ha provisto a los

²¹⁵ Valle-Inclán, 1992: 50.

²¹⁶ Formará parte de las obras completas del autor, aunque no en un lugar tan destacado como el de Valle-Inclán, pues ocupará el volumen XVII en la edición de 1920, que es la que se maneja en esta tesis.

²¹⁷ Vid. Monge López, 2015: 261.

caminantes de la vida».²¹⁸ Aquí está también el tema del peregrino, al que Nervo se dirige con enunciación de maestro. Igual ocurre con el tema de la máscara, en el que parece glosar a Valle-Inclán aunque con menor enjundia metafísica: «Cada año pone en tu faz un nueva máscara, y se va (...). Muchas de tus máscaras han quedado para largo tiempo en las fotografías. Durarán más de lo que merecen. Pero ninguna ha sido en ningún momento la expresión exacta de tu yo».²¹⁹

La enunciación de Nervo no tiene máscara alguna y, quizá por eso, es más plana, y está marcada por esa sensación temporal que Valle-Inclán combate en su escritura y que le ha valido convertirse en uno de los escritores más importantes de nuestro idioma. Una escritura sellada por esa voz interna dionisiaca que sabe jugar con las diversas identidades, voces, puntos de vista y personajes que se proyectan en la literatura.

Giovanni Allegra recordaba que «Valle-Inclán, como todo verdadero artista, no puede ser sometido a pedantescos escrutinios que midan la seriedad científica de sus párrafos, nunca debe olvidarse su milicia literaria y lo que esta debe, en cuanto literatura, al ideario gnóstico-quietista en el que él se había iniciado».²²⁰ Además, en este ideario hay que considerar una ficción escrita con fin didáctico y traducida al español por primera vez en 1900: *El filósofo autodidacto*, de Abentofail.

²¹⁸ Nervo, 1920: 20.

²¹⁹ Nervo, 1920: 33-34.

²²⁰ Allegra, 1992: 1-2.

3.3. *El filósofo autodidacto y La lámpara maravillosa*

3.3.1. Una traducción tardía. Paralelismos con *La lámpara maravillosa*

Ficción y trascendencia caracterizan, en efecto, otro libro subterráneo en la *Lámpara: El filósofo autodidacto*, del granadino Abentofail, novela escrita para iniciar a un «hermano» del siglo XIII, que cuenta la historia de un huérfano abandonado en una isla que sigue, deductivamente, el camino espiritual desde la observación de la naturaleza hasta el conocimiento místico de Dios.

Este libro, traducido al inglés en el siglo XVII y que influyó en el *Robinson Crusoe* de Defoe,²²¹ llegó escandalosamente tarde a la lengua actual del territorio originario, el español, por primera vez en 1900, con prólogo de Menéndez Pelayo, cuya magna *Historia de los heterodoxos españoles* también está detrás de la *Lámpara*. De hecho, Valle-Inclán se vincula expresamente con la tradición heterodoxa, parafraseando el primer capítulo del Libro Quinto de la *Historia* dedicado a las «Sectas místicas - Alumbrados - Quietistas - Miguel de Molinos - Embustes y milagrerías»:²²²

²²¹ El traductor fue Edward Pococke, en 1671. Emilio Tornero defiende (Tufayl, 2003: 25) que la influencia más importante, más que en el libro de Defoe, fue en *The life and Surprising adventures of Don Antonio de Trezzanio*, anónimo inglés de 1761. Quizá se pueda añadir otra obra alegórica, por su temática religiosa aunque no por la historia, como *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, de 1678. La imagen del peregrino como aventurero espiritual tendrá nueva fortuna en los *Relatos de un peregrino ruso*, colección anónima del cristianismo ortodoxo del siglo XIX. Sin embargo, el peregrino al que se dirige Valle-Inclán en su *Lámpara* se debe vincular con los iniciados de la teosofía, que deben recorrer un camino de evolución espiritual, y con la imagen del peregrino a Santiago, que nuestro autor conoce bien desde la infancia y que frecuenta en sus literaturas, especialmente en *Flor de santidad*, libro que se comentará más adelante.

²²² Menéndez Pelayo II, 1987: 145-146.

Esta comprensión esotérica del mundo es ajena al arte clásico, y aún hoy continúa vinculada en la Teología Mística. Fue, sin embargo, doctrina profesada por pitagóricos y neoplatónicos. La Escuela de Alejandría conservó esta enseñanza en medio de una gran confusión de mitos y símbolos. De Plotino y Porfirio la reciben los gnósticos y los priscilianistas, acaso también el filósofo árabe Aben-Tofail.²²³

Como demostró Isabel Vázquez Pérez, señalando sus paralelismos, Valle-Inclán leyó *El filósofo autodidacto* en la traducción de Francisco Pons Boigues, que apareció en 1900 en el tomo V de la «Colección de Estudios Árabes», con el mencionado prólogo de Menéndez Pelayo: «Tanto *El filósofo autodidacto* como *La lámpara maravillosa* se presentan como métodos prácticos: es decir, teorizan, a la vez que ejemplifican el proceso de autorreflexión en la búsqueda del conocimiento».²²⁴ Si ambas reflejan una aprendizaje espiritual como ejercicio práctico, hay que resaltar, en el caso de la *Lámpara*, que el aprendizaje propuesto es profundamente estético, una profundidad que estriba en la coherencia entre la visión espiritual y la artística.

Vázquez Pérez resalta el molde epistolar de los dos libros, al estar dirigidos a un lector a quien se quiere iniciar. Habría que añadir en este sentido otro modelo mucho más cercano en el tiempo a Valle-Inclán: *El Curso de Filosofía Oculta*, correspondencia real entre Eliphas Levi²²⁵ y un «hermano», el Barón Spedelari, entre el 24 de octubre de 1861 y el 8 de abril de 1863.

²²³ Valle-Inclán, 1992: 110.

²²⁴ Vázquez Pérez, 2000: 302.

²²⁵ La influencia de Eliphas Levi en *La lámpara maravillosa*, en especial del *Dogma y ritual de la magia*, ha sido suficientemente demostrada. Vid. Garlitz (2007) y Monge López (2015).

Otra semejanza entre *El filósofo autodidacto* y *La lámpara maravillosa* es el uso del conocimiento intuitivo, pues, según afirma Vázquez Pérez, «en ambos la experiencia estética nace de la experiencia teológica». Estas coincidencias enlazan «la estética del autor gallego directamente con la mística esotérica oriental», en concreto, «la implantada en la España musulmana a través del sufismo, que, según pensamos, enraíza LLM definitivamente en la tradición literaria hispana».²²⁶

El término *risāla*²²⁷ (epístola libre) explícito en el título árabe *Risala Hayy Ibn Yaqzan* (*Epístola de Hayy Ibn Yaqzan*), sugiere el carácter novelado de *El filósofo*, que también permea *La lámpara maravillosa*, aunque la propia Vázquez Pérez insista en definir, como gran parte de la crítica, el libro de Valle-Inclán como «un tratado de estética».²²⁸ Como se ha visto, nuestra postura es otra: los indicios apuntan más bien a una ficción con carácter didáctico, inspirada también en la obra de Abentofail, que Valle-Inclán parece conocer muy bien.

En efecto, en el prólogo de la edición de 1900, Menéndez Pelayo ya había realizado la genealogía a la que Valle-Inclán se refiere en *La lámpara maravillosa*: Plotino, Porfirio, los priscilianistas, Abentofail... Menciona Menéndez Pelayo la «secreta filosofía de místicos e iluminados, a la cual el libro de Abentofáil pertenece» (...) «un

²²⁶ Vázquez Pérez, 2000: 309.

²²⁷ En la definición de María Jesús Rubiera Mata en *Literatura hispanoárabe*: «La diferencia entre el *ádab* y la *risāla*, nombre árabe de la epístola, ambos géneros de los *kuttāb*, consiste básicamente en que la segunda sirve generalmente para defender una tesis propia del autor y que aunque, como toda la literatura árabe medieval, está cargada de erudición y de citas de todo tipo, el autor huye del carácter axiomático y sentencioso del *ádab* y deja correr su pluma libremente para desarrollar sus propias ideas» (https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-hispanoarabe--0/html/ff53f93e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_37.html).

²²⁸ Vázquez Pérez, 200: 305.

espíritu oriental que, al apoderarse de los resultados de la especulación griega, los modifica hondamente». ²²⁹ Abentofail, afirma Menéndez Pelayo, «es un filósofo contemplativo. Lo que él va a revelar son los secretos de la filosofía oriental, aquella enseñanza secretísima, profesada en misteriosos conciliábulos de Persia». ²³⁰ (...) «Aunque fuese verdad que Plotino fuese desconocido a los musulmanes, nada hay más semejante a las *Enéadas* que algunas páginas de Avempace, así como ciertos pasajes del *Autodidacto* parecen literalmente traducidos de Jámblico». ²³¹

De aquí seguramente captura Valle-Inclán el nombre que usará en el artículo publicado en 1915, y que luego sustituirá en 1916 por el de Pico della Mirandola, en el mismo párrafo y contexto. Valle cita en *La lámpara maravillosa* a los mismos autores que Menéndez Pelayo, incluido el «divino Platón», ²³² y con idéntica expresión. «Leyes no descubiertas aún, pero que han de serlo algún día, rigen a través de los siglos y de las escuelas menos afines la complicadísima trama histórica de nuestra olvidada filosofía», afirma Menéndez Pelayo, aunque enseguida hace un juicio mucho más escéptico:

Este arraigado sentimiento del propio yo, que nunca, aun en sus mayores temeridades, desamparó a los filósofos y místicos españoles, es lo que salva, en cierto grado, a Abentofáil, no de los delirios a

²²⁹ Menéndez Pelayo, 1900: XII.

²³⁰ Menéndez Pelayo, 1900: XXI.

²³¹ Menéndez Pelayo, 1900: XXIII. En realidad, los árabes conocían bien a Plotino, como demuestran las *Plotiniana árabe* del siglo IX. También, en este sentido, fue importante el *Liber de Causis*, traducido del árabe al latín en el siglo XII y lleno de contenido neoplatónico, atribuido en su mayoría a Proclo. Ibn Tufayl recibe a Plotino a través de Avicena (cf. Tornero, 2003: 19).

²³² Menéndez Pelayo, 1900: XXVII.

que le arrastra su ardiente y poética fantasía, sino del contagio de esa páfida languidez contemplativa que a través del Egipto y de Persia pudo inocularle el extremo Oriente.²³³

Pero lo que interesa ahora es subrayar ese sentimiento del yo, que da origen a una expresión literaria de la experiencia mística que va más allá de los tratados que escribieron, por ejemplo, Miguel de Molinos o san Juan de la Cruz, quienes, sin embargo, supieron convertir también su experiencia en lo que hoy llamamos literatura, como hizo santa Teresa, como había hecho Abentofail, y desde luego Valle-Inclán.

Ibn Tufayl —según se usa la escritura de su nombre hoy día— fue granadino del siglo XII, médico de profesión, sufí en su práctica religiosa y filósofo. Funde filosofía y sufismo y pone la filosofía al servicio de un fin místico. A través de Avicena recibe a Plotino, como adivinaba Menéndez Pelayo, más exactamente, la Eneada IV, 8, 1, parafraseada en el *Pseudoaristóteles*: «Me he quedado solo con mi alma (...) me elevo con mi esencia de ese mundo al mundo divino (...). Entonces me quedo maravillado de cómo descendí».²³⁴

El título de *El filósofo autodidacto* triunfó a partir de la traducción que hizo al latín el primer profesor de árabe de la Universidad de Oxford, Edward Pococke, en 1671. El título literal de la novela, traducido al español, sería: *Epístola de Hayy ibn Yaqzan sobre los secretos de la sabiduría actual*, y habría que señalar también que Ibn Tufayl toma los nombres de sus personajes de Avicena, de quien se declara discípulo en el prólogo de la novela, junto a Al-Gazali.

El libro comienza con una epístola dirigida a un «hermano», un lector imaginario, al que trata como un discípulo. Ibn Tufayl fue médico del califa Abu Yukub Yusuf, por

²³³ Menéndez Pelayo, 1900: XLIII.

²³⁴ Cf. prólogo de Emilio Tornero (2003: 19) a su edición de *El filósofo autodidacto*.

lo que se podría deducir que si cuidaba de su cuerpo bien podía cuidar de su alma, lo que podría llevar a pensar que este libro está dedicado al califa. Es lo que hará, siglos más tarde, Eliphas Levi cuando dirige sus cartas sobre ocultismo a su aristócrata francés. También se puede suponer que Ibn Tufayl (Abentofail en la traducción de 1900) se dirige a un hermano genérico, compañero de camino de la sabiduría, como el hermano peregrinante de *La lámpara maravillosa*, tal y como también era usual en los tratados teosóficos.

Ibn Tufayl, al final del libro, afirma que este forma «parte de la ciencia oculta» y que «los secretos que hemos confiado a estas pocas páginas los hemos dejado cubiertos con un velo tenue, que rápidamente descorrerán los iniciados pero que será opaco y hasta impenetrable para los que no merezcan traspasarlo».²³⁵

3.3.2. La visión mística

Destaca en la introducción la cita de Avicena sobre los pasos para lograr la unión mística, sacada del *Libro de las orientaciones y advertencias*: «El esfuerzo constante por alcanzar la perfección espiritual y la ascesis». Es de ese modo, dice Ibn Tufayl, cuando comienzan a aparecer «destellos de la luz de la Verdad», a veces a través de «desvanecimientos extáticos»,²³⁶ y comienza a ver en toda cosa a Dios, que es la Verdad.

²³⁵ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 113. En esta tesis se cita por la edición de Emilio Tornero con traducción de Ángel González Palencia (2003), accesible actualmente para cualquier lector.

²³⁶ Este tipo de éxtasis son comunes a los místicos de cualquier época (san Juan, santa Teresa, el propio Valle-Inclán los describe en su *Lámpara*, aunque él tendrá la ayuda de su pipa de cáñamo índico).

Dice Ibn Tufayl que lo transitorio cambia a permanente, «el relámpago se convierte en estrella brillante»,²³⁷ y la intuición, la visión intuitiva, se hace constante. También el deleite y el regocijo, porque el alma se ha convertido en un espejo que refleja la verdad. Pone un ejemplo el autor para diferenciar la percepción filosófica de la percepción mística. La primera se parece a la del ciego, que sabe sin ver. Sin embargo, el que tiene percepción mística tiene constantemente los ojos abiertos.

Valle-Inclán, en su *Lámpara*, pondrá un ejemplo similar. Habla de Homero, quien, porque no ve, escucha y sabe oír la música verdadera, la que los demás no oyen porque están ciegos ante el significado de la palabra. Hay una visión mística, por tanto, y un oído místico, del que tratará Valle-Inclán en el capítulo «El milagro musical».²³⁸

Pero, además, desde la introducción de su *Lámpara*, habla también de dos maneras de conocer, cuyos términos toma Valle de Molinos (que, a su vez, como ya advirtió Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*, se inspira en Ibn Tufayl:²³⁹ meditación (razonamiento) y contemplación (intuición y unión mística). Esta diferenciación, que viene de Plotino, la llama Ibn Tufayl, siguiendo a Avicena, como se ha dicho, «percepción filosófica» y «percepción mística».²⁴⁰ Escribe Valle-Inclán:

Hay dos maneras de conocer, que los místicos llaman Meditación y Contemplación. La Meditación es aquel enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad, y la Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace substancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a

²³⁷ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 33.

²³⁸ Vid. Corpus IX (92-93).

²³⁹ Cf. Menéndez Pelayo, 1987: 197.

²⁴⁰ Cf. Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 33-34. Se inspira también en Avempace, a quien acaba criticando por su incapacidad de explicar la delectación de los santos (cf. 2003: 35), y prefiere a Avicena y Al-Gazali (cf. 2003: 41).

razones, y pensamientos con pensamientos. La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo, privada del discurso y en divina tiniebla: Es así como una exégesis mística de todo conocimiento, y la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo. Pero cuando nuestra voluntad se reparte para amar a cada criatura separadamente y en sí, jamás asciende de las veredas meditativas a la cima donde la visión es una suma.²⁴¹

Esta visión, como suma, es la que alcanzará Hayy, el protagonista de *El filósofo autodidacto*. Afirma Ibn Tufayl que la naturaleza extática es imposible de comunicar (aunque él dedicará este libro a hacerlo). Valle-Inclán escribirá en su *Lámpara*: «Sólo la mirada extática puede hacerte centro de amor y de conocimiento».²⁴² Ibn Tufayl explica a su lector que llega a la verdad, primero, «por el método de la investigación y de la especulación racional, y obteniendo después por la visión intuitiva esta exigua dosis de la que ahora gustamos».²⁴³ Esto es lo que Valle-Inclán llama meditación y contemplación. Y después Ibn Tufayl dice: «Queremos llevarte por los caminos por donde nosotros hemos caminado antes (...). Alabarás al amanecer tu viaje nocturno».²⁴⁴

Esta idea del camino es natural en el aprendizaje místico y recorre textos de todos los tiempos: *Subida al Monte Carmelo* de san Juan, *Luz en el sendero* de los teósofos Leadbeter y Anne Besant, y, desde luego, *La lámpara maravillosa*, donde la invocación al peregrino es constante. Así termina el prólogo de Ibn Tufayl, que comunica algunas de

²⁴¹ Valle-Inclán, 1992: 39.

²⁴² Valle-Inclán, 1992: 146.

²⁴³ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 41.

²⁴⁴ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 42.

las mismas ideas que transmite Valle-Inclán en su propia introducción con el título de Gnosis.²⁴⁵

3.3.3. Un lugar mítico

Tras la introducción, Ibn Tufayl entra de lleno en la historia, percibida por su primer traductor al español, Francisco Pons Boigues, como una «novela psicológica», tal como figura en la portadilla de la primera edición. Menéndez Pelayo no explica esa descripción, aunque en la primera página de su prólogo define esta «novela» como «la obra filosófica más original y profunda de la literatura árábigo-hispana».²⁴⁶ Filosofía novelada, psique novelada, como se verá.

La historia sucede en un lugar mítico: una isla en la India, lugar imprescindible para el aprendizaje o la aventura en la soledad —cuya influencia se puede detectar en el *Robinson Crusoe*—, una soledad de donde viene el conocimiento. El héroe, como en tantos relatos míticos, es el hijo secreto de una princesa, quien lo arroja al agua —como ocurre con otros héroes sapienciales o fundadores como Moisés, Sargón el Grande, y Rómulo y Remo, por ejemplo—. Pero antes de abandonarlo su madre lo amamanta, de manera que se produce una transmisión de vida y también una bendición, una petición a Dios para que nunca se aparte del lado del niño. Y así sucederá.

El narrador ofrece otra posible explicación de la presencia de Hayy en la isla, donde ya demuestra por un lado su imparcialidad ante la historia y su aspiración a la sabiduría. Hayy nace por generación espontánea, en una burbuja de arcilla llena de un cuerpo sutil en el que entra el espíritu de Dios. La resonancia bíblica es evidente y la idea de que el

²⁴⁵ Vid. Corpus: 39-42.

²⁴⁶ Menéndez Pelayo, 1900: IX.

alma fluye de Dios y se extiende por todos los seres. En la burbuja de arcilla, «dividida por partes por una finísima membrana»²⁴⁷ se puede entrever una intuición del proceso de la división celular, por el que se produce el crecimiento de los seres vivos. Hay una propuesta clara sobre cómo se produce la vida en la Tierra. Ibn Tufayl cuenta cómo esa burbuja dividida se vuelve a dividir en una tercera, y dentro habitan las potencias del espíritu.

3.3.4. El espejo cóncavo. Influencia en Valle-Inclán

Desde el principio de la novela, el autor transmite la idea del espejo como clave espiritual, que ha heredado a través de sus fuentes árabes de Plotino y de Proclo. Es importante subrayarla por la importancia que el espejo, como metáfora estética y metafísica, tendrá en la obra de Valle-Inclán, concretamente en la definición del esperpento en *Luces de bohemia*. Los animales, explica Ibn Tufayl, surgen como reflejos del espíritu. Y el ser humano es el más especial de estos reflejos: «Creó Dios a Adán a su imagen», dice Ibn Tufayl. Y continúa: «Viene a ser el hombre como el espejo cóncavo que incendia los demás objetos».²⁴⁸ Es decir, que les da su luz. El lector se puede preguntar si al ser el hombre un espejo cóncavo refleja esa realidad de una manera deformada. Es lo que mantendrá Valle-Inclán en *Luces de bohemia*. En cualquier caso, esta cita de Ibn Tufayl recuerda a una famosa idea platónica de la *República*: «Si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la

²⁴⁷ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 48.

²⁴⁸ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 48.

tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar».²⁴⁹

La realidad que vemos es solo un reflejo, una mala mimesis cuya imperfección va a acentuarse según la suciedad del espejo que la refleja. Para Platón y Aristóteles la metáfora del espejo es siempre la de una mimesis defectuosa, lo que corresponde por cierto con los espejos antiguos de metal bruñido que reflejaban muy mal y deformaban muy bien. El espejo es considerado en la Antigüedad no solo deformante, también embaucador, como se ha visto con el mito de Dioniso Zagreo despedazado por los Titanes ante el espejo o se desprende del mito de Narciso. Pero para los neoplatónicos, que Ibn Tufayl recibe a través sobre todo de Avicena, los reflejos conllevan implicaciones metafísicas. Al perderse Dioniso en el espejo se fragmenta, se despedaza, y así es como el intelecto divino (uno) creó la materia (múltiple). El caso de Narciso es muy diferente, pues representa la permanencia y el apego del alma en lo terreno, incapaz de regresar a la unidad.

Volviendo a Ibn Tufayl, para él un espejo cóncavo es el que refleja a Dios. Esta idea será muy importante, dentro de la propia novela, en el momento de la contemplación mística, cuando todas las esencias que aparecen en la visión de Hayy se comparan al sol reflejado en el espejo: desde las esferas más altas a las almas individuales. Es decir, es el espejo el que individualiza cada esencia, el que da la apariencia de individualidad, porque todas y cada una de las esencias reflejan la misma luz. Pero hay espejos llenos de inmundicia, incapaces de reflejar esa luz: son las almas que sufren «el velo de la separación».²⁵⁰ Hay aquí también un eco de Plotino, cuando en su famoso capítulo «Sobre la Belleza», afirma que «si el ojo se acerca a la contemplación legadoso de vicios y no

²⁴⁹ Platón, *República*, 596 d., Eggers Lan (ed.), 2011: 313.

²⁵⁰ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 100.

purificado (...) no ve nada (...). Porque el vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión. (...) pues tampoco puede un alma ver la Belleza sin haberse hecho bella».²⁵¹

Ser capaces de reflejar la luz divina; pulir el espejo hasta reflejarla con la mayor pureza. En esto consistiría el camino místico. Dice Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*: «la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino».²⁵² Pero sobre todo esta imagen del espejo cóncavo de Ibn Tufayl será crucial en la obra posterior de Valle-Inclán, y en concreto la idea de que los espejos empañados no pueden reflejar lo divino. Son estos espejos empañados los que Valle-Inclán convertirá en los espejos del callejón del Gato, con los que proclamará el esperpento: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada».²⁵³

Esta idea la podemos relacionar, en *La lámpara maravillosa*, con la concepción gnóstica de una realidad terrena creada por Satanás y esclavizada por el gusano del tiempo, que solo se puede salvar por la intuición mística y en conexión con la unidad

²⁵¹ Plotino, *Enéada* I, 6, (I), 30, Igal (ed.), 2015: 103.

²⁵² (Valle-Inclán, 1992: 131). Una de las estudiosas más importantes de *La lámpara maravillosa*, Virginia Milner Garlitz (2007: 211), explica así la imagen del cristal: «El espejo de la LLM es el cristal intuitivo que se coloca en el interior del poeta; es el ojo de su alma que, en contraste con los ojos mortales, aprisiona los rayos del Todo en su centro. Esta visión le sirve para acendrar la belleza de las imágenes. Refleja lo exterior para iluminar la esencia interior siendo así una especie de lámpara; desencarna las cosas para revelar la cara auténtica de la sombra tras la máscara carnal. Esta revelación se comunica en la obra poética, la cual se describe a su vez como un divino cristal o matriz cristalina y sus palabras como en pequeños espejos mágicos».

²⁵³ En la famosa escena duodécima. Aquí se cita por Valle-Inclán, 1991: 130.

sagrada del mundo.²⁵⁴ Entre *La lámpara maravillosa* y la publicación de *Luces de bohemia*, donde Valle teoriza por primera vez el esperpento, solo han pasado cuatro años. Y es posible que, cuando se propone escribir sobre un mundo donde la sacralidad ha sido derrotada a través del fracaso de Max Estrella, esté pensando en el triunfo del mundo inferior creado por el demiurgo de los gnósticos, que solo se puede retratar con exactitud a través de una estética deformada. En palabras de José Antonio Hormigón: «*Luces de bohemia* (...) es un áspero ajuste de cuentas con la bohemia de su entorno, sus prácticas y despropósitos, pero también un acusado ejercicio de autocrítica respecto a su propia existencia».²⁵⁵

3.3.5. Despertar místico. La naturaleza

El crecimiento de Hayy entre gacelas y otros animales representa la primera fase del despertar místico: la fusión con la naturaleza. Como ya se ha apuntado, en Valle-Inclán ocurre lo mismo; sus raptos extáticos se producen en las Tierras del Salnés, a través de un imaginario dionisiaco presidido por su *daemonium*.

Hayy hace sus primeras ropas con la piel de un águila muerta: símbolo del vuelo que va a despegar. De niño, ha sido amamantado por una gacela, cuya muerte es uno de los pasajes más impactantes de la novela. Por un lado, interesa la definición de su muerte: «pararon todos sus movimientos y cesaron todos sus actos», porque se parecerá al método que usará Hayy para alcanzar el éxtasis místico. Por otro, resulta impactante el pasaje

²⁵⁴ Sobre el gnosticismo, es recomendable la introducción general de Antonio Piñero y José Montserrat a los *Textos Gnósticos* (Trotta, 2018). En cuanto a la relación con Valle-Inclán, véase el trabajo de Monge López (2015).

²⁵⁵ Hormigón, 2006: I, 407.

donde disecciona el cuerpo de esa madre-gacela. Llega hasta el corazón. Lo disecciona también. Busca el ser que habitaba allí y, al no encontrarlo, concluye con lógica aplastante: «Comprendió que su madre (...) era algo que había desaparecido y del cual emanaban todos sus actos, y no aquel cuerpo inerte, que realmente era solo como un instrumento». Descubrió «un aire vaporoso en el corazón, un vapor caliente (...). Un alma, que desde un centro se reparte por todos los miembros. (...) El alma animal es una y, si obra con el instrumento ojo, su acción será la vista; si con el oído, la audición (...)».²⁵⁶ Así va Hayy conociendo la diversidad del cuerpo y luego la multiplicidad de los seres, y concluye que «en cuanto coinciden, no son más que una cosa: y, en cuanto difieren, diversas y múltiples».²⁵⁷

Dicho de otro modo, una sola alma se manifiesta de infinitas formas.

Así el viaje de Hayy es un viaje por el conocimiento: animales, plantas, minerales, el conocimiento de sí mismo, el conocimiento de los astros... Es un viaje deductivo, apasionado por conocer, un viaje inmóvil, en la misma isla, a través de todos los reinos de la existencia, donde Ibn Tufayl va integrando los conocimientos de la filosofía heredada de los clásicos, de Avicena o Algacel, y su propia y fascinante inventiva, además de su experiencia mística.

3.3.6. Un solo individuo. La visión intuitiva

A los veinte años comprende Hayy que el «agente» productor de las formas no puede ser de este mundo sensible, y estudia los cuerpos celestes. Comprende también que «el conjunto celeste es, en realidad, un solo individuo». Se confirma Hayy en la «existencia

²⁵⁶ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 59-60.

²⁵⁷ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 63.

de un autor incorpóreo, que no está unido a ningún cuerpo, ni separado de él, ni dentro ni fuera de ninguno, puesto que la unión y la separación, la interioridad y la exterioridad son todas cualidades corpóreas, y Él está exenta de ellas».²⁵⁸

A los treinta y cinco años, Hayy «se volvía ardientemente hacia Él, y su corazón se desplazaba, con fuerza y por completo, del mundo sensible para sumergirse en el inteligible». A pesar de ese ardor, comparable a la llama de amor viva de san Juan de la Cruz, Hayy sigue usando su lógica implacable: «no se le puede percibir, sino mediante algo que no sea cuerpo». «Conocía a aquel Ser por medio de su esencia misma (...), el conocimiento de Él estaba impreso en su alma».²⁵⁹

¿Y cuál es el sentido que usa el alma para percibir? Ibn Tufayl la llama «visión intuitiva». Valle, en *La lámpara maravillosa*, lo llamará de varias formas que desarrollan una misma idea: «visión interior», «visión cíclica», «visión gozosa», «visión inmutable», «visión infinita», «visión gnóstica», «comprensión extática», «gracia extática», «mirada extática». Para lograrla, Hayy, trata de asemejarse a las esferas y al ser supremo, e imitándolas propone la ascesis, la alimentación imprescindible y sin daño, la ayuda a los otros seres (cuidado y compasión), la danza giratoria (sufí) de las esferas y la adquisición de su luz a través del continuo aseo.

3.3.7. Inmovilidad o quietismo. El camino a la Unidad. El éxtasis

Hayy se da cuenta de que debe eliminar todos los atributos corpóreos para llegar al estado al que aspira:

²⁵⁸ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 75.

²⁵⁹ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 81.

(...) limitose a reposar inmóvil en el fondo de su cueva con la cabeza baja, los ojos cerrados, abstraído de las cosas sensibles y de las facultades corpóreas, concentradas todas sus preocupaciones y pensamientos en el Ser necesario, sin asociarle nada. Y cuando a su imaginación se le representaba la especie de cualquier objeto, con toda su fuerza la rechazaba y apartaba de sí.²⁶⁰

Valle-Inclán, por su parte, define así el quietismo en su *Lámpara*, fundamento de su estética, en el que se seguirá insistiendo a lo largo de esta tesis:

La quietud es la suprema norma. Si purificásemos nuestras creaciones bellas y mortales de la vana sollicitación de la hora que pasa, se revelarían como eternidades. Todas las imágenes del mundo son imperecederas y sólo es mudable nuestra ordenación de las unas con las otras. Con relación a lo inmutable, todo es inmutable, y el alma que sabe hacerse quieta se convierte en centro, de tal suerte que, en la relación con ella, todo queda polarizado é inmóvil.²⁶¹

Sigue diciendo Ibn Tufayl respecto al método de Hayy:

No dejó de buscar la inconsciencia del yo y la pureza en la intuición de la Verdad, hasta conseguirlo: de su recuerdo y de su pensamiento se borraron los cielos, la tierra y lo que entre ellos existe, todas las formas espirituales, las facultades corporales, las facultades separadas de la materia (que son las esencias que conocen al Ser), y hasta su misma esencia desapareció. (...) y solo quedó el Uno, la Verdad, el Ser eterno. (...) abismose en aquel *estado* y vio intuitivamente lo que «ningún ojo ha visto, lo que ninguna oreja ha oído, lo que jamás se ha presentado al corazón de un mortal».²⁶²

²⁶⁰ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 94.

²⁶¹ Valle-Inclán, 1992: 133-134.

²⁶² Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 94-95.

Valle-Inclán usa términos parecidos para su glosa IV de «El anillo de Giges»: «La belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos, los místicos caminos de Dios».²⁶³

Este testimonio de Hayy acaba con una cita de san Pablo, de la primera carta a los Corintios²⁶⁴ la misma con la que Valle-Inclán finaliza su prólogo a *La lámpara maravillosa*: «*Si quis inter vos videtur sapiens esse, sutultus fiat, ut sit sapiens*»,²⁶⁵ lo que aumenta la cercanía entre los dos textos.

Este es el camino hacia la Unidad, y como dice Ibn Tufayl: «Después del (...) completo aniquilamiento de sí mismo y de la realidad de la unión, contempló intuitivamente la esfera suprema».²⁶⁶ Para describirla vuelve a usar la imagen de los espejos, que se ha comentado en párrafos anteriores y que podría haber influido en la estética de Valle-Inclán: «es como la imagen del sol reflejada en un espejo pulimentado: esta imagen no es el sol, ni es el espejo ni es algo distinto de estas dos cosas». Utiliza el lenguaje lleno de paradojas propio de los místicos y también asegura otra de las características comunes a las experiencias de unión mística: «Y la vio en el colmo del placer, de la alegría, de la felicidad». Contempla la esfera de las estrellas y continúa utilizando la metáfora del sol en el espejo para explicar esa esencia exenta de materia. Dentro de la esfera de la luna, «en el mundo de la generación y la corrupción (...) esta esencia (el alma universal) tiene setenta mil caras, cada cara con setenta mil bocas, cada boca con setenta mil lenguas, que alaban, bendicen y glorifican sin tregua la esencia del Uno».²⁶⁷

²⁶³ Valle-Inclán, 1992: 57.

²⁶⁴ I Cor III 18. La cita latina pertenece a la Vulgata, traducción del original griego.

²⁶⁵ Valle-Inclán, 1992: 42.

²⁶⁶ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 98.

²⁶⁷ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 99.

Hayy se da cuenta de que él tiene «una esencia separada» y que pertenece a esa alma universal, y que «si esta esencia no hubiese sido individualizada por su cuerpo» seguiría siendo la misma esencia que esa alma universal. En ese plano habitan esencias parecidas a la suya («cuerpos que fueron y después se disiparon y de otros que como él permanecían en la existencia»). Son infinitas y una sola. Tienen una hermosura, un esplendor, un placer sin límites (que las asemeja a Dios). Pero hay muchas que «eran como espejos empañados, cubiertos de inmundicia» (...) «quemadas por el velo de la separación». Finalmente, Hayy observó «un plan creador incesante (...), el soplo divino emitiendo su espíritu, la emanación de éste uniéndose al cuerpo y su separación». En este momento, el autor prescinde de la historia de su personaje y vuelve a dirigirse a un «hermano lector»:

(...) las esencias divinas y las almas soberanas (...) solo tienen unión y relación con la esencia del Uno, de la Verdad, del Ser necesario (...). No tienen estas esencias necesidad de los cuerpos; son ellos quienes las precisan; si se aniquilara, sucedería lo mismo a los cuerpos (...). Lo mismo ocurriría si fuese posible que se aniquilara la esencia del Uno, de la Verdad, dejarían de existir las esencias a las que nos referimos, los cuerpos y el mundo sensible en su totalidad.²⁶⁸

Hay aquí una idea fascinante que corrige la perspectiva habitual del ser humano de preguntarse sobre la existencia de Dios a partir de la del mundo. Aquí ocurre al revés: si no existiera Dios no existiría el mundo. De hecho, sin Dios, el mundo caería como un muñeco de trapo vacío. Como uno de los peleles esperpentizados por Valle-Inclán o unas de las marionetas de Platón.²⁶⁹

²⁶⁸ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 101.

²⁶⁹ Vid. Platón, *Leyes*, I, 644 e. Este pasaje se reproduce en el apartado 7.4.1. de esta tesis.

Por eso Hayy se esfuerza en alcanzar el estado de éxtasis todo el tiempo posible, «a fin de entregarse de continuo a sus delicias y librarse del dolor que sufría en el momento de abandonarlo, por atender sus necesidades corporales».²⁷⁰

«Fui feliz bajo el éxtasis de la suma»,²⁷¹ dice Valle-Inclán en su *Lámpara*. Y en la glosa V de «El anillo de Giges»: «Cuando se rompen las normas del tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en ese instante».²⁷²

3.3.8. «El verbo de los poetas, como el de los santos»

Una vez que Hayy ha encontrado el éxtasis, Ibn Tufayl introduce la historia de Absal y Salaman. «En una isla cercana (...) habíase introducido una de las religiones verdaderas (...). Era una religión que expresaba todos los seres reales por medio de alegorías que daban las imágenes de estas cosas reales y que fijaban así en el alma sus significaciones».²⁷³

Con esta sencillez explica Ibn Tufayl el modo de obrar del lenguaje y de las historias de los libros sagrados, continuando con la idea del espejo. Los reflejos informan de otra realidad que no son ellos mismos. Una idea que se puede relacionar también con la noción que Valle-Inclán desarrolla en *La lámpara maravillosa* y que sintetiza en estas glosas, respectivamente la II y la VIII de la parte dedicada a «El milagro musical»:

²⁷⁰ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 102.

²⁷¹ Valle-Inclán, 1992: 54.

²⁷² Valle-Inclán, 1992: 60.

²⁷³ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 102.

El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas. Su esencia es el milagro musical.²⁷⁴

La suprema belleza de las palabras sólo se revela, perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología.²⁷⁵

Ibn Tufayl habla de estos dos nuevos personajes. Salaman sigue el camino de la sociedad, donde se pierde. Absal, sin embargo, sigue el camino del retiro y llega a la isla de Hayy. Comienza una nueva historia especular, en la que los dos personajes, todavía sin encontrarse, se espían el uno al otro. Hasta que Hayy caza a Absal como si fuese un animal extraño y no al contrario. Entonces esta relación especular se intensifica, pues Absal enseña a Hayy a hablar y Hayy, cuando habla, le enseña a Absal los conocimientos espirituales que este había soñado alcanzar siguiendo los pasos de la religión establecida.

Con esta historia parece afirmar Ibn Tufayl que en el lenguaje no está el conocimiento, ni tampoco en los libros, sino en la experiencia directa del alma que conoce, volviendo a la ideas de la inexpresabilidad de la experiencia mística común a todos los iniciados en ella. Y que, sin embargo, Valle-Inclán (y san Juan de la Cruz y Miguel de Molinos e Ibn Tufayl) llegaron a expresar de manera admirable, por diversos métodos. «Él [Absal] no dudó de que todas las cosas contenidas en su ley religiosa, respecto de Dios, de sus ángeles, de sus libros, de sus profetas, del día del juicio final, de su gloria y de su infierno, eran símbolos de lo que había visto intuitivamente Hayy Ibn Yaqzan», dice Ibn Tufayl. Y alcanzó la gracia del discernimiento:

²⁷⁴ Valle-Inclán, 1992: 75.

²⁷⁵ Valle-Inclán, 1992: 91.

Se abrieron los ojos de su corazón, se encendió el fuego de su pensamiento, púsose en su alma de acuerdo lo racional con lo tradicional, los métodos alegóricos se le hicieron más familiares, no encontró ya en la ley dificultad alguna que no se le hiciese evidente, ni cosa cerrada que no se le abriera, ni oscura que no se le iluminase.²⁷⁶

Hayy se sorprende de que el profeta utilice alegorías en lugar de desvelar directamente la Verdad. Porque desconoce que los hombres no están preparados para la verdad, lo cual descubre en cuanto accede a predicar lo que conoce en el mundo. Lo hace por compasión, por ayudar a la salvación de sus semejantes. Va con Absal a la isla gobernada por Salaman, instruye a los amigos de Absal, y nota enseguida que sus doctrinas les hacen irritarse contra él, y que de él se apartan.

Se da cuenta de que, como dice el Corán, «*toman por Dios a sus pasiones*, y por objeto de adoración a sus deseos; se matan por poseer las vanidades del mundo» (...) y que «*las tinieblas de la separación los envolvían*».²⁷⁷ El camino de la sabiduría debe tomar la dirección opuesta: ir desde la conciencia de la separación a la conciencia de la unidad. Que es la misma historia que se cuenta en *La lámpara maravillosa*.

3.3.9. El viaje místico

El viaje se produce de fuera hacia dentro.

Si analizamos este viaje desde la perspectiva que propone Campbell en *El héroe de las mil caras*, se alumbran otras afinidades entre *El filósofo autodidacto* y *La lámpara maravillosa*. La primera prueba comienza con el nacimiento, cuando Hayy es arrojado al

²⁷⁶ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 108.

²⁷⁷ Ibn Tufayl, Tornero (ed.), 2003: 108.

mar. De esta manera debe renunciar al poder terreno desde el principio, al reinado que podría corresponderle. El héroe pasa por pruebas imprescindibles: la soledad en la naturaleza, la disección del corazón de la madre, el despojamiento, la ascesis. Hasta que se logra el premio: la unión con Dios.

Según Campbell,²⁷⁸ otra de las etapas clave del viaje del héroe es llevar de vuelta al mundo lo que el héroe ha aprendido. Y, para eso, Hayy debe pasar más pruebas, a través de Absal. En primer lugar, capturarlo. Luego ser enseñado por quien conoce el lenguaje y no tiene el conocimiento inefable, aunque sí la aspiración a él.

Pero cuando regresan al mundo para enseñar su saber, el mundo no les comprende. Salaman, el príncipe que les recibe, representa la sociedad ritual, un camino de perfección mucho más largo, para el que son necesarias las normas de las religiones convencionales, especialmente si la vida está centrada en los bienes temporales, y que también está en el núcleo de la visión de artistas, como Valle-Inclán, empeñados en diferenciarse del mundo al que pertenecen a través de una postura profundamente estética y espiritual, alejada del materialismo, del que *La lámpara maravillosa* es antítesis perfecta.

Ibn Tufayl enseña que el filósofo místico, el solitario, es el que haciendo el camino del corazón, de la visión intuitiva, puede alcanzar la visión de Dios. Valle-Inclán, en su *Lámpara maravillosa*, enseña que el verdadero poeta es aquel que hace el mismo camino y con el mismo fin. Esta identificación entre la espiritualidad y la estética queda sintetizada en una de las glosas de su libro: «Toda la ciencia mística, como toda la creación estética, es amor y luz».²⁷⁹

²⁷⁸ Cf. Campbell, 2014: 223.

²⁷⁹ Valle-Inclán, 1992: 167.

3.3.10. Una influencia soterrada

Como se ha intentado demostrar, *El filósofo autodidacto* es una influencia soterrada en *La lámpara maravillosa* que afecta a aspectos fundamentales: un texto dirigido a un lector al que se pretende iniciar, múltiples ideas místicas (la insistencia en la contemplación como conocimiento, la naturaleza como lugar del despertar a la experiencia mística, la visión intuitiva, el quietismo, el lenguaje como reflejo imperfecto de una esencia superior...). Entre ellas destaca la imagen del espejo cóncavo, que pudo influir en la estética del esperpento que expresa Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, y que nace en *La lámpara maravillosa* en la concepción de una realidad aparente que solo es una deformación —como la imagen en un espejo cóncavo— de la esencia divina.

La apuesta de esta tesis es que esta influencia soterrada potencia la idea de que Valle-Inclán pudo concebir *La lámpara maravillosa* como una suerte de novela filosófica, a imitación de *El filósofo autodidacto*, potenciando los aspectos ensayísticos e intercalándolos con fragmentos narrativos. Y, animado por esta influencia, la voz enunciativa de este libro iba a incorporar, desde la primera a la última página, la máscara de la ficción, recuperando abundantes elementos del ciclo de las *Sonatas*, como se verá en el capítulo IV de este trabajo.

3.4. El caso de Baroja

La lámpara maravillosa no es el único libro de un autor de esta generación que utiliza un aire de ficción para expresar su estética. Pío Baroja —amigo pero, sobre todo, antagonista de Valle-Inclán— publica tres años después de *La lámpara maravillosa*, en 1919, *La caverna del humorismo*, un texto en el que Baroja, a través de la máscara de un personaje

inventado, Guezurtegui, expresa sus ideas estéticas con una voz directa, tan directa como puede ser la de Valle-Inclán en la *Lámpara*, aunque con un cariz diferente. Las dos son obras que se podrían considerar de estética-ficción y es muy posible que Baroja la haya escrito como contestación indirecta a *La lámpara maravillosa*, como un año antes publicó *Momentum catastrophicum*, en el que critica la postura de los aliadófilos en la Primera Guerra Mundial. Valle-Inclán lo fue y, de hecho, viajó al frente, donde escribió y fue publicando en periódicos *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*,²⁸⁰ donde pone en práctica algunos de los postulados descritos en la *Lámpara*: la visión de altura o el quietismo.

Baroja en su *Caverna* toca varios temas que tienen íntima relación con *La lámpara maravillosa* y, sobre todo, con *El origen de la tragedia*, de Nietzsche, título que no menciona, pero sí a su autor. Igual que no nombra a Valle-Inclán, pero a veces parece asumir sus posturas y otras veces las contesta.

Así afirma Baroja, por ejemplo, que el humor «es dionisiaco; la retórica apolínea», que «el humor tiene el sentido místico de lo nuevo, la retórica el sentido respetuoso de lo viejo» o que el humorismo «se basa en la intuición, en el instinto; la retórica, en el razonamiento y en la lógica».²⁸¹

Baroja a lo largo del libro se alinea del lado del humorismo, en lo que según este punto de vista también podría adivinarse algo del Valle-Inclán dionisiaco de la *Lámpara*. Más aún cuando, en un momento del libro, se refiere a la conocida recomendación de Marco Aurelio de vivir como sobre una montaña.²⁸² «Indudablemente», dice Baroja, «el

²⁸⁰ Se tratará con detenimiento en el capítulo VII de este trabajo.

²⁸¹ Baroja, 1986: 63-65.

²⁸² Marco Aurelio, *Meditaciones* X, 15, Hernández de la Fuente, 2023, 175: «Poco es el resto que nos queda. Vívelo como si estuvieras en una montaña, pues no hay diferencia entre aquí o allí si uno vive en todas

humorista vive sobre una montaña. (...) Desde lo alto del monte se es un poco espectador».²⁸³

Podría haber aquí una resonancia de las doctrinas de Valle-Inclán sobre la estética de la visión de altura, que apunta en la *Lámpara*, practica en *La media noche* y desarrollará en los esperpentos. También en otro momento de la *Caverna*, Baroja parece hacerse eco de las ideas que desarrolla Valle-Inclán en el capítulo «El milagro musical». Entre las muchas ideas que expresa en este apartado, Valle-Inclán propone que los idiomas se corresponden esencialmente con las zonas geográficas a las que pertenecen y también al carácter de sus pueblos. «Los idiomas son hijos del arado. (...) Tres romances son en las Españas. Catalán de navegantes, gallego de labradores, castellano de sojuzgadores».²⁸⁴ Y más adelante: «¡Qué enorme y difusa la pampa argentina! Allí los poetas tienen los ojos estériles».²⁸⁵ Baroja parece reproducir estas ideas en la *Caverna*, cuando afirma, de manera mucho más roma: «La frase larga ha debido nacer en pueblos discurseadores de climas suaves, la frase corta es de gente de país más frío y reconcentrado».²⁸⁶

Sin embargo ataca, sin mencionarlo, las ideas que Valle-Inclán expresa en «El milagro musical»: «El vocablo —dice Baroja— como música pura, uno de los tópicos de la retórica de última hora, me parece una cosa muy pobre».²⁸⁷ Similar virulencia ejerce

partes del cosmos como en una ciudad. Que vengan los hombres a ver y a estudiar a un hombre verdadero que vive según la naturaleza. Y si no pueden soportarlo, que lo maten, pues eso es mejor que vivir así».

²⁸³ Baroja, 1986: 77.

²⁸⁴ Valle-Inclán, 1992: 82.

²⁸⁵ Valle-Inclán, 1992: 95.

²⁸⁶ Baroja, 1986: 125.

²⁸⁷ Baroja, 1986: 110.

cuando afirma: «lo que menos concibo es el arte y la literatura como ideales estéticos puros (...). A mí un esteta se me figura un personaje absurdo».²⁸⁸

Baroja, en realidad, es un desafecto de Valle-Inclán, del que, muchos años después en 1948, cuando hacía mucho que Valle-Inclán estaba enterrado, dijo en su libro *La intuición y el estilo*: «Respecto a la obra de Valle-Inclán (...) creo que hay en ella algo de taracea. La considero como un traje lleno de adornos y lentejuelas un poco cogidas de aquí y de allá».²⁸⁹

Se despacha, además, Baroja con el filósofo al que su formación debe tanto: «la filosofía de Nietzsche, que es un detritus de la obra de Schopenhauer».²⁹⁰ Ciertamente es que Schopenhauer fue el filósofo favorito de Pío Baroja, pero también que, como reconoce en *Juventud, egolatría*, publicado en 1917, solo un año después de *La lámpara maravillosa*: «Años después de mi iniciación filosófica, comencé a leer las obras de Nietzsche, que me hicieron un gran efecto».²⁹¹

También en este libro, escrito poco antes que *La caverna del humorismo*, ensaya alguna idea afín a *La lámpara maravillosa*, como el amor a Verlaine, que ha llevado a la perfección lo que Baroja llama «la retórica del tono menor»²⁹² y que Valle-Inclán ensalza como poética del matiz en su *La lámpara maravillosa* de esta manera: «Elige tus palabras siempre equivocándote un poco, aconsejaba un día, en versos gentiles y burlones, aquel divino huésped de hospitales, de tabernas y de burdeles que se llamó Pablo Verlaine».²⁹³

²⁸⁸ Baroja, 1986: 81.

²⁸⁹ Baroja, 1983: 355.

²⁹⁰ Baroja, 1983: 265.

²⁹¹ Baroja, 1985: 83.

²⁹² Baroja, 1985: 61 y 62.

²⁹³ Valle-Inclán, 1992: 76.

De todas formas, Baroja deja claro: «me voy alejando de las fiestas pánicas y del culto a Dioniso».²⁹⁴ Seguramente se refiere indirectamente, como se verá en el capítulo V de esta tesis, a la gran influencia de Nietzsche y *El origen de la tragedia* en los escritores de la época. En cualquier caso, lo que importa resaltar aquí es que dos de los más importantes novelistas españoles de ese momento y en los mismos años están escribiendo dos libros que comparten dos características: la expresión de ideas estéticas dionisiacas vinculadas a Nietzsche y el método de utilizar una máscara de ficción para elaborar el libro que las contiene. Es probable, además, que compartieran la influencia de Schopenhauer, traducido por Edmundo, hermano de Pedro González Blanco. Para el filósofo alemán, la experiencia estética es contemplación, idea central en la *Lámpara*.

3.5. ¿Una novela, por tanto?

Un tratado con claros elementos de ficción. Una ficción de didáctica estética. Una obra memorialística de carácter confesional, inspirada en libros espirituales canónicos, donde se propone un camino estético junto a una filosofía espiritual... cuyos capítulos culminan en una glosa donde se sintetiza el aprendizaje de los «ejercicios espirituales». Probablemente hoy en día, *La lámpara maravillosa* se publicaría como una novela, al modo, por ejemplo, de las de Carrere. O se consideraría una autoficción,²⁹⁵ solo que

²⁹⁴ Baroja, 1985: 41.

²⁹⁵ De esta manera resume Susana Redondo Arroyo (2011) su tesis sobre la autoficción: «Creado por el escritor francés Serge Doubrovsky en 1977 para definir su novela *Fils*, el término “autoficción” alude a una forma de autobiografía ficticia. La autoficción, de forma paradójica, aúna dos estilos contradictorios en su búsqueda del “yo”: por un lado el autobiográfico y por otro el ficticio. Desde un punto de vista pragmático, la autoficción imita el pacto entre autor y lector que se establece en la autobiografía, pero, al mismo tiempo, se declara abiertamente como una escritura ficticia. Así, queda al lector la tarea de interpretar lo narrado como hechos reales o como ficticios (o, mejor aún, como algo intermedio). Hasta el momento, la autoficción

Valle-Inclán no declara expresamente que lo es, de la misma manera que en cualquiera de sus entrevistas no declara las muchas ficciones que entrevera en su discurso.

En esta tesis —y en ello se profundizará en el capítulo siguiente— se defiende el carácter novelístico de *La lámpara maravillosa*. Una suerte de novela cuyos temas son la espiritualidad, la estética, la confesión, la redención. Una novela mestiza que asume la forma de tratado cuyo asunto es el yo peregrino que trata de evolucionar y hallar la verdad igual que en la fábula de Ibn Tufayl. Los elementos constructivos de esta novela-tratado son varios: ejercicios espirituales ignacianos o de Marco Aurelio, la guía de Molinos, la historia de Menéndez Pelayo, pero también las *Confesiones* de san Agustín y, desde luego, las de Casanova, que sirvieron de modelo a las *Sonatas*. De fondo, las *Sonatas* mismas.

De hecho, escuchando la voz narradora que une las memorias del Marqués de Bradomín y *La lámpara maravillosa*, esta última podría considerarse una quinta sonata. Una sonata escrita por cierta evolución en la máscara de un Bradomín que se arrepiente de sus numerosos pecados y, en cuyas grietas, abiertas por el mismo arrepentimiento, parece asomar el rostro del verdadero Valle-Inclán. Pedazos de rostro donde también se vislumbra el *daemonium* dionisiaco que le inspira la escritura.

El Dioniso interior de Valle-Inclán ha creado libremente. Ha expresado sus pensamientos, sus emociones, sus fabulaciones. Con entera libertad. Y, una vez más, nos

es un género relacionado sobre todo con escritores francófonos contemporáneos (entre ellos: Hélène Cixous, Annie Ernaux, Michel Houellebecq, Assia Djebar o Christine Angot). Sin embargo, abundantes escritores españoles se están volcando también en el cultivo de la autoficción, ya que es una forma que les permite esconderse tras la máscara de la ficción al mismo tiempo que comparten sus recuerdos y pensamientos literarios con el público. En cierto modo, la autoficción puede definirse como una autobiografía que muestra al autor y oculta al hombre». Algunos de estos elementos, como se está viendo, se pueden aplicar a *La lámpara maravillosa*.

ha hecho creer que esta máscara era la definitiva. En las *Sonatas*, la máscara de la sensualidad, «bordeando una genial psicopatía, a lo Edgar Allan Poe», como dice Luis Alberto de Cuenca en el prólogo a su edición.²⁹⁶ En *La lámpara maravillosa*, la máscara dionisiaca y quietista. Pero detrás de ellas, matizándolas todas, la máscara espiritual de la muerte.

²⁹⁶ De Cuenca, 2022: 15.

4. ¿Una quinta sonata?

4.1. Las Sonatas y *La lámpara maravillosa*: vinculaciones

Un año después de la publicación de *La lámpara maravillosa*, el teósofo Mario Roso de Luna publica un nuevo libro, *Gentes del otro mundo*, cuya dedicatoria (fig. 4) es la siguiente:

A Don Ramón del Valle-Inclán:
al prodigioso estilista; al Místico, «cantor»
de LA LÁMPARA MARAVILLOSA
e «instrumentador» de las SONATAS
de las Estaciones, su admirador devotísimo,
MARIO ROSO DE LUNA.²⁹⁷



Fig. 4. Dedicatoria de Roso de Luna a Valle-Inclán, en *Gentes del otro mundo*, 1917, VII.

²⁹⁷ Roso de Luna, 1917: VII.

No parece una casualidad, según los enlaces que se van haciendo en esta tesis, que fuera un teósofo el primero en vincular *La lámpara maravillosa* con las *Sonatas*, un autor de obras como *Hacia la Gnosis* y *En el umbral del misterio* (ambas de 1909), cuyas ideas bien pudieron influir en su amigo Valle-Inclán. Este vínculo entre el ciclo novelístico protagonizado por Bradomín y la *Lámpara* se expresa en la dedicatoria, en primer lugar, elidiendo el resto de las obras que Valle-Inclán había publicado por entonces, algunas tan importantes como *Flor de santidad* (1904), las dos primeras *Comedias bárbaras* (1906 y 1908) o el ciclo de *La guerra carlista* (1908-1909). Mario Roso de Luna elige, entre todas ellas, *La lámpara maravillosa* y las *Sonatas*. Por supuesto, resulta lógico que escoja, en primer lugar, un título que tanto debe a las ideas teosóficas. No así las *Sonatas*. Aunque el autor de ambas obras es ante todo un «prodigioso estilista» y un «Místico», escrito con mayúsculas. Este místico estilista —sustantivos que, unidos, pueden definir muy bien al autor de la *Lámpara*— es un «cantor» y es un «instrumentador» de ambas obras, respectivamente, que están unidas, por tanto, por un elemento musical, por cierta armonía que va de unas a otras: la voz literaria de Valle-Inclán, que suena similar en el ciclo de las *Sonatas* y en *La lámpara maravillosa*.

La literatura no plasma la voz consciente sino aquella que aleteaba en la sombra. Como afirma el propio Valle-Inclán al comienzo de la segunda parte de *La lámpara maravillosa*: «Todo se halla desde siempre en nosotros, y lo único que conseguimos es ignorarnos menos (...). El secreto de las conciencias solo puede revelarse en el milagro musical de las palabras».²⁹⁸ Y ese secreto parece ligar musicalmente la voz imaginada en

²⁹⁸ Valle-Inclán, 1992: 73 (en este capítulo se seguirá citando, para mayor comodidad por la edición de Garlitz de 1992 y reutilizando algunos fragmentos del Corpus). Esta idea musical está vinculada al famoso verso de Rubén Darío: «Ama tu ritmo, y ritma tus acciones», de *Prosas profanas* (1896-1901). En el prólogo del libro al que este verso pertenece, se explica de la siguiente manera (Darío, 2007: 158): «como

el personaje del Marqués de Bradomín y en la voz aparentemente biográfica que se expresa en *La lámpara maravillosa*, identidad favorecida por el género memorialístico al que ambas pertenecen, la *Lámpara*, en parte, y las *Sonatas*, por completo, como expresa el subtítulo de cada una de las novelas de la tetralogía: *Memorias del Marqués de Bradomín*. Definición subrayada, en los volúmenes de la *Opera omnia*, con la apostilla «Las publica don Ramón del Valle-Inclán».²⁹⁹ Este parentesco de voz, entrevisto por Roso de Luna en su dedicatoria, no se encuentra de manera tan marcada en otros libros de la época, aunque sí en ciertos personajes, como se verá.

Otros amigos escritores de Valle-Inclán hicieron la misma asociación. Así, Pérez de Ayala, en el amplio homenaje a Valle-Inclán que le hace la revista *La Pluma*, dirigida por Azaña y Rivas Cheriff, escribe: «Bradomín, personaje dramático, sobre cuatro escenas terrenales, en cuatro momentos del año. *La lámpara maravillosa*, un gran drama metafísico entre el dinamismo absoluto y el estatismo eterno, entre Dios y el diablo».³⁰⁰

Veinticinco años después de la muerte de Valle-Inclán, su discípulo y amigo Ramón J. Sender, en su exilio neoyorquino, hizo una edición de las *Sonatas*, en cuyo prólogo apunta varias claves del mismo parentesco:

cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo idea muchas veces». En la «Advertencia a esta edición», de *Las sonatas* de Valle-Inclán, afirma Alonso Zamora Vicente (1969: 10): «Hoy me sugestióna, ante todo, demostrar el conceptismo interior del autor (...) Armonía íntima del principio al fin, deslumbradoramente reflejada en el idioma».

²⁹⁹ Valle-Inclán, 1918. La unidad estilística de todas las ediciones de la *Opera omnia* de Valle-Inclán se subraya, además, por la unidad gráfica de muchos volúmenes, ilustrados por José Moya o por Ángel Vivanco (este último, sobre todo, a partir de 1920).

³⁰⁰ Pérez de Ayala, 1923: 25.

En su *Lámpara maravillosa* Valle-Inclán establece dos caminos hacia el supremo equilibrio: el del panteísmo (léase *panerotismo*) y el del *beato* desasimiento de la vida en nombre de un amor intelectual. Dicho en palabras llanas, el amor español bifurcado por una tradición moral hecha en los monasterios: el amor que es divino y el sexo que es satánico. Practica Bradomín los dos de un modo ciego y arrebatado y deja que sea la providencia quien haga un día la síntesis si es posible.³⁰¹

Formulado desde la perspectiva de esta tesis: el amor y el sexo que practica Bradomín en las *Sonatas* regresarán en forma de pensamiento, pero también de confesión en *La lámpara maravillosa*.

Hace una vinculación más Sender entre las *Sonatas* y la *Lámpara* cuando afirma, refiriéndose al estilo y al tiempo verbal de la narración: «El cambio del pasado al presente se hace sin violencia y en ese presente la realidad parece alcanzar esa “realidad perenne” de la que habla Valle-Inclán como de una virtud del arte en *La lámpara maravillosa*».

Esta semejanza, se puede añadir, atañe al mismo estilo, incluso a la alternancia de ese pasado y presente como modo de presentar la voz tanto en las *Sonatas* como en *La lámpara maravillosa*. De hecho, Sender califica el estilo de las *Sonatas* de una manera que bien se puede aplicar a *La lámpara maravillosa*, aunque él no lo haga en ese momento: «las cuatro sonatas están escritas en el tono de un mismo y alto fervor».³⁰²

Otros críticos posteriores también han vislumbrado las semejanzas. Así Gerard Flynn conectó el ensalzamiento de la bagatela modernista, presente en las *Sonatas*, con el «gnosticismo libertario» que él ve descrito en *La lámpara maravillosa*, como una burla nihilista de los valores tradicionales.³⁰³

³⁰¹ Sender, 1961: XXVI.

³⁰² Sender, 1961: VII.

³⁰³ Flynn, 1964: 135-141.

En efecto, como se viene defendiendo aquí, es un libro mucho más cercano a la ficción de lo que parece. Albert H. Le May, por su parte, extiende los vínculos, ya mencionados, a *Flor de santidad* y a los poemas de *Aroma de leyenda*:

La unidad estética de las obras de Valle es lograda estructuralmente mediante técnicas que son típicas del lenguaje sumamente poético de *Las Sonatas*, *Flor de santidad*, *Aromas de leyenda* y *La lámpara maravillosa*. Los rasgos estructurales de estas obras destacan en el sentido que los poemas son narraciones en primera persona, escritos en un estilo confesional en los que se vislumbran notas autobiográficas del poeta en búsqueda de una visión estética universal conseguida tras un peregrinaje casi místico de persona y alma, que se describe con un lenguaje notablemente musical y sensorial.³⁰⁴

Monge López, por su parte, aunque sin hacer el enlace con las *Sonatas*, da en la clave de los procedimientos de literaturización que Valle-Inclán realiza en *La lámpara maravillosa* y que se puede ampliar a las cuatro estaciones protagonizadas por el Marqués de Bradomín:

Las referencias autobiográficas se acentúan en estas primeras líneas de *El anillo de Gíges*, pero están tamizadas por la literatura y el recuerdo; pues, si bien hallamos hechos biográficos, en realidad se trata de una revisión moderna del viejo tópico de las armas y las letras. Valle-Inclán, en la construcción autobiográfica del narrador, literaturiza su propia vida, pues establece una relación causal entre la amputación de su brazo izquierdo ocurrida en 1899 y su inclinación a las letras.³⁰⁵

³⁰⁴ Le May, 1988: 165.

³⁰⁵ Monge López, 2015: 285.

En este capítulo se analizarán algunas de estas claves y se añadirán otras. Las semejanzas, que son evidentes, implican, desde luego, una transición desde las *Sonatas* a *La lámpara maravillosa*: se puede imaginar la voz narrativa como un peregrino que viaja desde la expresión del malditismo romántico que representa Bradomín al arrepentimiento que se ilumina en la *Lámpara*.

En este viaje, *La lámpara maravillosa* se convertiría en una suerte de «quinta sonata» donde la máscara dionisiaca del Marqués de Bradomín trata de redimirse. Esta máscara, no enunciada abiertamente por Valle-Inclán en la *Lámpara*, se puede entrever en algunos paralelismos: en las formas de redacción, en algunas figuras y paisajes, y en aquellos fragmentos donde se funden autobiografía y ficción, en los que el autor entona su *mea culpa*.

En «El milagro musical», Valle-Inclán hace una reflexión sobre el arte literario que refuerza la ambigüedad de género en la que autor escribe su obra, como se ha comentado ya en el capítulo anterior de esta tesis: «Las artes literarias dan la sensación de no haberse definido aún, y de luchar por ser. Aparecen como largos caminos por donde las almas van en la exploración de su Mundo Interior».³⁰⁶

Este largo camino ambiguo es por donde peregrina Valle-Inclán, a través de una voz que no pretende ser real o histórica sino, a la manera platónica, explorar el alma. Y también explorar distintas maneras de amar; en las *Sonatas*, un amor carnal, con apego al cuerpo y al propio deseo; en la *Lámpara*, un amor universal, sin apego, «con renunciamento y quietud».³⁰⁷ Escribe Valle-Inclán en la glosa séptima de «El milagro musical»: «ser bello es hacerse centro de amor».³⁰⁸ Hay una correspondencia entre este

³⁰⁶ Valle-Inclán, 1992: 90.

³⁰⁷ Valle-Inclán, 1992: 41.

³⁰⁸ Valle-Inclán, 1992: 89.

centro de amor y el centro de la belleza. Dicho de otro modo, el centro de amor del artista consiste en crear otros centros cuyas ondas de belleza toquen a aquellos que las reciban. Por eso hay que ir mucho más allá del eros carnal para comprender la influencia erótica y expansiva de Dioniso.³⁰⁹

4.2. Memoria y ficción

En el largo proceso de ficcionalización de la vida de Valle-Inclán, es fundamental el artículo llamado «Juventud militante», y subtítulo «Autobiografías», que publica en *Alma española*, el 27 de diciembre de 1903³¹⁰ y que comienza con esta rotundidad: «Este que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo: don Ramón del Valle-Inclán».

Llama la atención enseguida esa identificación mítica con Quevedo o con el Siglo de Oro español, y ese autoadjudicado «don», que quizá apunta a la nostalgia aristocrática que no le corresponde por familia. Pero es en la frase siguiente donde la automitificación se ofrece al lector por completo: «Estuvo el comienzo de mi vida lleno de riesgos y azares (...). Una vida como la de aquellos segundones hidalgos, que se enganchaban en los tercios de Italia, por buscar lances de amor, de espada y de fortuna».

³⁰⁹ En palabras de González Gil (2015: 356), «Lo importante es el abandono de sí, de la conciencia cronológica, individualista del burgués. Puede elegir el amor pagano, cristiano o gnóstico, pero no puede refrenar el eros, pues la redención se obtiene en el exceso, no mediante la represión de la tentación». (...) «Para Valle, gozar del todo (panteísmo) y renunciar a todo (quietismo) conducen a un mismo estado trascendente» (González Gil, 2015: 359).

³¹⁰ Valle-Inclán, 2002: II, 1487.

Por supuesto, esta vida, a pesar del subtítulo del artículo, es mucho más imaginada que vivida. Pero lo que interesa aquí es emparentarla con otra frase, idéntica, escrita para el cuento «Rosario», publicado en *Jardín umbrío*, ese mismo año de 1903. En este cuento, se describe a Miguel Montenegro, esbozo del que será el famoso Juan Manuel Montenegro que protagonizará poco después el ciclo de las *Comedias bárbaras*. Y de él se dice en este cuento, con una frase final idéntica a la de la supuesta «Autobiografía»: «Don Miguel a los treinta años había malbaratado su patrimonio (...) Entonces comenzó su vida de conspirador y aventurero, vida tan llena de riesgos y azares como la de aquellos segundones hidalgos que se enganchaban a los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna».³¹¹

Esta clara identificación entre vida y ficción se puede interpretar, con coherencia biográfica, como la reiteración del autor en sublimar a través de máscaras una vida cotidiana que parece detestar, una sociedad que le incluye a él mismo y que acabará esperpentizando a partir de 1920.

En el mismo artículo de 1903, en el segundo párrafo, Valle-Inclán anuncia: «Como los capitanes de entonces, tengo una divisa, y esa divisa es, como yo, orgullosa y resignada: Desdeñar a los demás y no amarse a sí mismo».³¹² Pues bien, esta expresión también es idéntica a la que el Marqués de Bradomín usa en la *Sonata de estío*, publicada también en 1903: «Nunca como entonces he sido fiel a mi divisa: Despreciar a los demás y no amarse a sí mismo».³¹³

En el mismo artículo presuntamente autobiográfico, Valle-Inclán dice que «divierto penas y desengaños comentando las *Memorias amables*, que empezó a escribir en la

³¹¹ Valle-Inclán, *Jardín Umbrío*, 1992: 188.

³¹² Valle-Inclán, 2002: II, 1487.

³¹³ Valle-Inclán, 2022: 148.

emigración mi noble tío el Marqués de Bradomín».³¹⁴ En efecto, en ese momento está escribiendo la mencionada la *Sonata de estío*, cosa que no dice expresamente, pero unas pocas líneas más abajo se adjudica a sí mismo y no a su inventado tío un párrafo casi idéntico al que usará al comienzo de la novela. Dice de sí mismo Valle-Inclán en el artículo:

Apenas cumplí la edad que se llama juventud, como final a unos amores desgraciados, me embarqué para México en La Dalila (...) Por aquel entonces era yo algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza (...) soñaba realizar altas empresas, como un aventurero de otros tiempos, y despreciaba las glorias literarias. (...) Uno de mis antepasados, Gonzalo de Sandoval, había fundado en aquellas tierras el reino de la Nueva Galicia. Yo, siguiendo los impulsos de una vida errante, iba a perderme como él, en la vastedad del imperio azteca.³¹⁵

Este fragmento, que bien podría ser una síntesis del comienzo de la *Sonata de estío*, se corresponde en efecto con la parte inicial de la novela, donde la paráfrasis es evidente:

Quería olvidar unos amores desgraciados, y pensé recorrer el mundo en romántica peregrinación. (...) Por aquellos días de peregrinación sentimental era yo joven y algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza. (...) fui a México. Yo sentía levantarse en mi alma, como un canto homérico, la tradición aventurera de todo mi linaje. Uno de mis antepasados, Gonzalo de Sandoval, había fundado en aquellas tierras el Reino de la Nueva Galicia (...) El amanecer de las selvas tropicales, cuando sus macacos aulladores y sus verdes bandadas de guacamayos saludan al sol, me ha recordado muchas veces los tres puentes del navío genovés, con su feria babélica de tipos, de trajes y de lenguas, pero más, mucho más me lo recordaron las horas untadas de opio que constituían la vida a bordo de La Dalila.³¹⁶

³¹⁴ Valle-Inclán, 2022: 148.

³¹⁵ Valle-Inclán, 2002: II, 1487-1488.

³¹⁶ Valle-Inclán, 2022: 91-93.

Sin ser idéntico, el comienzo de *La lámpara maravillosa*, justo después de la introducción, parece remitir, más que a la vida propia, a lo que ha vivido en los libros, no el autor, sino su personaje, Bradomín, cuya voz parece resonar también en este fragmento:

Cuando yo era mozo, la gloria literaria y la gloria aventurera me tentaron por igual. Fue un momento lleno de voces oscuras, de un vasto rumor ardiente y místico, para el cual se hacía sonoro todo mi ser como un caracol de los mares. De aquella gran voz atávica y desconocida sentí el aliento como un vaho de horno, y el son como un murmullo de marea que me llenó de inquietud y de perplejidad. Pero los sueños de aventura, esmaltados con los colores del blasón, huyeron como los pájaros del nido.³¹⁷

En 1916, fecha de publicación de la *Lámpara*, han pasado 13 años desde que Valle-Inclán escribiera su artículo y publicara la *Sonata de estío*. Entremedias, en 1908, publica un poema en *El Liberal* de Madrid, que remite a los mismos motivos bradominescos del artículo «Juventud militante» —esta vez con aire quijotesco—, pero además anticipa el cambio místico, el ajuste de cuentas con la propia vida —imaginada o no— que se va a enunciar en *La lámpara maravillosa*:

(...) Había yo nacido para ser hidalgo
de aldea, con un pazo, un rocín y un galgo
pero quise del mundo correr la vastedad
y de mi viejo pazo dejé la soledad
soñando con empresas tan sonoras y grandes
que tuviesen los ecos de México o de Flandes.

³¹⁷ Valle-Inclán, 1992: 47.

Fuiste de la lujuria la esclava, y a su imperio,
 alma mía, rendiste tu virginal misterio;
 (...)

¡Oh, divina fragancia de la rosa bermeja!
 ¡Y la lejana historia que parece conseja!
 ¡Y la sierpe enroscada al árbol de la vida!
 ¡Y la canción del ave en la rama escondida!
 ¡Y mi amor de soldado y mi amor de poeta!...

Hoy me queda en recuerdo de aquella vida inquieta
 una gran cicatriz al costado derecho,
 un brazo cercenado y un pie medio deshecho.

Mas tengo la virtud de la renunciación
 y supe ser asceta después de ser león.³¹⁸
 (...).

Hay en este poema fragmentos que remiten a temas que se desarrollarán en *La lámpara maravillosa*: la lujuria como arrepentimiento y la imagen de la sierpe en el árbol de la vida.³¹⁹

En cuanto a la exaltación en el poema de la «canción del ave en la rama escondida», se puede asimilar a la glosa con la que culmina el primer capítulo de «El anillo de Giges»: «Sé como el ruiseñor, que no mira la tierra desde la rama verde donde canta».³²⁰

³¹⁸ Valle-Inclán, 2002: II, 1777-1778.

³¹⁹ Escribe Valle-Inclán (1992: 125) en «Exégesis trina»: «La Carne es el pecado nefando, aquel goce sensual donde se relaja y profana la Idea Creadora. Es la lujuria estéril que no perpetúa la vida en la entraña de la mujer con el sagrado semen: El Íncubo, Sodoma y Onán. Su alegoría es la serpiente enroscada al árbol de la vida».

³²⁰ Valle-Inclán, 1992: 48.

Es este un primer capítulo especialmente importante, porque en él Valle-Inclán parece sintetizar todo el trayecto que va desde la autobiografía de 1903 hasta lo que está escribiendo en *La lámpara maravillosa*:

De niño, y aun de mozo, la historia de los capitanes aventureros, violenta y fiera, me había dado una emoción más honda que la lunaria tristeza de los poetas: Era el estremecimiento y el fervor con que debe anunciarse la vocación religiosa. Yo no admiraba tanto los hechos hazañosos, como el temple de las almas, y este apasionado sentimiento me sirvió, igual que una hoguera, para purificar mi Disciplina Estética.³²¹

La ficcionalización de la vida de Valle se nutre de una mistificación de sus antepasados. Manuel Alberca en su amplia biografía *La vida y la palabra*³²² describe cómo el abuelo paterno, capitán de granaderos, Carlos Luis del Valle-Inclán Malvido, inspira posiblemente el personaje de don Juan Manuel Montenegro. Y cómo en el propio blasón de la familia hay dos divisas que Valle-Inclán hace suyas o del Marqués de Bradomín. Una, «El que más Vale no vale tanto como vale Valle», la toma para sí; otra, «Mi sangre se derramó por la caza que cazó», la toma para la impresión de las *Sonatas*, como se puede ver en la edición de la *Opera omnia*.³²³

³²¹ Valle-Inclán, 1992: 48.

³²² Alberca, 2015: 41-42.

³²³ Valle-Inclán, 1918. Se reproduce el blasón ilustrado por José Moya para la *Sonata de otoño*.



Fig. 5. Joaquín Moya del Pino. Blasón dibujado en la *Sonata de Otoño*, Opera Omnia, Madrid, 1918, p. 2.

Manuel Alberca piensa que esta mitomanía nace en la infancia de Valle-Inclán, escuchando los cuentos de las criadas y paseando por el interior de esos campos de Tierras del Salnés donde se toparía con peregrinos llenos de sus propias historias. «Se sentía, como dirá en *La lámpara maravillosa*, parte de esa tierra»,³²⁴ una tierra que aparece en la primera parte del libro y que Valle-Inclán señala, en efecto, como el lugar mítico de su infancia, como un paisaje que despierta un saber místico: «La tierra del Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teleogal».³²⁵

³²⁴ Alberca, 2015: 43.

³²⁵ Valle-Inclán, 1992: 54.

Esos cuentos a los que se refiere Manuel Alberca aparecen bien representados en *La lámpara maravillosa*, en un pasaje donde la autobiografía toma un claro aire, sí, de cuento:

Nos reuníamos en la cocina: El ama, con el gato en la falda, asaba castañas, el clérigo leía su breviario, yo suspiraba sobre mi Nebrija. Llamaban a la puerta, en el regazo del ama avizorábase el gato, y entraba una vieja que acudía a la vela después de las Cruces. Era ciega, ciega desde mocina, ciega de las negras viruelas. Sabía contar cuentos, y todos tenían una evocación nocturna.³²⁶

Este tipo de evocaciones y de ficciones, que como se ha visto se repiten a lo largo del libro, hacen que en *La lámpara maravillosa* se pueda intuir cierta novelización de la aspiración mística, como las realizadas al hablar de su «Juventud militante» en relación a la aventura. Como si Valle-Inclán tuviese que inventarse a sí mismo para ser, una y otra vez. Esa afirmación suya de llevar sobre el rostro «cien máscaras de ficción» que hace en *La lámpara maravillosa* con contundencia y resignación, tiene un antecedente en la *Sonata de primavera*, a través de las palabras de uno de sus personajes, el señor Polonio: «Ya conocen mi antigua manía de hacer caretas. Una manía y de las peores. Con ella di gran impulso a los Carnavales, que es la fiesta de Satanás».³²⁷

Hacer caretas. Llevar máscaras. La derivación hacia una estética carnavalesca será uno de los recursos más importantes de la máscara dionisiaca de Valle-Inclán en buena parte de su obra, como en *Divinas palabras*, de 1919, y los esperpentos que vendrán a continuación. *La lámpara maravillosa* es un momento de transición y de quietud en el que el autor hace un recuento de su vida, al menos de la que ha expresado en sus reiteradas invenciones. Hay un pasaje de «La piedra del sabio» en la que el autor explica

³²⁶ Valle-Inclán, 1992: 152.

³²⁷ Valle-Inclán, 2022: 58.

magistralmente cómo se fue rompiendo en su juventud la sensación de la armonía y la belleza del mundo. En él vuelve a idealizar su mocedad aventurera e identifica el ser que va a concentrar durante una época toda su necesidad de belleza:

Mis ojos, en aquella hora estuvieron llenos de supremas intuiciones, pero al peregrinar por los caminos del mundo, creyendo conocer cegaron, y la estela del milagro se quebró en ellos como el rayo del sol en el prisma triangular de cristal. Cuando caminé por caminos, cuando navegué por el mar, todo se desligó como las letras sagradas de los exorcismos, por las artes de brujería. Alboreando a mozo, estuve lleno de violencia y desamor. Fui lobo en un monte de ovejas, y el divino reflejo de la Idea Única se abrió en un haz de ideas menores. Después, el resto de la vida ya fue andar a tientas para volver a juntarlas. El mundo perdió su divina transparencia, las formas de las cosas fueron silos herméticos, y la voz del limo, la voz originaria soturna en ellas, sólo me habló con atracción profunda en la forma de la mujer.³²⁸

La mujer, en efecto, es la obsesión perseguida con persistencia a lo largo de las cuatro *Sonatas* por el Marqués de Bradomín. Si las *Sonatas* son, según su autor, unas «memorias amables»,³²⁹ *La lámpara maravillosa* es una memoria mística, «una memoria de mil años»,³³⁰ como dice en el segundo capítulo del libro. En ambos casos —obviamente marcado en las *Sonatas*; oculto y sutil en la *Lámpara*—, es un yo ficcionalizado el que narra, el que recuerda, el que anhela. El anhelo de Bradomín es un anhelo erótico carnal y el anhelo del narrador de la *Lámpara* es un amor a lo divino, aunque ambos amores coinciden en su clara estetización.

Manuel Alberca, en su biografía de Valle-Inclán, hace el siguiente comentario acerca de la «autobiografía» de 1903: «Bradomín “ocupa” la vida de autor y la suplanta

³²⁸ Valle-Inclán, 1992: 171.

³²⁹ Valle-Inclán, 2022: 21.

³³⁰ Valle-Inclán, 1992: 50.

hasta desplazarla completamente. (...). A partir de aquí la relación entre autor y personaje fue estrechándose y complicándose. Se amplió con la sucesivas extensiones de obras posteriores».³³¹ Se refiere Alberca a *Águila de blasón*, *Los cruzados de la Causa*, «Una tertulia de antaño» en *El ruedo ibérico* y *Luces de Bohemia*.

Sin embargo es significativo anotar que, a partir de *La lámpara maravillosa*, la obra de Valle-Inclán abandona esa voz en primera persona que se autoficciona y, a partir justo de ese instante, se va volviendo decisivamente colectiva, con obras donde los personajes se multiplican y comienzan a verse con la visión de altura que se preconiza en la *Lámpara*, asunto del que trataremos más adelante. También podría inferirse que esa voz que hace memoria y que sentía pasión, culpa o aspiración al éxtasis, se ha sanado en *La lámpara maravillosa* y ya no necesita ni recordar ni expiar. La voz del Marqués de Bradomín no vuelve a ser el enunciador de ninguna obra de Valle-Inclán a partir de entonces y siempre que aparece lo hace como personaje secundario y en diálogo con otros personajes, como sucede, en efecto, en *Luces de bohemia* o en *El ruedo ibérico*.

³³¹ Alberca, 2015: 195.

4.3. Entre máscaras de Dioniso. Bradomín. Montenegro. Don Juan. Casanova. Satanás

4.3.1. Bradomín

La identificación entre Valle-Inclán y el Marqués de Bradomín, además de ser propiciada por el propio autor en su tiempo, fue refrendada desde muy temprano por la crítica. Su amigo Ramón J. Sender lo explicaba en el libro que le dedicó en 1965, *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, significativamente el primer libro que Sender publica en España todavía en el exilio en Estados Unidos, junto a la novela *El bandido adolescente*: «La tendencia a identificar a Valle-Inclán con Bradomín es natural en el lector sobre todo sabiendo que el poeta la promueve y la desea. También Valle-Inclán fue creyente y ascético y místico. Y galán».³³²

Para Sender, esta fusión entre el autor y su personaje se prolonga hasta el final de su vida: «Estaba el Marqués de Bradomín en ese plano de la personalidad de Valle-Inclán donde el sueño y la realidad se confundían. Y fiel a su naturaleza latina el marqués murió en Roma. Fue en el otoño de 1935. Acabó el Marqués de Bradomín en un palacio español y murió —cosa rara— de amores».³³³ Se refiere al episodio en el que el viejo Valle-Inclán, director de la Academia de España en Roma, se enamoró de una joven napolitana que iba a verle cotidianamente y que acabó arañándole la cara. Es curioso este dato, porque, simbólicamente, se puede interpretar con que le estaba arañando en la máscara. Una máscara que ya estaba a punto de caer. Valle-Inclán, en un último impulso

³³² Sender, 1965: 63.

³³³ Sender, 1965: 145.

bradominesco, según cuenta Sender, la persiguió por media Italia. Y, fracasando en su intento, acabó por renunciar a la Academia y regresó a España, donde se internó en un sanatorio de Santiago de Compostela en el que iba a morir poco después. Poco después de que su propio personaje muriese.

Este acontecimiento lo califica Sender de una manera que interesa especialmente en esta tesis: como

la fatal venganza del espíritu de la tragedia —Dioniso— contra el inventor del esperpento (...). El viejo Bradomín llevó las uñas de la napolitana en el rostro algunos días (...) Sobre Dioniso aparecía Sileno con su risa más allá de la vida y la muerte (...). El Marqués de Bradomín había muerto. Sus despojos quedaron en San Pietro in Montorio.³³⁴ (...) De todas formas no sobrevivió don Ramón a su Marqués de Bradomín sino algunas semanas (...). Durante su vida vivió su sueño como cada cual, pero fue más leal a ese sueño de sí mismo que ningún otro escritor de su tiempo.³³⁵

Ese sueño dionisiaco, ser leal a la máscara del Marqués de Bradomín, se quedó en Roma. Tal como había anunciado en *La lámpara maravillosa*, la muerte en aquel sanatorio de Santiago iba a mostrar «el gesto único, el que acaso no ha visto nadie y que, sin embargo, era el mío».³³ ⁶Ese gesto quedó inmortalizado en la máscara mortuoria que le hizo Francisco Asorey, donde impresionan la serenidad, la austeridad, la espiritualidad, la ausencia de máscara por completo en la máscara misma.³³⁷

Aparte de Sender, los principales especialistas en Valle-Inclán han identificado esa asimilación del autor con su personaje. Por citar solo a los más clásicos, Alonso Zamora

³³⁴ Sede de la Academia de España en Roma.

³³⁵ Sender, 1965: 147-150.

³³⁶ Valle-Inclán, 1992: 151.

³³⁷ La imagen se puede contemplar al final del capítulo VII.5 de este trabajo, justo antes de las Conclusiones.

Vicente aludía a la segunda vida imaginaria que se anhela en la ficción: «Ramón del Valle-Inclán, Marqués de Bradomín evidente, habría deseado perder el brazo allí, en el vado del río».³³⁸

Díaz-Plaja se muestra aún más rotundo:

el Marqués de Bradomín implica *la voluntad de ser* de Valle-Inclán, el protagonista que Valle-Inclán soñó ser un día (...) Bradomín se apresta a ser —como es notorio— el Valle-Inclán que quiso haber sido: la vertiente heroica de sus tumbos por el cotidiano vivir; la versión novelesca del viaje a Italia (que acaso soñó) o del viaje a México, que realizó como un modesto inmigrante en busca de mejor fortuna.

Para Díaz-Plaja, Bradomín es el personaje principal de la «visión irónica» de Valle-Inclán (como Montenegro lo es de la «visión mítica» o don Friolera de la «visión degradadora»): «Bradomín —resumiendo— sería el resultado de un proceso de sublimación de las frustraciones físicas y sociológicas de Valle-Inclán. La sublimación de su propia fealdad y aun de su propia manquedad, así como la escapatoria por vía de orgullo de su impecunia, acaso de su timidez».³³⁹

Según Díaz-Plaja en esta visión irónica de la estética de Valle-Inclán, todos los personajes saben que están representando un teatro. Es factible preguntarse, según esta línea de investigación, si *La lámpara maravillosa* quedaría exenta de esta representación. Si la voz que parece arrepentirse de un pasado lleno de pecados bradominescos, en realidad, está representando un teatro místico, si hay un personaje que está actuando, con su confesión aparentemente autobiográfica, el papel de arrepentido. En cualquier caso, ese personaje sublimado en Bradomín es el que parece confesarse en *La lámpara*

³³⁸ Zamora Vicente, 1969: 69.

³³⁹ Díaz-Plaja, 1972: 201-215.

maravillosa, donde Valle-Inclán mezcla, como ha hecho constantemente en su vida y en su obra, su aspiración estética (su aspiración a otro sueño de sí mismo) y la realidad.

Otra posibilidad es que *La lámpara maravillosa* sea el lugar donde las máscaras de Valle-Inclán desembocan, hacen recuento, el autor se despoja de ellas, y, a partir de entonces, las proyecta en las máscaras paradigmáticas del esperpento, donde los personajes se convierten en pequeños Dionisos degradados: «Don Santos rasgó con una sonrisa su verde máscara indiana»,³⁴⁰ describirá Valle-Inclán al protagonista de *Tirano banderas* (1926).

Por su parte, Manuel Alberca asume en su investigación biográfica la asunción total entre Valle-Inclán y Bradomín: «comparten comunes orígenes geográficos y nobiliarios, comparten simpatías hacia el carlismo, no exentas en ambos de dosis de escepticismo, sufren los dos la amputación del brazo izquierdo y viajan a los mismos paisajes, reales o soñados».³⁴¹

Esta aspiración a soñarse a sí mismo con intención diferenciadora no es única en los albores del siglo XX y tiene modelos en Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly o Maurice Barrès. También entre los españoles que frecuentaba Valle-Inclán. Díaz-Plaja alude al refinamiento de Benavente o al orientalismo de Villaespesa, que vestía de moro con frecuencia. «Sin esta voluntad de distanciamiento y singularización no entenderíamos el género memorial de las *Sonatas*», concluye Díaz-Plaja.³⁴²

Ahora bien, ese distanciamiento no tiene por qué significar una falta de intimidad, como afirma el crítico en estas mismas páginas, aunque sí una teatralización de la misma. En la voz del personaje se puede detectar un ansia, un anhelo, una voluntad, más que un

³⁴⁰ Valle-Inclán, 1990: 59.

³⁴¹ Alberca, 2015: 194.

³⁴² Díaz-Plaja, 1972: 164.

pensamiento, que se puede relacionar con Nietzsche, un pensador que revoluciona el arte y la filosofía entre los autores de la época, como se verá en el capítulo siguiente de este trabajo.

Ese anhelo es al que Valle-Inclán le da la vuelta en *La lámpara maravillosa*, mostrando el examen de conciencia de aquel personaje estetizante que ya tenía ínfulas místicas. Como afirmaba el Brandomín de la *Sonata de primavera*: «Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. En lo más florido de mis años, hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: *El Marqués de Brandomín, Confesor de Princesas*».³⁴³

Por supuesto, al lector no se le escapa la doble intención de dicho confesor, que usa a menudo referencias sagradas para potenciar su malditismo. Pero, precisamente a partir de esta paradoja, Ramón J. Sender apunta la relación metafísica que existe entre las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*:

Que lo diga si no el Marqués de Brandomín cuya solución consiste en encender un cirio a Dios y otro al diablo y ganar o esperar ganar al mismo tiempo la salvación eterna por el amor y la eterna condenación por el sexo. Puesto en ese trance Dios —parece pensar el marqués— decidirá lo que más le convenga (a Dios y no a él) ya que la eternidad es su negocio. En el fondo esa actitud es quietista, es decir molinosista (de Miguel de Molinos). (...) En su *Lámpara maravillosa* Valle-Inclán establece dos caminos hacia el supremo equilibrio: el del panteísmo (léase *panerotismo*) y el del *beato* desasimiento de la vida en nombre de un amor intelectual. (...): el amor que es divino y el sexo que es satánico. Practica Brandomín los dos de un modo ciego y arrebatado y deja que la providencia haga un día la síntesis.³⁴⁴

³⁴³ Valle-Inclán, 2022: 62.

³⁴⁴ Sender, 1965: 67.

En esa síntesis de un eros sagrado y panteísta vuelve a brillar la máscara del divino Dioniso.

Fue algo que pareció ver su amigo Rubén Darío en el soneto con el que Valle-Inclán abre su poemario *Aromas de leyenda*, publicado en 1907. En él Rubén Darío insiste en la identificación con el Marqués de Bradomín, al que está dedicado literalmente el poema: «Soneto iconográfico para el señor Marqués de Bradomín, de Rubén Darío, su amigo».³⁴⁵ Lo primero que llama la atención son los dos niveles de realidad entre los que se establece la amistad: un personaje y una persona real, tensión solucionada en el primer verso del soneto en el que se expresa el nombre de Valle-Inclán: «Este gran don Ramón de las barbas de chivo»,³⁴⁶ y que Rubén Darío vuelve a referir, ya completo, en el primer verso del primer terceto: «Este gran don Ramón del Valle-Inclán me inquieta». Pero, además, de este juego de espejos, interesa aquí señalar la asimilación a Pan que hace Rubén Darío cuando señala que el de «las barbas de chivo (...) parece un viejo dios, altanero y esquivo». Comparación que estalla en los últimos dos versos cuando Darío concluye: «¡Yo lo he visto arrancarse del pecho, la saeta / que lanzan los siete pecados capitales». Se produce, por tanto, en el imaginario de Rubén Darío, la misma triangulación que se percibe en las *Sonatas* y también en *La lámpara maravillosa*: la máscara de Bradomín, la máscara de Dioniso (aquí a través de Pan) y la idea del pecado. Esos pecados que, como diría Ramón J. Sender, son «vicios de lujo, que pecan sólo por el lado esteticista; es decir, que tienen un perdón fácil en nombre de alguna clase de belleza»,³⁴⁷ pecados que se redimirán, también a través del esteticismo, en *La lámpara maravillosa*.

³⁴⁵ Valle-Inclán, 1991: 45.

³⁴⁶ Vuelve a resonar aquí el *tragos*, el macho cabrío dionisiaco del que deriva el nombre de la tragedia.

³⁴⁷ Sender, 1965: 51.

No era el primer soneto de Darío dedicado al Marqués de Bradomín. *Sonata de primavera* (1904) ya se abría con un poema dedicado «Al señor Marqués de Bradomín, mi amigo»,³⁴⁸ recogido luego por su autor en *Cantos de vida y esperanza* (1905). En él el poeta saluda al personaje de ficción al que cuenta sus pensamientos, su estado de ánimo en un paseo por Versalles, como lo haría, en efecto, con un amigo íntimo: «Me quedé pensativo (...) / y, por caso de celebración inconsciente / pensé en ti». El poeta desgana lo que aparece en su visión y lo que pasa por su mente: «Versalles melancólico, una paloma, un lindo / mármol, un vulgo municipal y espeso, / anteriores lecturas de tus sutiles prosas / la reciente impresión de tus triunfos...». El lector puede adivinar que estas prosas corresponden a la *Sonata de otoño*, publicada dos años antes, y que quizá «la reciente impresión de tus triunfos» se refiere a la Sonata que justamente este poema está prologando. La amalgama de Valle-Inclán y Bradomín se asume de manera completa, y con una naturalidad asombrosa. Ese juego, por supuesto, es propio de aquellos que se diferencian de «un vulgo municipal y espeso», aquellos que saben enmascararse con el velo invisible pero radiantemente eficaz de la poesía.³⁴⁹

Concluye Sender: «Valle-Inclán (...) se presentó con Bradomín como el hombre que quería haber sido. (...) Presentándonos su yo ideal en Bradomín o el *superego* que dicen los psiquiatras era como presentarse desnudo».³⁵⁰

³⁴⁸ Valle-Inclán, 2022: 19.

³⁴⁹ Rubén Darío también le dedicó a Valle-Inclán una «balada laudatoria» como prólogo a *Voces de gesta* (1911), donde no hay identificación con el Marqués de Bradomín, sino con el ambiente misterioso y mágico de Galicia. En el ambiente que describe Darío se percibe un eco de la atmósfera de *La lámpara maravillosa*, cuando Valle-Inclán habla de los cuentos que le contaba una vieja ciega (vid. Corpus 152-154). Estos son los versos de Darío (Valle-Inclán, 1991: 123): «Del país del sueño, tinieblas, brillos/(...) ha traído cosas muy misteriosas (...) / Cosas misteriosas, trágicas, raras / de cuentos oscuros de los antaños (...)».

³⁵⁰ Sender, 1965: 48.

Por supuesto, el trasvase de experiencias entre autor y personaje es de ida y vuelta. La famosa lesión que le produjo el bastonazo de Manuel Bueno —fractura de cúbito y radio, con fractura continua, según el doctor Barragán—³⁵¹ es la misma que padece el Marqués de Bradomín en la *Sonata de invierno*, aunque en este caso causada por una pistola. En ambos casos, a persona y personaje les valió perder el brazo. Y es sintomático de cómo entendía Valle-Inclán el traspaso de realidad y ficción. Inventaba la realidad y la ficción la llenaba de su propia vivencia, solo a ella le confesaba, si bien camuflada, su secreta intimidad. En este mismo trasvase se puede entender *La lámpara maravillosa*.

4.3.2. Don Juan en Montenegro y en Bradomín. Y en Juanito Ventolera.

Donjuanes dionisiacos

Al analizar el diálogo soterrado entre las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*, conviene incluir al personaje de Juan Manuel Montenegro, protagonista de las *Comedias bárbaras*, dos de ellas escritas antes de 1916 (las dos primeras, *Águila de blasón* y *Romance de lobos* de 1906 y 1908, respectivamente; la tercera, *Cara de Plata*, no se publicaría hasta 1922). Montenegro, como se ha visto en la «autobiografía» de 1903, es una segunda máscara que utiliza Valle-Inclán y se relaciona con Bradomín en aspectos notables. Si bien parece no influir en la construcción de la voz de *La lámpara maravillosa*, debido a que las *Comedias* se escriben como teatro dialogado y no en el tono memorialístico del ciclo de las *Sonatas*, sí puede haber influido en el imaginario del pecado que se expresa en los *Ejercicios espirituales* de Valle-Inclán, pues ambas máscaras, a pesar de sus diferencias, se emparentan en el arquetipo de don Juan.

³⁵¹ Cf. Alberca, 2015: 129-146.

El escritor mexicano Alfonso Reyes, que frecuentó y admiró a Valle-Inclán durante su etapa madrileña, señalaba en 1920 cómo

el poeta adopta a don Juan (...). El Marqués de Bradomín incorpora así uno de los temas de mayor arraigo nacional (universal), le comunica un nuevo matiz, y lo hace prosperar a través de una preocupación tan antigua como el mundo: la lírica de la primavera, el verano, el otoño y el invierno, y la ética de las edades del hombre.³⁵²

Esta estacionalidad, podría añadirse, se puede relacionar también con la figura de Dioniso, cuya aparición, regida por las estaciones, conllevaba una importante disrupción en la cotidianidad de sus adeptos y también en aquellos que no lo eran, como ocurre con Bradomín cada vez que llega a un palacio o a cualquiera de sus estaciones.³⁵³

Recoge también Alfonso Reyes en sus *Obras completas* una carta de la misma época en la que Valle-Inclán hace referencia explícita a este asunto:

he querido renovar lo que tiene de galaico la leyenda de don Juan, que yo divido en tres tiempos: impiedad, matonería y mujeres. (...) El impío es el gallego, el originario (...) Aquí la impiedad es la impiedad gallega: no niega ningún dogma; no descreo en Dios; es irreverente con los muertos (...) A fuerza de descreer de la muerte, de provocarla y de fingirla, la muerte llega.³⁵⁴

Esta relación de don Juan con la muerte es clave en la obra de Valle-Inclán. Como se ha apuntado y se volverá a hablar de ello, en uno de los primeros cuentos del autor, *El rey de la máscara*, aparece un abad Bradomín en forma de cadáver ataviado con una

³⁵² Reyes, 1956: 103. Estas edades son la de la juventud, la madurez y la vejez.

³⁵³ De esto se hablará más adelante en un apartado específico de este capítulo cuarto.

³⁵⁴ Reyes, 1956: 405.

máscara de carnaval. La muerte, en la obra de Valle-Inclán, está avisando constantemente de su presencia y lo hace en contraste con la pasión y sensualidad de sus personajes más importantes, como Bradamín y Montenegro.

En uno de los pasajes más impactantes de la *Sonata de otoño* (1902), Concha muere desnuda en brazos de Bradamín, quien corre a avisar a la prima de esta para contarle lo que ha ocurrido. La prima, Isabel, interpreta la visita de Bradamín a su alcoba de manera inequívocamente sexual,³⁵⁵ ocasión que el don Juan que hay en Bradamín no desaprovecha. La muerte y el eros se cruzan fatalmente en este pasaje.

En el caso de Juan Manuel Montenegro, la muerte es el contrapunto a una vida de pecado y sensualidad representada en su relación con Isabel, su sobrina y barragana. *Romance de lobos* (1908) comienza cuando Juan Manuel Montenegro vuelve borracho y a caballo a su casa, y se cruza con la Santa Compañía, la procesión de ánimas que le augura la muerte que sucederá al final de la comedia, previo arrepentimiento del despótico mayorazgo, en una escena catártica en la que el antaño fiero don Juan Manuel trata de legar todos sus bienes a una corte de mendigos, desprendimiento que contrasta con la rapacidad de sus hijos, capaces de desvalijar la casa donde su madre yace difunta. De hecho, en el final de *Romance de Lobos*, Montenegro muere a manos de sus hijos mientras intenta proteger a los mendigos, «eco, a mi juicio», escribió Díaz-Plaja, «de la parábola evangélica del señor que convidó a los mendigos, una vez que los convidados no acudieron a su banquete».³⁵⁶

Esta catarsis de don Juan Manuel Montenegro anuncia de manera simbólica la que expresará el narrador de *La lámpara maravillosa*, ocho años después.

³⁵⁵ Este tipo de escenas en las *Sonatas* quizá propiciaran que se publicaran en Francia en una colección pornográfica (Cf. Barga, 1985: 182).

³⁵⁶ Díaz-Plaja, 172: 196.

La conciencia del pecado —escribió Díaz-Plaja— es muy importante para extender a Montenegro su filiación donjuanesca, ya que la tensión dramática del mito del Burlador se hace, justamente, de la contrapartida terrible de la sensualidad, con la muerte y el infierno que aguardan con realidad inexorable. En Bradomín, esta conciencia existe también, con análoga función significadora.³⁵⁷

El propio Valle-Inclán relaciona la figura de don Juan con esta conciencia del pecado en una conferencia dada en el Casino de Madrid en una fecha cercana a su muerte, 1932:

La tríada: el mundo, el demonio y la carne, domina todo el arte español (...). Del terror del año 1000 sale a pecar el burlador que convida a cenar a los muertos (...). Satán, que no es un principio increado, sino creado, y que es necesario, para que el pecado no se acabe, y con él el mundo, acude a la sugestión del burlador. Luego don Juan rompe en la frontera a pelear, en pacto con el mundo. Y acaba en Sevilla burlando doncellas, preso de la carne.³⁵⁸

Esta triada —mundo, demonio, carne—, como se ha visto ya,³⁵⁹ es parte central de «Exégesis trina» en la *Lámpara maravillosa*.

En el caso de las *Sonatas*, la figura de Don Juan aparece expresa como umbral al conjunto, a partir de la *Sonata de primavera*, la cual, aunque publicada dos años después que la de invierno, ocuparía a partir de entonces el orden que le correspondía por estación: «Estas páginas son un fragmento de las *Memorias Amables* que, ya muy viejo, empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental...».³⁶⁰

³⁵⁷ Díaz-Plaja, 1972: 198-199.

³⁵⁸ Madrid, 1943: 118.

³⁵⁹ Vid. Corpus, IX: 124-127.

³⁶⁰ Valle-Inclán, 2022: 21.

Esta triada de adjetivos es comparable con otra con la que un joven Valle-Inclán definió a don Juan Tenorio, en un artículo publicado en *El Universal* de México el 7 de junio de 1892: «el sacrílego, enamorado y desatentado Don Juan Tenorio».³⁶¹ De estos adjetivos, Bradomín conservaría el de sacrílego y enamorado, pero de ningún modo el tercero, pues él representaba el refinamiento y el talento.

Esta contrafigura del don Juan clásico apareció ya reforzada en el primer volumen escrito de la serie, la *Sonata de otoño*, en un momento en que el Marqués de Bradomín recuerda al lector la vejez desde la que escribe: «Ninguno de nosotros quiso recordar el pasado y permanecemos silenciosos. Ella, resignada. Yo con aquel gesto trágico y sombrío que ahora me hace sonreír. Un hermoso gesto que ya tengo un poco olvidado, porque las mujeres no se enamoran de los viejos, y sólo está bien en un Don Juan juvenil».³⁶²

Desde luego, este don Juan que es Bradomín no es un don Juan típico. Para empezar, es feo. Es miope. Sí es locuaz y sí es valiente. Está apegado al satanismo, más a la manera rebelde y reivindicativa de don Félix de Montemar, *El estudiante de Salamanca*, que a la de Tirso de Molina o Zorrilla, más basada en la inconsciencia impulsiva. Es manco, como Valle-Inclán. Católico heterodoxo, también como él y reivindica la mística, si bien con ironía: «nunca fui otra cosa que un místico galante». A propósito dice Díaz-Plaja que Bradomín realiza «verdaderos juegos místicos a la inversa, puros y gratuitos sacrilegios».³⁶³ Y es «sentimental», con una energía femenina que supieron ver tanto Díaz-Plaja³⁶⁴ como Ramón J. Sender.

³⁶¹ Valle-Inclán, *Colaboraciones periodísticas*, 1992: 313.

³⁶² Valle-Inclán, 2022: 176.

³⁶³ Díaz-Plaja, 1972: 176.

³⁶⁴ Cf. Díaz-Plaja, 1972: 176.

Este último lo explicó así, quizá contagiado por la prosodia del personaje, en el estudio preliminar a la edición que dedicó a las *Sonatas*:

como una mujer el marqués ha nacido para el amor. Y hay algo en él de femenino y no solo el énfasis que pone en la exterioridad de las despedidas breves o largas, nerviosas o lánguidas, o la importancia que da a su uniforme de capitán de guardias pontificias. Hay en él ese persistir en el abrazo, después de consumado el amor, de que solo las mujeres suelen disfrutar.³⁶⁵

Sin duda, hoy en día este tipo de afirmaciones hay que leerlas en el contexto de la época subrayando su inconsistencia como clichés, pero dan una idea de la ambigüedad que despierta el Marqués de Bradomín, lo que también es una característica dionisiaca.

En cualquier caso, la feminidad dionisiaca del Marqués de Bradomín se proyecta, en forma de espejo, en uno de los personajes de la *Sonata de invierno* (1905), María Antonieta, mujer casada y amante del marqués, definida por este de la siguiente manera:

María Antonieta era una enferma de aquel mal que los antiguos llamaban mal sagrado, y como tenía alma de santa y sangre de cortesana, algunas veces en invierno, renegaba del amor: la pobre pertenecía a esa raza de mujeres admirables, que cuando llegan a viejas edifican con el recogimiento de su vida y con la vaga leyenda de los antiguos pecados.³⁶⁶

Esa paradoja del «alma de santa y sangre de cortesana» dialoga con el «místico galante» que expresó de sí mismo el marqués en la *Sonata de primavera*. Y también parece predecir el marqués lo que Valle-Inclán hiciera al frisar los cincuenta años: edificarse con

³⁶⁵ Sender, 1961: XXIII-XXIV.

³⁶⁶ Valle-Inclán, 2022: 262.

el recogimiento de su vida, abandonando Madrid, refugiándose en la vida rural y escribiendo *La lámpara maravillosa* a partir de la leyenda de sus pecados.

Esta tensión entre sensualidad y conciencia del pecado —por mucho que se desprecie— es propia de Bradomín, pero también de Montenegro. El erotismo dionisiaco y el ascetismo cristiano se contraponen en las *Sonatas* y en las *Comedias bárbaras*, y se armonizan de manera magistral en *La lámpara maravillosa*, con la fusión de la estética panteísta y la molinista: el éxtasis y la quietud. También se fusionan simbólicamente en la mano tendida del sacristán cornudo Pedro Gailo a su mujer Mari-Gaila, que ella aprieta desnuda al bajar del carro dionisiaco al final de *Divinas palabras*³⁶⁷ (1920).

Díaz-Plaja, en su estupendo ensayo,³⁶⁸ analiza las diferencias entre Montenegro y Bradomín, en los momentos en los que ambos personajes se encuentran tanto en la *Sonata de otoño* como en *Los cruzados de la causa* (1907), primera de las novelas de la trilogía de la *Guerra carlista*, resaltando que Montenegro se acerca más al mito de don Juan. Bradomín, por ejemplo, es lector, frente a Montenegro, que no lo es. «Sobrino —dice Montenegro en la *Sonata de otoño*— has heredado la manía de tu abuelo, que también se pasaba los días leyendo. ¡Así se volvió loco...! ¿Y qué librote es este?». Y lo que está leyendo Bradomín no solo confirma la pasión lectora de este y su diferencia con el impulsivo don Juan que es su tío, tal como apunta Díaz-Plaja, sino que también señala el carácter ambiguo de Bradomín, que interesa a esta tesis, y que aúna el gusto místico en una idiosincrasia dionisiaca: «Sus ojos, hundidos y verdosos [se refiere a los de Montenegro] dirigían al *Florilegio de nuestra Señora* una mirada de desdén». Este libro es un libro de sermones que Bradomín ha cogido de la biblioteca del palacio, donde se desarrolla la escena. Y la petición irónica que hace a continuación Montenegro acentúa

³⁶⁷ Valle-Inclán, 1990: 154-157.

³⁶⁸ Díaz-Plaja, 1972: 190-194.

su carácter de «burlador»: «Marqués de Brandomín, ¿se acabó la sangre de Cristo en el Palacio de Brandeso?». ³⁶⁹ Una sangre de Cristo que alude al elixir dionisiaco: el vino.

Por su parte, Geard Cox Flynn ³⁷⁰ señaló la parquedad de costumbres de Brandomín en la mesa, tanto en la comida como en la bebida, frente a la importancia de las mismas en las aventuras de Casanova, otro de los modelos de Brandomín, del que se hablará enseguida. Montenegro sí sigue este modelo, pues es comedor, bebedor y mujeriego, al modo de don Juan, frente a la parquedad del Marqués de Brandomín, mujeriego, sí, pero más sutil que Montenegro. Este contraste lo acentúa Valle-Inclán en la gestualidad de los personajes. Así, en *Los cruzados de la causa*, hay una escena donde Montenegro discute «con gesto violento» con un canónigo. Sin embargo, el Marqués de Brandomín, «que paseaba silencioso en el fondo de la sala (...) con gran reposo, llegó adonde hablaban». ³⁷¹ Esta quietud de Brandomín, y esa austeridad que se puede relacionar también con la propensión al ayuno del autor, ³⁷² emparenta más a este personaje con la voz de *La lámpara maravillosa* que con el propio Montenegro.

La voz que se arrepiente en la *Lámpara* evoca a Brandomín, aunque sigue habiendo un eros esencial que nutre a todos los donjuanes y que se remonta a la procesión de sátiros y faunos que se exalta en los *Ejercicios espirituales*. Se trata de un eros todavía lleno de inocencia, sin conciencia del pecado: un eros dionisiaco al que Valle-Inclán alude en oposición a la lujuria como pecado y que, tal como se ha visto en el capítulo I de esta

³⁶⁹ Valle-Inclán, 2022: 201.

³⁷⁰ Flynn, 1962: 131.

³⁷¹ Valle-Inclán, I 2002: 720.

³⁷² «Colocada bajo el signo de la abundancia, la alimentación dionisiaca se limita a los alimentos vegetales, a los que se añaden la miel, la leche y el vino; presenta todos los rasgos de un vegetarianismo de la edad de oro» (Daraki, 2005: 79); se puede asimilar también a la alimentación de Valle-Inclán.

tesis, es la segunda aparición de Dioniso en la *Lámpara*, aunque en esta ocasión se elide el nombre en un pasaje que parece parafrasear un fragmento de Aristófanes a través de H. P. Blavatsky.

Valle-Inclán acaba de mencionar la «lujuria estéril» y el «pecado nefando» de la carne. Y ese

Monstruo de la Lujuria libra sus combates contra el numen fecundo que los antiguos representaban con aquel mítico coro de mancebos desnudos y fuertes, que enlazados los brazos y las voces van en carrera veloz agitando la antorcha bajo la bóveda estrellada (...) Ágiles y saltantes, iban con ellos los sátiros, los faunos y los silvanos. Trenzaban los sátiros las patas de chivo con el impulso sagrado de correr la tierra, reían los faunos, se coronaban de acanto los silvanos, y los hombres cantaban con el ritmo alegre que conduce las almas a través de los sueños...³⁷³

En esta edad de oro, en ese panteísmo erótico, hay un espejo de redención que se va empañando con la conciencia de la muerte:

Pero durante la noche, en el gran silencio del mundo, los hombres se sintieron sobrecogidos por el enigma de su Destino. Un enigma rudo como aquel primer sendero que abrían peregrinando sobre la tierra, para llegar a los Reinos del Sol. Desde entonces el pensamiento del mañana se hermanó en cada una de sus jornadas con el pensamiento de la muerte y fue creciendo con ellas. Aquel primer sendero abierto en los bosques abría otro sendero de luz en la conciencia de los hombres. Y aún cantaba la tribu nómada: ¡Más allá! ¡Más allá! Ninguno llevaba el cuento de las jornadas. Debía hacer mucho tiempo que peregrinaban, porque el enigma de la muerte empezaba a cubrir sus almas, como la sombra de las montañas cubre la llanura al tramonto del día. Fue una desde entonces, en las conciencias, la idea de la muerte y de la vida. Pero la risa de los faunos y la

³⁷³ Valle-Inclán, 1992: 126.

siringa de los sátiros, y la danza trocaica de los silvanos aún estremecen los bosques, y los hombres no han dejado nunca de oír a los genios inmortales.³⁷⁴

Es decir, ese erotismo dionisiaco, ese «numen fecundo» que tiene resonancias de una inocente edad de oro, aún está presente. Aún el poeta puede conectar con él a pesar de la conciencia del pecado y de la muerte. Y, de algún modo, mucho antes de *La lámpara maravillosa*, ya avisaba de ello el Marqués de Bradomín en la *Sonata de invierno*, utilizando el mismo término de «numen» que avisa de la influencia invisible del mismo arquetipo divino:

Agradecido, besé las manos de mi adorada prenda. Aun cuando nunca tuve celos de los maridos, gustaba aquellos escrúpulos como un encanto más, acaso el mejor que podía ofrecerme María Antonieta. No se llega a viejo sin haber aprendido que las lágrimas, los remordimientos y la sangre, alargan el placer de los amores cuando vierten sobre ellos su esencia afrodita: numen sagrado que exalta la lujuria, madre de la divina tristeza y madre del mundo.³⁷⁵

Ese numen sagrado provee al marqués de una lujuria que acabará en la tristeza del invierno, y de la vejez, el despertar a una conciencia de pecado de que se ha de redimir en *La lámpara maravillosa*. La lujuria, como «madre del mundo», en la *Sonata de invierno*, se explicita de este modo en la *Lámpara*: «La Carne es el pecado nefando, aquel goce sensual donde se relaja y profana la Idea Creadora. Es la lujuria estéril que no perpetúa la vida en la entraña de la mujer con el sagrado semen».³⁷⁶ Y aquí enlaza con la citada evocación dionisiaca: «El Monstruo de la lujuria libra su combates contra el numen

³⁷⁴ Valle-Inclán, 1992: 126.

³⁷⁵ Valle-Inclán, 2022: 263.

³⁷⁶ Valle-Inclán, 2022: 125.

fecundo». Es decir, un combate entre el erotismo de un dios sin conciencia del pecado y la conciencia humana que sí tiene conciencia de él.

Esa tensión, en *La lámpara maravillosa*, se resuelve a través del tercer tipo de amor que Valle-Inclán propone en su libro: amor doloroso, amor gozoso, y amor con renunciamiento y quietud. En este último está el «más levantado tránsito de la intuición estética»,³⁷⁷ elevación que llevará a su autor, en el mismo año de publicación de la *Lámpara*, a expresar su estética de la visión de altura en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, tránsito necesario al esperpento, un esperpento donde también se resuelve la tensión entre pecado y eros dionisiaco, en este caso, despojando a los personajes de su alma.

Es lo que hace Valle-Inclán en *Las galas del difunto* (1926) con un don Juan de pacotilla, Juanito Ventolera, soldado que regresa a España de la derrota de Cuba y que se viste, simbólicamente, con las ropas que roba a un muerto y con las que trata de seducir a una prostituta que resulta ser la hija del difunto. Sin heroísmo, sin conciencia del pecado, este don Juan conserva del arquetipo nada más que la falta de respeto por la muerte. Pero ni siquiera es consciente de que, al vestirse con las ropas del difunto, se ha disfrazado de ella. Solo se ha vestido con lo que no puede ser. Ni siquiera puede ser un don Juan pleno.

Como escribió Díaz-Plaja: «Un mismo ente literario, tomado de la cantera universal, el Burlador, nos ha dado, en Montenegro, su versión mítica; en Bradomín, su visión irónica; ahora, en el plano del esperpento, Juanito Ventolera nos da la visión degradada del mismo mito, confirmándonos así en el sistematismo estético de Valle-Inclán».³⁷⁸

³⁷⁷ Valle-Inclán, 1992: 111.

³⁷⁸ Díaz-Plaja, 1972: 228.

Esta degradación ha sido posible después del arrepentimiento y la depuración que supone *La lámpara maravillosa*, donde el arquetipo de don Juan ha pedido perdón a través de la voz de Bradamín y su fascinación ante él ha sido superada y sublimada. En este sentido, el esperpento es el infierno de don Juan. Los sátiros de la floresta mítica se han convertido en peles y en muñecos.

4.3.3. Casanova

Don Juan y el Marqués de Bradamín bien pueden considerarse máscaras de Dioniso. Bradamín, para Valle-Inclán, tiene, además, otro modelo en la figura de Giacomo Casanova, quien aparece expresamente en la *Sonata de primavera*. Casanova no es el único modelo histórico de Bradamín. El propio Valle-Inclán explicó en diferentes ocasiones que, para su personaje, se había basado en un poeta al que conoció y admiró: Campoamor.³⁷⁹ Pero fue de Casanova de quien, además de citarlo, parafraseó algún pasaje en la *Sonata de primavera*, lo que le valió la acusación de plagio por parte de Julio Casares en *Crítica profana* (curiosamente de 1916, igual que *La lámpara maravillosa*).

Uno de los admiradores de Valle-Inclán, Alfonso Reyes, zanjaba la cuestión ya en 1922 justificando que precisamente Valle-Inclán indicó sus fuentes textuales en la página que se verá enseguida, aunque no señalara el pasaje copiado expresamente, pues «más claridad no puede exigírsele a un artista».³⁸⁰ Y más —podría añadirse aquí— a un artista dionisiaco propenso a utilizar la máscara en los personajes y también, por qué no, en paráfrasis convertidas en una suerte de máscaras textuales. Lo hizo también, sin ir muy

³⁷⁹ Vid. Hormigón I, 2006: 307.

³⁸⁰ Reyes, 1956: 282.

lejos, con libros propios que reutilizaba en otros (por ejemplo, las cuatro *Sonatas* refundidas en la obra de teatro *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, de 1906).

Se han estudiado suficientemente las similitudes y diferencias entre Casanova y Bradomín (resumiendo mucho, Bradomín es mucho más ascético y también mucho más sacrílego que aquel),³⁸¹ pero en este trabajo interesa su figura porque el famoso pasaje en el que aparece Casanova en la *Sonata de primavera* tiene una paradójica relación con *La lámpara maravillosa*:

Al verla sentada al pie de la fuente, sobre aquel fondo de bojes antiguos, leyendo el libro abierto en sus rodillas, adiviné que María Rosario tenía por engaño del sueño mi aparición en su alcoba. Al cabo de un momento volvió a levantar la cabeza, y sus ojos, en un batir de párpados, echaron sobre mí una mirada furtiva. Entonces le dije:

—¿Qué leéis en este retiro?

Sonrió tímidamente:

—La Vida de la Virgen María.

(...)

Abrí el libro con religioso cuidado, aspirando la fragancia delicada y marchita que exhalaba como un aroma de santidad. En voz baja leí:

—«*La Ciudad Mística*, de Sor María de Jesús, llamada de Ágreda».

Volví a entregárselo, y ella, al recibirlo, interrogó sin osar mirarme:

—¿Acaso conocéis este libro?

—Lo conozco porque mi padre espiritual lo leía cuando estuvo prisionero en los Plomos de Venecia.

María Rosario, un poco confusa, murmuró:

—¡Vuestro padre espiritual! ¿Quién es vuestro padre espiritual?

—El Caballero de Casanova.

—¿Un noble español?

³⁸¹ En este sentido, se consideran clásicos los trabajos de Gerad Cox Flynn (1962) y Díaz-Plaja (1972).

—No, un aventurero veneciano.

—¿Y un aventurero...?

Yo la interrumpí:

—Se arrepintió al final de su vida.

—¿Se hizo fraile?

—No tuvo tiempo, aun cuando dejó escritas sus confesiones.

—¿Como San Agustín?

—¡Lo mismo! Pero humilde y cristiano, no quiso igualarse con aquel doctor de la iglesia, y las llamó *Memorias*.

—¿Vos las habéis leído?

—Es mi lectura favorita.

—¿Serán muy edificantes?

—¡Oh!... ¡Cuánto aprenderíais en ellas!... Jacobo de Casanova fue gran amigo de una monja de Venecia.

—¿Como San Francisco fue amigo de Santa Clara?

—Con una amistad todavía más íntima.

—¿Y cuál era la regla de la monja?

—Carmelita.

—Yo también seré carmelita.³⁸²

En este fragmento Valle-Inclán tensa la ironía del Marqués de Bradomín en diálogo sacrílego con la «santa» a la que trata de seducir en la *Sonata de primavera*, María Rosario, quien se está preparando para entrar en el convento. El libro que está leyendo, compuesto por sor María de Jesús de Ágreda, en el siglo XVII, era un libro importante de devoción que tuvo más de una edición en el siglo XIX. Valle-Inclán podía conocer, por

³⁸² Valle-Inclán, 2022: 69-71.

ejemplo, la que prologó Emilia Pardo Bazán y se publicó en 1899,³⁸³ y que mereció un proceso de reescritura por parte de la autora gallega:

la Venerable de Ágreda merece figurar entre nuestros clásicos por la limpieza, fuerza y elegancia de su dicción, entre nuestros teólogos por la copia y alteza de la doctrina; entre nuestros escriturarios por la lucidez de la interpretación (...) Prendada de estas hermosuras, juzgué que no sería desacato atreverme a poner las manos en la obra de sor María, segregando lo que hoy no interesa a la mayoría del público, y asilando y conservando lo que en realidad puede considerarse el verdadero relato de la vida de la Virgen María, Madre del Verbo.³⁸⁴

También, por supuesto, Valle-Inclán conocía el libro de sor María de Jesús de Ágreda por las *Memorias* de Casanova, a las que alude, y en las que Casanova, encerrado «bajo los Plomos» de Venecia, cuenta cómo lee este libro, entregado por el carcelero:

la extravagancia de la imaginación calenturienta de una virgen española (...) Todas sus quiméricas y monstruosas visiones se adornaban con el nombre de revelaciones (...) El carácter de esta obra acarrea secuelas (...) en cuanto me dormía, me daba cuenta de la peste que la monja de Ágreda había contagiado a mi espíritu.³⁸⁵

Lo que importa aquí es la confrontación entre un modelo místico, representado por María Rosario y el libro que lee, y el «orgullo donjuanesco», al que se refiere Bradomín unas

³⁸³ *Vida de la Virgen María según la Venerable sor María de Jesús de Ágreda*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1899. La relación entre Valle-Inclán y Pardo Bazán está suficientemente atestiguada. Vid. Alberca (2015) u Hormigón (2006).

³⁸⁴ Pardo Bazán, 1899: 8 y 18.

³⁸⁵ Casanova, 2020 I: 1030-1031.

páginas antes.³⁸⁶ Una confrontación reforzada por el amor místico entre san Francisco y santa Clara, y la paternidad espiritual que Brandomín reivindica para Casanova, comparándolo irónicamente con san Agustín y burlándose de María Rosario a propósito de la amistad íntima entre Casanova y una monja.

Brandomín, en este diálogo, juega a pervertir la pureza de la mística aprovechándose de la ignorancia de la mujer que quiere seducir. Sin embargo, esta perversión tendrá un importante contrapunto en el capítulo III de «Exégesis trina», en *La lámpara maravillosa*, donde vuelven a aparecer san Francisco y santa Clara, pero ahora sin burla alguna, como modelo de la pureza estética buscada:

Bajo la bóveda cristalina de aquella gran hora mística se oye una voz que habla con la hormiga, y con el agua, y con las yerbas y los ajenjos del monte. Es el alma del Pobrecito de Asís; carece de ciencia teológica, pero está llena de la inocente fragancia que tienen las malvas en los huertos de sus monjas Claras. (...) Con el amor por las cosas humildes y fragantes enseñaba una comprensión de la belleza, como si el mundo acabase de nacer (...) La pobreza franciscana enseña a los corazones el sendero de un amor gozoso, más intenso que el amor y la lástima por los héroes de la tragedia.³⁸⁷

Y probablemente este amor gozoso se encuentra mucho más cerca de aquel libro de sor María de Jesús de Ágreda que de cualquiera de las ironías de Brandomín, que en este pasaje de la *Lámpara* ha desaparecido por completo. Escribe, por ejemplo, sor María de Jesús: «Y en Su Majestad veo y conozco la disposición de las cosas, las virtudes de los elementos, el principio, medio y fin de los tiempos y sus mutaciones y variedad, el curso de los años, la armonía de todas las criaturas y sus cualidades».³⁸⁸

³⁸⁶ Cf. Valle-Inclán, 2022: 61.

³⁸⁷ Valle-Inclán, 1992: 105-106.

³⁸⁸ Sor María de Jesús de Ágreda, 1970: 26.

La Ciudad Mística no aparece mencionada en *La lámpara maravillosa*. Sin embargo, hay un pasaje que recuerda de inmediato a la aludida escena de la *Sonata de primavera*, y donde el lector puede pensar que ha vuelto a aparecer María Rosario, con el devoto libro sobre las faldas.

Yo conocí a una santa siendo niño, y nunca me fue acordada mayor ventura. Después de muchos años he vuelto como un peregrino a visitar el huerto de rosales donde en la tarde azul, la tarde que es como el símbolo de toda mi infancia, tuve la revelación de aquella santidad. Al final del camino de cipreses, en la escalinata de piedra, estaba sentada mi Madrina. Leía bajo un vuelo de palomas con el libro devoto abierto en la falda. Aún recuerdo cómo me sentí penetrado de la gracia de su mirar ideal y cándido. Aún evoco y revivo en mí la emoción sagrada.³⁸⁹

Se puede imaginar el lector que quizá este libro es el mismo que sostenía en el regazo María Rosario, y que la memoria de Valle-Inclán está redimiendo los pecados de su imaginación cuando el Marqués de Bradomín se dispuso a seducir a aquella otra «santa», quizá basada en la misma madrina que el autor evoca en *La lámpara maravillosa*:

—¿Es muy antigua la vocación de María Rosario?

—Desde niña.

—¿Y no ha tenido veleidades?

—¡Jamás!

Yo me atusé el bigote con la mano un poco trémula:

—Es una vocación de Santa.³⁹⁰

³⁸⁹ Valle-Inclán, 1992: 147.

³⁹⁰ Valle-Inclán, 2022: 50-51.

Quizá, de igual manera que Valle-Inclán parafraseó un fragmento de las *Memorias* de Casanova, aquí se parafraseó a sí mismo, enmascaró aquel texto de Bradomín en estos «Ejercicios espirituales». Y, a la vez, se puede conjeturar el arrepentimiento de una de las máscaras de Dioniso. Un Dioniso perverso y satánico que ahora expresa y anhela la pureza del eros.

4.3.4. Satanás

La figura de Satanás está omnipresente tanto en las *Sonatas* como en *La lámpara maravillosa*, aunque en lados contrarios del tablero de juego. Si en las *Sonatas* representa la fuerza de un deseo que no admite ninguna resistencia ni humana ni divina, en *La lámpara maravillosa* Satán concentra la idea del tiempo que el quietismo trata de vencer. Deseo y tiempo se encarnan en la figura satánica que se va transformando, a través de la voz bradominesca, desde el ciclo novelesco a los «Ejercicios espirituales» donde aquel pasado estético y vivencial —que en Valle-Inclán se funden como en pocos escritores— se pone en cuestión. Dos lados del tablero que, sumados, constituyen el marco completo donde sucede el juego de la ficción que propone el autor.

En el ciclo bradominesco lo satánico reviste una actitud de rebeldía y provocación a un mundo convencional y a una sensación del tiempo en acción —simbolizado en las cuatro estaciones del año pero también de la vida, desde la juventud a la vejez— que después, en *La lámpara maravillosa*, se rechazan y se condenan. A partir de entonces, será la eternidad del instante la que se convoque como modelo. Y el esperpento nacerá, de algún modo, para representar, desde el punto de vista de aquella eternidad, el guiñol humano donde Satán se ha convertido en el gran titiritero, capaz de poner en escena el mundo pero incapaz de trascenderlo.

En su prólogo a las *Sonatas*, Ramón J. Sender afirmaba cómo «Bradomín quería confundirnos ambulando por esos espacios de la realidad donde la magia del satanismo y la realidad se rozan».³⁹¹ Esos espacios pueden remitir a modelos románticos de satánica rebeldía como el, ya mencionado, que propone Espronceda en *El estudiante de Salamanca*,³⁹² pero también, en un juego especular, a la idea permanente de lo sagrado, ya sea en el lugar de luz o en el de sombra. En este sentido, conviene subrayar la vuelta de guante al mandamiento evangélico «amar al prójimo como a sí mismo» que realizó Bradomín en la *Sonata de estío*: «despreciar a los demás y no amarse a uno mismo».³⁹³

La lámpara maravillosa comienza, a su vez, dándole la vuelta a esta divisa bradominesca: «máxima ha de ser para la doctrina estética amar todas las cosas en una comunión gozosa».³⁹⁴ Y así comienza el capítulo I de «Exégesis trina»: «El enigma bello de todas las cosas es su posibilidad para ser amadas infinitamente. Cristo Señor Nuestro cifró en el amor la suma perfección (...). El mortal que resolviese en amor todas sus acciones volvería al estado primitivo de sobrenaturaleza y vería el rostro de Dios».³⁹⁵

Esa conciencia de sacralidad que impregna *La lámpara maravillosa* tiene un ámbito negativo, el del mal: «Satanás, estéril y soberbio, anhela ser presente en el Todo».³⁹⁶

Un anhelo que se había cumplido sobradamente en las cuatro *Sonatas*.

³⁹¹ Sender, 1961: XVIII.

³⁹² Ya Juan Ramón Jiménez en 1903 afirmaba: «Todo el refinamiento sensual de Valle-Inclán es un romanticismo. Él es un romántico: alma a lo Espronceda, a lo Zorrilla». Vid. Hormigón, 2006: 333.

³⁹³ Valle-Inclán, 2022: 148.

³⁹⁴ Valle-Inclán, 1992: 40.

³⁹⁵ Valle-Inclán, 1992: 101.

³⁹⁶ Valle-Inclán, 1992: 61.

En la *Sonata de primavera* recuerda Bradomín: «Aquella noche, el cornudo monarca del abismo encendió mi sangre».³⁹⁷ Y, en este diálogo con María Rosario, la novicia a la que intenta seducir, esta le identifica con contundencia:

«—Por qué me aborrecéis tanto.

—¡Porque sois el demonio».³⁹⁸

La *Sonata* termina con la muerte de una niña inocente, mientras Bradomín huye y María Rosario repite: «Fue Satanás».³⁹⁹

También en la *Sonata de estío*, Bradomín reconoce la presencia diabólica en su propio proceder: «Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados».⁴⁰⁰ Lo mismo en la *Sonata de otoño*: «Dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir los dolores en placer».⁴⁰¹ Y Concha, la seducida enferma, le ha identificado unas páginas antes: «Me das miedo cuando dices esas impiedades... Sí, miedo, porque no eres tú quien habla: Es Satanás... Hasta tu voz parece otra... ¡Es Satanás!...».⁴⁰²

Es decir, Bradomín reconoce la presencia de Satanás en sus actos y su presencia también es reconocida en él por las mujeres que le aman, sus víctimas o, simbólicamente, por la representante de la ortodoxia religiosa, como sucede en la *Sonata de invierno*, en la escalofriante escena en que la novicia, hija bastarda del Marqués de Bradomín y seducida por él, se suicida, y una monja se da cuenta de quién es el culpable: «Y de pronto,

³⁹⁷ Valle-Inclán, 2022: 62.

³⁹⁸ Valle-Inclán, 2022: 82.

³⁹⁹ Valle-Inclán, 2022: 87.

⁴⁰⁰ Valle-Inclán, 2022: 136.

⁴⁰¹ Valle-Inclán, 2022: 233.

⁴⁰² Valle-Inclán, 2022: 228.

clavándome los ojos ardientes y fanáticos, hizo la señal de la cruz y estalló en maldiciones. Yo, como si fuese el diablo, salí de la estancia».⁴⁰³

En *La lámpara maravillosa* se expresa la conciencia sobre la esterilidad del viaje satánico de Bradomín, que se puede leer también como el fin de su viaje estético, el cual se transforma a partir de entonces. La glosa VI de «El anillo de Giges» es tajante en este sentido: «Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Dios. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del tiempo».⁴⁰⁴

El camino del tiempo, simbolizado en las cuatro estaciones de las *Sonatas*, y en la mirada hacia la juventud desde la vejez del marqués, ya no tiene un sentido estético para el Valle-Inclán de 1916, y así lo demostrará a partir de entonces, donde ya no habrá obras memorialísticas sino una determinación hacia la fijación escénica, incluso en novelas como *Tirano Banderas* (1926) o la trilogía de *El ruedo ibérico* (1926-1932), donde la narración del pasado se fragmenta en secuencias estáticas. Esta idea se desarrolla por extenso en «Exégesis trina»:

El Pecado del Mundo fluye de la entraña del día, está en el hilo angustioso de las horas, en lo que pasa y no vuelve jamás, en lo que acaso nunca ha sido. (...) El Mundo nos aprisiona en el círculo de sombra que cada hora difunde, y nos veda el conocimiento contemplativo (...). El Demonio encarna en nosotros la culpa angélica (...). Tiene una eternidad estéril, sin quietud, sin amor, sin posibilidad creadora, desmoronándose en todos los instantes y volviendo a nacer en cada uno: Es el que grana el rencor y la envidia, la aridez y el odio. Es la sierpe satánica del yo, la ondulación que atraviesa por todos mis días, la que los junta y me dice quien soy.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Valle-Inclán, 2022: 304.

⁴⁰⁴ Valle-Inclán, 1992: 63.

⁴⁰⁵ Valle-Inclán, 1992: 125.

Es importante esta triple identificación entre la conciencia de un yo, el tiempo y lo satánico, pues permite entender mejor el enigma de la máscara y la muerte que trata de desvelar esta tesis. Es preciso relacionar la inconsistencia de ese yo que fija el correr de las horas con las citadas «cien máscaras de ficción» cuyo último gesto revelará la muerte, es decir, el momento en que el tiempo no exista. Por eso, la máscara de la ficción es la forma que va adoptando el fluir de la vida. Detrás de cada una de ellas, siempre hay un misterio que Valle-Inclán trata de resolver con la escritura.

Como dice en el poema «Rosa gnóstica», de *El pasajero* (publicado en 1920 pero escrito en la misma época que la *Lámpara* y con temas muy afines):

(...)

Guarda el Tiempo el enigma de las Formas,

como un dragón sobre los mundos vela.

Y el Todo y la Unidad, supremas normas,

tejen el infinito de su estela.

(...)

Mientras hilan las Parcas mi mortaja,

una cruz de ceniza hago en la frente,

el tiempo es la carcoma que trabaja

por Satanás. ¡Y Dios es el Presente!

(...).⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Fechado en 1912, el título original de este poema fue “Credo”. Se comentará más adelante, en el apartado 4.8. 2. “La riente mentira”. Merece la pena reproducir en la nota el poema entero, en su versión definitiva, por su síntesis ejemplar de las ideas que venimos comentando: CLAV. XXVIII ROSA

GNÓSTICA

NADA será que no haya sido antes.

Nada será para no ser mañana.

Eternidad son todos los instantes,
que mide el grano que el reloj desgrana.

Eternidad la gracia de la rosa,
y la alondra primera que abre el día,
y la oruga, y su flor la mariposa.
¡Eterna en culpa la conciencia mía!

Al borde del camino, recostado
como gusano que germina en lodo,
siento la negra angustia del pecado,
con la divina aspiración al Todo.

El gnóstico misterio está presente
en el quieto volar de la paloma,
y el pecado del mundo en la serpiente
que muerde el pie del Ángel que la doma.

Sobre la eterna noche del pasado
se abre la eterna noche del mañana.
¡Cada hora, una larva del pecado!
¡Y el símbolo la sierpe y la manzana!

Guarda el Tiempo el enigma de las Formas,
como un dragón sobre los mundos vela.
Y el Todo y la Unidad, supremas normas,
tejen el infinito de su estela.

Nada apaga el hervor de los crisoles,

El tiempo, Cronos, devora a sus hijos. Es la rueda de Satán, que gira con el mundo. Dios es el presente, instante de contemplación donde el tiempo no contabiliza, no corre, no rueda. Dios es la quietud. Y la mejor aspiración del ser humano, del poeta al que se quiere iniciar en la *Lámpara*, es el quietismo. «Descubre la norma de amor o quietud que te haga centro».⁴⁰⁷ Hacerse centro en el interior de cada instante, en cada presente, es la salvación frente al vértigo satánico del tiempo.

Está suficientemente demostrado⁴⁰⁸ que esta idea del mundo temporal como creación satánica la toma Valle-Inclán del gnosticismo expuesto generosamente por Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles* y contestado por diferentes publicaciones teosóficas de la época. Estas ideas determinarán, en efecto, su visión del ser humano en el esperpento, como se verá en el capítulo VII de esta tesis. Lo que interesa

en su fondo, sellada está la eterna
idea de Platón. Lejanos soles
un día encenderán nuestra caverna.

Mientras hilan las Parcas mi mortaja,
una cruz de ceniza hago en la frente,
el tiempo es la carcoma que trabaja
por Satanás. ¡Y Dios es el Presente!

¡Todo es Eternidad! ¡Todo fue antes!
¡Y todo lo que es hoy será después,
en el Instante que abre los instantes,
y el hoyo de la muerte a nuestros pies»
(Valle-Inclán 1991, 130-131).

⁴⁰⁷ Valle-Inclán, 1992: 62.

⁴⁰⁸ Vid. Monge López (2015: 395) y González Gil (2015: 122).

en esta parte es señalar cómo en *La lámpara maravillosa* se produce una suerte de anagnórisis en torno a la identidad que representa la máscara de Bradomín, en su aspecto satánico —la carne, el pecado, el tiempo—, que transforma, a partir de entonces, al enunciador —el Demiurgo, en palabras de Antonio Risco—⁴⁰⁹ que escribe la obra de Valle-Inclán. Ningún otro personaje asumirá en primera persona memorialística una conciencia satánica. En *La lámpara maravillosa* esta conciencia se redime y lo satánico pasará, sí, ya en tercera persona, a los personajes esperpentizados, crueles, desalmados, entregados a lo satánico por completo.

Así ocurre en *Tirano Banderas* (1926): «¡Generalito Banderas se proclamaba inmune para las balas por una firma de Satanás!». ⁴¹⁰ Y de manera mucho más evidente en *Cara de Plata* (1922), donde una buena parte de los personajes aparecen satanizados: algunos en su propia caracterización, como Fuso Negro, sincretismo de Pan y un diablo cojuelo, pero otros en las decisiones que van tomando a lo largo de la obra. Cara de Plata, en su rabia final de matar a su padre; el abad, que termina por abjurar de Cristo y vender su alma al Diablo con el fin de vengarse de Montenegro; y en el propio Montenegro que exclama, identificándose por completo con el arquetipo de don Juan: «Satanás ha sido siempre mi patrono. No puedo despojarme de vicios. Me abraso en ellos. Nunca reconocí ley ajena a mi gobierno. Saliendo a mozo, maté a un jugador por disputa de fuego. Violenté la voluntad de una hermana para hacerla monja. A mi mujer afrenté con cien mujeres. ¡Éste he sido! ¡Cambiar no espero!». ⁴¹¹

Pero, dentro de la biografía que configura la ficción, Montenegro sí cambia. De hecho, se arrepiente de sus pecados de manera solemne y ante el personaje que representa

⁴⁰⁹ Cf. Risco: 1977.

⁴¹⁰ Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, 1990: 241.

⁴¹¹ Valle-Inclán, *Cara de Plata*, 1990: 191.

el demonio, Fuso Negro: «Dios me ordena que me arrepienta de mis pecados. ¡Toda una vida! (...) ¡he sido siempre un hereje! ¡El mejor amigo del Demonio!». Ocurre en el final de *Romance de lobos*, publicada en 1908 y que cuenta el final de la historia de una trilogía, cuyo primer capítulo en el orden de los hechos se escribe, ya con el mimbres esperpéntico de *Cara de Plata*, en 1922. Ese arrepentimiento de Montenegro en 1908 establece un puente temático entre las *Sonatas* (la última, la de invierno es de 1906) y la *Lámpara*, de 1916.

La carne, reivindicada solemnemente por Bradomín en el final de la *Sonata de estío* («Desde entonces compadezco a los desgraciados que, engañados por una mujer, se consumen sin volver a besarla. Para ellos será eternamente un misterio la exaltación gloriosa de la carne»),⁴¹² en *La lámpara maravillosa* pasa a ser «el pecado nefando», como se ha visto, «la lujuria estéril», solo contrastada, en el mismo pasaje,⁴¹³ por el numen dionisiaco, donde persiste una idea benévola del eros.

Pero también en el ciclo de las *Sonatas* hay una tendencia clara hacia la sacralidad de la sensualidad, de manera que *La lámpara maravillosa* sería más la culminación de una idea que la refutación de la misma. De hecho, se podría proponer la interpretación de que entre ambos textos sucede un «peregrinaje» hacia un misticismo convencido, desde un malditismo místico, como se puede leer en estos fragmentos:

Sonata de primavera:

«Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz.»⁴¹⁴

⁴¹² Valle-Inclán, 2022: 160.

⁴¹³ Valle-Inclán, *Lámpara*, 1992: 125. Sobre este fragmento, vid. Garlitz, 2007: 219.

⁴¹⁴ Valle-Inclán, 2022: 61.

(...)

«Yo escuchaba distraído, y desde el fondo de un sillón, oculto en la sombra, (...) contemplaba a María Rosario: Al contemplarla, yo sentía que en mi corazón se levantaba el amor, ardiente y trémulo como una llama mística.»⁴¹⁵

Sonata de estío:

«Yo veía danzar entre las lenguas de la llama una sombra femenil indecisa y desnuda: La veía, aun cerrando los ojos, con la fuerza quimérica y angustiosa que tienen los sueños de la fiebre. ¡Cuitado de mí! Era una de esas visiones místicas y carnales con que el diablo tentaba en otro tiempo a los santos ermitaños».⁴¹⁶

Sonata de otoño:

«Yo soy un santo que ama siempre que está triste. (...) ¡Ay!... ¡Todos los Santos Patriarcas, todos los Santos Padres, todos los Santos Monjes pudieron triunfar del pecado más fácilmente que yo! Aquellas hermosas mujeres que iban a tentarles no eran sus primas».⁴¹⁷

(...)

«Cauteloso y prudente dejé el cuerpo de Concha tendido en su lecho y me alejé sin ruido. En la puerta quedé irresoluto y suspirante. Dudaba si volver atrás para poner en aquellos labios helados el beso postrero: Resistí la tentación. Fue como el escrúpulo de un místico. (...) También a los místicos las cosas más santas

⁴¹⁵ Valle-Inclán, 2022: 41.

⁴¹⁶ Valle-Inclán, 2022: 151.

⁴¹⁷ Valle-Inclán, 2022: 230.

les sugestionaban, a veces, los más extraños diabolismos (...) El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer». ⁴¹⁸

Sonata de invierno:

«La llama del amor ardía en sus ojos con un fuego sombrío que parecía consumirla: ¡Eran los ojos místicos que algunas veces se adivinan bajo las tocas monjiles, en el locutorio de los conventos!». ⁴¹⁹

Por supuesto, en esa sacralidad de la sensualidad se puede vislumbrar, sencillamente, una burla —así lo propuso Gerard C. Flynn—, ⁴²⁰ contra los valores tradicionales de España, que tendría su mejor expresión en el «¡Viva la bagatela!», que expresa el Marqués de Bradomín al final de la *Sonata de invierno*: «Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí haber aprendido a sonreír es la primera conquista de la Humanidad». ⁴²¹

Esta expresión, ¡Viva la bagatela!, que, en otro conocido artículo, ⁴²² Pedro Cabañas supo atribuir a Azorín en su versión española, demostraría el decidido modernismo de Valle-Inclán, reacio a la noción de un arte didáctico frente a la concepción de un arte por el arte, al menos en el momento de escribir las *Sonatas*. Se puede preguntar el lector si el

⁴¹⁸ Valle-Inclán, 2022: 233.

⁴¹⁹ Valle-Inclán, 2022: 262.

⁴²⁰ Flynn, 1964. También lo vio así Lily Litvak (1979, 114): «Valle-Inclán emplea constantemente un vocabulario religioso al hablar del amor físico (...). La superposición de vocabulario le permite mofarse de lo tradicionalmente sagrado».

⁴²¹ Valle-Inclán, 2022: 312.

⁴²² Cabañas, 1970.

caso de *La lámpara maravillosa* es tan diferente, pues buena parte de la crítica, como se ha visto en el capítulo I, ha visto en este libro un fin didáctico o, al menos, iniciático. Pues, en el fondo, tras la máscara dionisiaca de la *Lámpara*, sigue habiendo una apuesta profundamente esteticista. Y, de hecho, de una estética espiritual se trata. Dicho de otro modo, en este libro se amalgaman la religión del arte por el arte —que ya estaba en las *Sonatas*—⁴²³ con la religión del arte por el espíritu.

Algo más que modernismo, un nihilismo de corte nietzscheana proponía Flynn para esta bagatela: «es el trato leve y burlón de algo profundo; toma las más importantes cosas de la vida humana y las trata como si fueran triviales».⁴²⁴ La religión, lo sagrado, el dolor ajeno, lo satánico. Quizá, como apunta el propio Flynn, la bagatela «tiene por fin abrir un camino al gnosticismo descrito en *La lámpara maravillosa*. (...) El incendio es la bagatela de Valle-Inclán, y el edificio, el arcano, es el estado gnóstico, quietista y estético que su arte procura crear».⁴²⁵

Es decir, en el uso burlesco de lo sagrado que hace Bradomín en las *Sonatas* habría una preparación para la concepción de un mundo donde las reglas de Satán, según la idea gnóstica, tendrían atrapado al ser humano en su cárcel de carne y tiempo. La bagatela, por tanto, sería, de algún modo, el propio mundo. La bagatela sería una primera visión del esperpento. Y *La lámpara maravillosa*, el lugar donde la visión estética y espiritual

⁴²³ Escribe Zamora Vicente (1969: 92) sobre el Marqués de Bradomín: «Aristocracia, exquisitez, elevación. Constante lucha por ser de una casta superior, por contarse entre unos cuantos elegidos. O mejor aún: por estar en la esquina contraria al vulgarismo. Creada una estructura superior, de hondas raíces artísticas, esa misma estructura se convierte en un culto. Religión del arte por el arte, esteticismo».

⁴²⁴ Flynn, 1964: 283.

⁴²⁵ Flynn, 1964: 287.

se unen para proponer el único lugar de salvación: el quietismo, la desaparición del tiempo desde la visión de altura.

En *La lámpara maravillosa* aquel que gritó «Viva la bagatela» de modo sacrílego expresará —antes de volver a enmascararse, o enmascarado de arrepentido— su arrepentimiento de haberlo hecho.

Valle-Inclán parece jugar con todas estas contradicciones. Cuando, en la *Sonata de primavera*, María Rosario le dice a Bradomín: «Algunas veces me parecéis el demonio», este le contesta: «El diablo no sabe querer».⁴²⁶ Hay algo aquí ya de la *Lámpara*. El amor es la solución de los contrarios, aunque en las *Sonatas* este amor es un amor mutilado, pues está basado en la satisfacción del deseo y no en la visión contemplativa, desprendida de la «sierpe del yo»: «La luz es el verbo de toda belleza. Luz es amor».⁴²⁷

Por último hay que recordar que Satanás es otro de los disfraces, cristianizado, que adopta el Pan cornudo de las patas de cabra,⁴²⁸ cuya figura, como se ha visto en el capítulo I de este trabajo, está presente explícitamente en *La lámpara maravillosa*, como anunciador de la llegada del pequeño Dioniso («el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco (...) y predicaba el amor a todas las cosas con rugidos»)⁴²⁹ Este tipo de figura animalesca es muy cara al imaginario de Valle-Inclán y se expresa repetidamente en el personaje de Fuso Negro que habita — con el amor transformado en lascivia— entre los personajes de las *Comedias bárbaras*.

⁴²⁶ Valle-Inclán, 2022: 81.

⁴²⁷ Valle-Inclán, 1992: 178.

⁴²⁸ Vid., por ejemplo, Hillman, 2007: 33.

⁴²⁹ Valle-Inclán, 1992: 50.

4.4. Arrepentimiento. Confesión. Sublimación

Como se ha sugerido hasta el momento, la relación entre las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa* se puede entender en una dialéctica entre la exaltación del pecado (la carne) y la exaltación del arrepentimiento (la quietud, la no acción, el no-tiempo, la luz). Recordemos que Valle-Inclán en «La piedra del Sabio» reconoce que: «El mundo perdió su divina transparencia, las formas de las cosas fueron silos herméticos, y la voz del limo, la voz originaria soturna en ellas, sólo me habló con atracción profunda en la forma de la mujer»,⁴³⁰ y que en este reconocimiento está resonando la experiencia de un personaje de ficción: Bradomín.

Cuando Antonio Risco analiza en su ensayo *La lámpara maravillosa*, afirma: «El poeta se siente obseso de remordimientos tras una larga vida intensa de pecados».⁴³¹ Se refiere Risco al autor o a lo que él llama «el Demiurgo», la voz literaria de Valle-Inclán que, como se ha dicho, se va plasmando en personajes diferentes. El Marqués de Bradomín es una de ellas, y, según Risco, figura en todos los sectores en los que se puede dividir la obra valleinclaniana, «a excepción del segundo (*Ejercicios espirituales*)».⁴³²

No estamos de acuerdo con este último punto. Estos *Ejercicios* serán difíciles de entender plenamente, según se ha visto, sin leer las *Sonatas* de Bradomín, esas «memorias amables», en palabras de Zamora Vicente, «en las que el pecado va a ser el eje central del acaecer».⁴³³ Hay una conciencia constante de la sacralidad. Como escribió agudamente

⁴³⁰ Valle-Inclán, 1992: 171.

⁴³¹ Risco, 1997: 114.

⁴³² Risco, 1997: 306.

⁴³³ Zamora Vicente, 1969: 23.

Sender: «Solo le falta a Bradomín dar las gracias a Dios por la sobrenatural y placentera conciencia de su barroca y compleja viciosidad». ⁴³⁴

La lujuria, la soberbia y la vanidad, presentes en la máscara literaria de Bradomín, son contestadas en *La lámpara maravillosa* con este importante y repetido fragmento:

Muchas veces me pregunto cuál entre todos los pecados es el mío, e interrogo a las máscaras del vicio: Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia han dejado una huella en mi rostro carnal y en mi rostro espiritual, pero yo sé que todas han de borrarse en su día, y que sólo una quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte. ⁴³⁵

Ninguna de ellas, desde luego, puede adivinarse en la máscara mortuoria que le hizo Asorey: sí la quietud, el triunfo espiritual, podría decirse, de la ausencia de máscara, la cual el autor reservó para su obra literaria y también para la mayoría de sus manifestaciones públicas.

Pero quizá el gran pecado de Bradomín, el gran pecado humano, es dejarse atrapar por la peripecia, en el espejismo de la aventura, porque el resultado es quedar atrapado en la rueda del tiempo. Escribe Valle-Inclán al comienzo su *Lámpara*, en «El anillo de Giges»:

Concebir la vida y su expresión estética dentro del movimiento, y de todo aquello que cambia sin tregua, que se desmorona, que pasa en una fuga de instantes, es concebirla con el absurdo satánico. Los círculos dantescos son la más trágica representación de la soberbia estéril. Satanás, estéril y

⁴³⁴ Sender, 1965: 61.

⁴³⁵ Valle-Inclán, 1992: 151.

soberbio, anhela ser presente en el Todo. (...) Consumirse en el vértigo del vuelo sin detenerse nunca es la terrible sentencia que cumple el Ángel Lucifer.⁴³⁶

El inquieto Brandomín de las *Sonatas* es feo, católico y sentimental. El enmascarado quietista que escribe *La lámpara maravillosa* es gnóstico, místico y estetizante, y entre ambas triadas se puede establecer una equivalencia, quizá una sublimación literaria donde se han elevado en un grado los tres primeros adjetivos: lo «feo» ha devenido «gnóstico», lo «católico» ahora es «místico», lo sentimental ahora es decididamente una «estética» basada en una espiritualidad determinada.

La fealdad bradominesca es equiparable a los monstruos bizantinos con los que Valle-Inclán describe el gnosticismo:

Los monstruos del arte bizantino donde las formas originarias degeneran hasta el absurdo, nos enseñan esta comprensión de la belleza (...) El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida. Dueños de una doctrina alucinante, deducen de ella categorías de belleza libres de aquel íntimo enlace con el genio de la especie que había tenido el arte arcaico de los griegos. Para los gnósticos la belleza de las imágenes no está en ellas, sino en el acto creador, del cual no se desprenden jamás, y así todas las cosas son una misma para ser amadas, porque todas brotan de la eterna entraña en el eterno acto, quieto, absoluto y uno.⁴³⁷

Por su parte, el catolicismo de Brandomín se sublima en el cristianismo molinista o franciscano de la *Lámpara*: «Cristo Señor Nuestro cifró en el amor la suma perfección, y su divina norma, prodigio de prodigios, tiene el aspecto ingenuo de una flor en el campo.

⁴³⁶ Valle-Inclán, 1992: 61.

⁴³⁷ Valle-Inclán, 1992: 109.

El mortal que resolviese en amor todas sus acciones, volvería al estado primitivo de sobrenaturaleza y vería el rostro de Dios». ⁴³⁸

Y, por fin, esa sentimentalidad que define a Brandomín en el último adjetivo de la triada se puede identificar con la emoción estética y mística, la emoción sagrada que se va expresando a lo largo de toda la *Lámpara* y que se sintetiza ejemplarmente en el pasaje en que Valle-Inclán rememora su niñez junto a su madrina, el cual, como se ha visto, recuerda uno de los encuentros del Marqués de Brandomín con María Rosario en la *Sonata de primavera*: «Aún evoco y revivo en mí la emoción sagrada. Otras muchas veces había visto a mi Madrina en igual actitud (...). Bajo la sombra de los viejos cipreses, mi alma de niño enlazaba la emoción estética y la emoción mística, como se enlazan en la gracia de la rosa color y fragancia». ⁴³⁹

Si las *Sonatas*, como quería Alonso Zamora Vicente, empiezan con una confesión de fe, si bien peculiar («la mezcla irrespetuosa de piedad y paganismo»), ⁴⁴⁰ *La lámpara maravillosa* supondría una rectificación parcial, que consistiría en la eliminación de cualquier tensión irrespetuosa y en un claro tono confesional con el que se condena un pasado pecador y atrapado en las redes satánicas del tiempo.

La mezcla de piedad cristiana y paganismo clásico, representado en Dioniso y su cortejo, se subliman en la *Lámpara* y se expresan de manera evidente. Y frente a cualquier presuntuoso saber de Brandomín, es decir, frente al pecado de vanidad, la *Lámpara* comienza con la piadosa profesión paulista de la ignorancia, que, como se ha dicho, Valle-Inclán podría haber tomado de Ibn Tufayl: «Hermano peregrinante, que llevas una estrella en la frente, cuando llegues a la puerta dorada, arrodíllate y medita sobre estas palabras

⁴³⁸ Valle-Inclán, 1992: 101.

⁴³⁹ Valle-Inclán, 1992, 147.

⁴⁴⁰ Zamora Vicente, 1969: 41.

de san Pablo: SI QUIS INTER VOS VIDETUR SAPIENS ESSE, STULTUS FIAT, UT SIT SAPIENS». ⁴⁴¹

El Bradomín que, en la *Sonata de estío*, exclama: «Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: Sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel, encendiendo todas las virtudes», ⁴⁴² parece que en *La lámpara maravillosa* ya ha hecho una elección por el arcángel.

Sender escribió sobre el marqués: «No peca solo por el número sino especialmente por la complejidad del saber y de la conciencia de ese saber que añade especias metafísicas al deleite. Más que de la carne es un pecado del espíritu, es decir, contra el espíritu santo (o *Paracleto*, como gustaba de escribir)». ⁴⁴³ Un espíritu que ahora es reivindicado en *La lámpara maravillosa*: «El quietismo es la comunión con el Paracleto». ⁴⁴⁴

Se trata de un cambio en la conciencia que va mucho más allá de la condena de la carne como «pecado nefando» y que el propio Valle-Inclán sabe determinar en el comienzo de «La piedra del sabio», en un episodio que vendría a ser su caída en el camino de Damasco, ya comentado en el Corpus, ⁴⁴⁵ pero que ahora reproducimos por completo:

Anochecido, cuando bajaba del monte hacia mi casa, impensadamente, en el trillado del sendero di con una sierpe partida en dos pedazos que se retorcían sobre la arena. Una piedra estaba en medio del paso, y un pastor sobre las bardas. Sentí repugnancia, algo como grima agorera, y me detuve queriendo penetrar el sentido oculto de aquella sierpe cercenada que se retorció sobre mi camino, por volver a

⁴⁴¹ Valle-Inclán, 1992: 42.

⁴⁴² Valle-Inclán, 2022: 136.

⁴⁴³ Sender, 1961: XXI.

⁴⁴⁴ Valle-Inclán, 1992: 114.

⁴⁴⁵ La piedra del sabio, I 159-161.

juntarse en sus pedazos. Atemorizado hallé el símbolo de mi vida, también estaba rota, también se debatía bajo la losa de los remordimientos. Y al caminar de nuevo, puesto a pensar en los afanes de otro tiempo, los miré tan ajenos que casi no me parecieron míos. Pero las negras horas del pecado aún tenían una palpitación de sangre, y recordé a la sierpe que se retorció sobre el sendero del monte, y tuve miedo de que se juntasen sus pedazos. Acaso hubiera vuelto atrás, pero se me representó el pastor sobre las bardas, dorado por el sol poniente como un arcángel, y solamente hice la señal de la cruz.⁴⁴⁶

Este arcángel, reivindicado por Bradomín en la *Sonata de estío*, se puede asociar, junto a la sierpe, a la figura del arcángel san Miguel. En cuanto al símbolo de la sierpe, que en el Corpus hemos asociado a la visión profética de Tiresias y también al poder transformador de Dioniso Zagreo, es explicado por el propio autor en distintos pasajes de *La lámpara maravillosa*.⁴⁴⁷ «esta sierpe de orgullo que hace sus anillos de nuestras horas».⁴⁴⁸

Esta sierpe convive, en «Exégesis trina», con su otra forma léxica: «serpiente», cuya presencia simbólica amenaza las dos veredas contemplativas, el panteísmo y el quietismo:

en toda la largura de estas dos veredas tan contrarias, se percibe el ondular sutil de la serpiente. (...) Panteísmo y quietismo son aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado de la magna puerta, en el templo cabalístico de Salomón: Estas dos columnas representaban, en la doctrina oculta de los magos caldeos, los misterios del antagonismo (...) El principio de acción busca al principio de negación, y así la serpiente del símbolo quiere morderse la cola, y al girar sobre sí misma se huye y se persigue.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Valle-Inclán, 1992: 159.

⁴⁴⁷ Es curioso que esta palabra, *sierpe*, salga seis veces en el libro, no solo porque el seis es un número asociado a lo diabólico, sino porque la palabra *serpiente* aparece otras seis, en cualquier caso, siempre asociadas a lo diabólico o al pecado. La palabra *Satanás* aparece cuatro veces. *Satán*, otras cuatro. La palabra *Demonio*, cinco.

⁴⁴⁸ Valle-Inclán, 1992: 121.

⁴⁴⁹ Valle-Inclán, 1992: 112-113.

La serpiente representa el movimiento entre las dos columnas de la contemplación: la fusión panteísta y la quietud ascética. «Si la serpiente cerrara el círculo se tornaría divina», dice Valle-Inclán. Lo que nos ayuda a entender mejor lo que significa la serpiente rota que recuerda haberse encontrado en el camino. Se ha roto la oportunidad del tiempo. Aún peor, se ha roto la visión de la unidad, la posibilidad de que el tiempo vuelva a ser divino: es decir, eternidad. De eso avisa la serpiente partida en dos en el camino. Cuando se rompe la unidad en las formas del tiempo, la victoria es del pecado.

En «Exégesis trina» Valle-Inclán asocia el símbolo de la serpiente a las tres formas del pecado (mundo, demonio y carne) y del tiempo (pasado, presente y futuro):⁴⁵⁰

El Mundo nos aprisiona en el círculo de sombra que cada hora difunde, y nos veda el conocimiento contemplativo, la comunión con el Paracleto. Su alegoría es la serpiente enroscada a los pies de la paloma. Su enigma, el pasado.

(...)

El Demonio encarna en nosotros la culpa angélica (...). Tiene una eternidad estéril, sin quietud, sin amor, sin posibilidad creadora, desmoronándose en todos los instantes y volviendo a nacer en cada uno (...). Es la sierpe satánica del yo, la ondulación que atraviesa por todos mis días, la que los junta y me dice quién soy. Su enigma es el Presente.

(...)

La Carne es el pecado nefando, aquel goce sensual donde se relaja y profana la Idea Creadora. Es la lujuria estéril que no perpetúa la vida en la entraña de la mujer con el sagrado semen: El Íncubo, Sodoma y Onán. Su alegoría es la serpiente enroscada al árbol de la vida: Su enigma, el Futuro.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Pido disculpas por repetir parte de algunas citas, pero son necesarias aquí para señalar y reunir las serpientes de *La lámpara maravillosa*.

⁴⁵¹ Valle-Inclán, 1992: 125.

Es importante subrayar esa «sierpe satánica del yo», la que dice «quien soy», pues es la que enlaza la conciencia humana con el mundo, donde se vuelve esclava del tiempo si no logra liberarse a través del panteísmo o del quietismo. «Lo que pasó y lo que está por venir se juntan en la eternidad del enlace», concluye Valle-Inclán. «Pero la serpiente, al morder la manzana en el árbol del mundo, quedó prisionera en el seno difuso de las horas».⁴⁵²

Liberar la serpiente supondría por tanto liberar el yo. Liberarlo del poder de las horas. Liberarlo de sus acciones en el tiempo y de sus consecuencias. Por eso, cuando encuentra la serpiente rota en el sendero, Valle-Inclán exclama: «Yo estoy obseso de remordimientos (...). Esclavo de mis instintos, fui violento, torvo y heridor (...). Fui el creador de un mundo de miserias que mi alma desencarnada habrá de contemplar desde su estrella».⁴⁵³ Pero hay solo un camino para lograr esta liberación, el del yo y el de la serpiente, como afirma cerca del final del libro: «Eran de amor todos mis caminos, y todos se juntaban en la luz del alma que se hacía extática. La espina de la zarza y la ponzoña de la sierpe me decían un secreto de armonía».⁴⁵⁴ Amor y quietud.

Tras el arrepentimiento, la confesión y la propuesta de amor contemplativo que se expresa en *La lámpara maravillosa*, cuatro años después aparece un Bradomín redimido por completo. Se trata de la escena decimocuarta de *Luces de bohemia*. El Marqués acompaña a Rubén Darío en el entierro de Max Estrella, en ese juego de espejos que Valle-Inclán domina magistralmente para fundir la realidad y la ficción: ha resucitado a Rubén Darío —que murió en 1916, cuando *La lámpara maravillosa* salía de la imprenta— y vuelve a ponerse en el rostro la máscara de Bradomín para poder conversar

⁴⁵² Valle-Inclán, 1992: 127.

⁴⁵³ Valle-Inclán, 1992: 160.

⁴⁵⁴ Valle-Inclán, 1992: 173.

con su amigo. Pasean «por una calle de lápidas y cruces» y filosofan sobre la muerte: «Yo no cambio mi bautismo de cristiano por la sonrisa de un cínico griego. Yo espero ser eterno por mis pecados», dice el Marqués. Y enseguida añade: «Nosotros divinizamos la muerte. No es más que un instante la vida, la única verdad es la muerte... Y, de todas las muertes, yo prefiero la muerte cristiana».⁴⁵⁵

Dioniso muestra su gesto más adusto. El Marqués, pecador y cristiano, ha dejado de burlarse. Probablemente asumiría las palabras de su autor en *La lámpara maravillosa*: «Amamos la vida porque sabemos que al final del camino está la muerte, y somos como las sombras de una tragedia que sólo alcanzan plenitud de belleza en aquel gesto que presagia su Destino».⁴⁵⁶

Tres años antes de su muerte, en 1933, Valle-Inclán explica en una entrevista esta tensión entre el pecado y el arrepentimiento, entre Dios y el diablo:

Hay que tener un vicio. Miguel de Molinos decía que no hay mayor tentación que la de no ser tentado. Aquel a quien el diablo no tienta es porque no lo quiere, es porque no vale el trabajo de la tentación, y a quien el diablo no quiere, no lo quiere Dios. El diablo busca lo que Dios ama. Y Cristo fue tentado. Quien no tiene vicios, es decir, pecados, no es nada. Hay que pecar para poder arrepentirse. El resistir la tentación es perder la acción, y el diablo, con esto, tendría bastante. Un hombre solo, atento a rechazar las insinuaciones del Maldito, no puede hacer nada útil; queda imposibilitado, parado en esa defensa, que al final no es más que un acto de soberbia.⁴⁵⁷

Esa soberbia, esa «sierpe del yo» aparece rota en *La lámpara maravillosa*. En este libro se produce una quiebra respecto al pasado bradominesco. Una parte de esa serpiente, la

⁴⁵⁵ Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, 1991: 147.

⁴⁵⁶ Valle-Inclán, 1992: 137.

⁴⁵⁷ Valle-Inclán, 1994: 566.

que pertenece a Bradomín, permanece en el libro en forma de confesión. La otra parte es la necesidad de una redención a través de la mística.

Pero, ante esa quiebra, hay una tercera fuerza que reúne las dos partes de nuevo. Se trata de Dioniso, capaz de fusionarlas a través del éxtasis que supone anular la sensación cronológica, asumir la conciencia del pasado y al mismo tiempo celebrar la unidad última de la existencia. Además Dioniso proporciona la máscara que funde la voz de las *Sonatas* con la iluminada voz de la *Lámpara*.

4.5. Un dios disfrazado de angelote. Faunos, silenos y sirenas. Los sentidos. La naturaleza dionisiaca entre las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*

4.5.1. Un dios disfrazado de angelote. Bradomín: un triunfo dionisiaco

Hay algunas características de Dioniso, según los estudios clásicos, que bien podrían tanto asimilarse al personaje de Bradomín como explicar la transformación del eros que se produce entre el ciclo de las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*.

Por ejemplo, Walter F. Otto describe el comportamiento de Dioniso de la siguiente manera: «Él, al que sirven las mujeres, acompañado siempre de una amante, traspasaba el umbral de la casa terrenal y se apropiaba de la señora de la misma».⁴⁵⁸ Es justamente lo que hace Bradomín en las cuatro sonatas. Nietzsche, el autor que protagonizará el siguiente capítulo de esta tesis, lo define así: «Dioniso: sensualidad y crueldad. Cabría interpretar lo perecedero como disfrute de las fuerzas generadoras y destructoras, como

⁴⁵⁸ Otto, 2017: 96.

reacción incesante». ⁴⁵⁹ Sensualidad y crueldad, como se ha visto, son dos buenos sustantivos para retratar a Bradomín, para quien parece inevitable destruir al ser que desea antes de pasar de estación. «Lo conocemos», dice Otto sobre Dioniso, «como el espíritu salvaje de la contradicción y los opuestos: existencia inmediata y lejanía absoluta, bendición y espanto, plenitud de vida y cruel aniquilación». ⁴⁶⁰

Los opuestos que maneja Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*, y en su dialéctica con las *Sonatas* se asemejan mucho: éxtasis y quietud, fusión y arrepentimiento, plenitud, sí, y angustia ante la muerte.

También se parecen las mujeres de Dioniso a las de Bradomín, las cuales, según Otto, rompen «los lazos de los deberes conyugales y el decoro doméstico para seguir por cimas y picachos la antorcha del dios y llenar los bosques de gritos salvajes, para eso las llama Dioniso». ⁴⁶¹ A Bradomín le cuesta algo más. Las tiene que seducir, pero el resultado es parecido. Y la antorcha del dios, como se ha dicho, vuelve a aparecer en *La lámpara maravillosa*, en un bosque muy parecido al que nombra el autor alemán.

Hay un aspecto en esta máscara de Valle-Inclán que se puede relacionar también con aquellos éxtasis dionisiacos donde se desgarraba a una víctima. Dice Daraki, en otro de los libros imprescindibles sobre el dios: «puede ser una planta. Un animal y, más raramente, una víctima humana». ⁴⁶² Bradomín comparte también ese aspecto de Dioniso: es el que irrumpe de repente y transforma el mundo al que llega: lo desordena, lo seduce, lo sacude, y siempre hay una víctima mujer. Una víctima que se entrega y es desgarrada, como ocurría en ciertos rituales dionisiacos en que había desgarramiento con las manos

⁴⁵⁹ Otto, 2017: 152.

⁴⁶⁰ Otto, 2017: 152.

⁴⁶¹ Otto, 2017: 200.

⁴⁶² Daraki, 2005: 80.

y los dientes.⁴⁶³ Bradomín es mucho más sutil, por supuesto. Pero a través de la seducción puede sacrificar hasta a su propia hija (*Sonata de invierno*), propiciar de manera indirecta el accidente de una niña (*Sonata de primavera*), y convertirse en el Dioniso-Hades⁴⁶⁴ que seduce hasta a la propia muerte (*Sonata de otoño*), amando a Concha, enferma, hasta en su forma de cadáver, y, a continuación, casi simultáneamente amar a otra ménade en la habitación contigua. «Senos propicio, furioso amante de las mujeres», se le llama en un himno a Dioniso.⁴⁶⁵ Como afirma Daraki, «Dioniso es un seductor, no un sátiro, y a esto hay que darle un valor general. La sexualidad dionisiaca es poética».⁴⁶⁶ Esto es algo que se puede afirmar, cambiando solamente el nombre, del Marqués de Bradomín.

La poesía de Bradomín tiene algo de travesura también, y por eso se puede considerar razonable que Antonio Risco acabara escribiendo de él: «acaso solo sea un fauno disfrazado».⁴⁶⁷ En la *Sonata de estío* hay una escena en la que esta mezcla de erotismo, misticismo y travesura logra un efecto sutil y provocadoramente dionisiaco. Sucede cuando el Marqués de Bradomín llega con la Niña Chole al convento donde se van a alojar:

Dos legas estaban sentadas al pie de una fuente rodeada de laureles enanos (...) Al acercarnos saludaron cristianamente:

—¡Ave María Purísima!

—¡Sin pecado concebida!

La Niña Chole quiso beber de la fuente, y ellas se lo impidieron con grandes aspavientos:

⁴⁶³ Daraki, 2005: 80.

⁴⁶⁴ La relación entre Hades y Dioniso y Valle-Inclán se tratará en el penúltimo capítulo de esta tesis.

⁴⁶⁵ Daraki, 2005: 129.

⁴⁶⁶ Daraki, 2005: 130.

⁴⁶⁷ Risco, 1977: 115.

—¿Qué hace, Niña?

Se detuvo un poco inmutada:

—¿Es venenosa esta agua?

—Santíguese, no más. Es agua bendita, y solamente la Comunidad tiene bula para beberla. Bula del Santo Padre, venida de Roma. ¡Es agua santa del Niño Jesús!

Y las dos legas, hablando a coro, señalaban al angelote desnudo, que enredador y tronera vertía el agua en el tazón de alabastro por su menuda y cándida virilidad. Me dijeron que era el Niño Jesús. Oyendo esto la Niña Chole se santiguó devotamente. Yo aseguré a las legas que la Marquesa de Brandomín también tenía bula para beber las aguas del Niño Jesús. Ellas la miraron mostrando gran respeto, y se disputaron ofrecerle sus ánforas, pero yo les aseguré que la Niña Marquesa prefería saciar la sed aplicando los labios al santo surtidor de donde el agua manaba. La Niña Chole se acercó con el rebecillo caído a los hombros y estando bebiendo le acometió tal tentación de risa, que por poco se ahoga. Al retirarse me manifestó en voz baja el escrúpulo de haber cometido un sacrilegio.⁴⁶⁸

El clima lúdico y transgresor de la escena, donde se amasa la sacralidad con la sensualidad, avisa de que Dioniso está cerca, y, en efecto, se le puede entrever enmascarado en esa estatua del angelote que las monjas llaman Niño Jesús, donde aparece el arquetipo del niño-dios, el *göttliche kind*, que, según Jung, «personifica lo inconsciente colectivo aún no integrado en la naturaleza humana».⁴⁶⁹ De hecho, es Brandomín quien se encarga de hacerlo consciente de alguna manera a las dos legas y también a la Niña Chole, incitándola a la acción, entre el sacrilegio y la risa.

Aunque en diversos pasajes de esta tesis se trata de las equivalencias entre Dioniso y Cristo más detenidamente, aquí conviene apuntar que una de las representaciones más importantes del dios griego es en forma de niño, en brazos de Hermes, según explica David Hernández de la Fuente: «como salvador de la Humanidad. (...) Hay que recordar

⁴⁶⁸ Valle-Inclán, 2022: 119-120.

⁴⁶⁹ Jung, 202: 154.

que Dioniso y Cristo son los dioses-niños o niños-dioses por excelencia en esta época» —se refiere al siglo IV— «y que su iconografía parece las más de las veces intercambiable, como se ve en los motivos de las madonas con el niño Jesús y su paralelo en las nodrizas de Dioniso, las adoraciones de los Reyes Magos y otras muchas escenas».⁴⁷⁰

Evocando de nuevo la mitocrítica de Durand, y su insistencia en que no hay interrupción entre los relatos de las antiguas mitologías y los relatos modernos,⁴⁷¹ podemos ver en esta escena cómo la Niña Chole se convierte en ménade para homenajear, con una delicada felatio, al dios Dioniso por invitación de uno de los faunos contemporáneos de su corte, el Marqués de Bradomín.

Ese beber agua santa a través de la «menuda y cándida virilidad» del angelote ilustra de manera traviesa el doble placer, místico y profanador, que adelanta la escena erótica que luego sucederá en la alcoba, donde la Niña Chole y el Marqués de Bradomín parecen haber sido premiados por el dios: «Mis manos, distraídas y doctorales, comenzaron a desflorar sus senos. Ella, suspirando, entornó los ojos, y celebramos nuestras bodas con siete copiosos sacrificios que ofrecimos a los dioses como el triunfo de la vida».⁴⁷² El triunfo de la vida es aquí, sin duda, un triunfo dionisiaco. Y este triunfo quizá sea más importante, para entender a Valle-Inclán, que el satanismo citado anteriormente y que, por ejemplo, Lily Litvak mencionaba en su estupendo *Erotismo. Fin de siglo*: «Otro aspecto del satanismo de Valle-Inclán es el de encontrar un inequívoco incentivo erótico en lugares sagrados».⁴⁷³ Pero no parece satanismo sino dionisismo, triunfo dionisiaco lo

⁴⁷⁰ Hernández de la Fuente, 2027: 229-230.

⁴⁷¹ Cf. Durand, 2013.

⁴⁷² Valle-Inclán, 2022: 124.

⁴⁷³ Litvak, 1979: 114.

que expresa y sigue anhelando Bradomín unas páginas más adelante, haciendo, además, un tributo a los clásicos:

No quise ver más, y medité, porque tengo amado a los clásicos casi tanto como a las mujeres. Es la educación recibida en el Seminario de Nobles. Leyendo a ese amable Petronio, he suspirado más de una vez lamentando que los siglos hayan hecho un pecado desconocido de las divinas fiestas voluptuosas. Hoy, solamente en el sagrado misterio vagan las sombras de algunos escogidos que hacen renacer el tiempo antiguo de griegos y romanos, cuando los efebos coronados de rosas sacrificaban en los altares de Afrodita.⁴⁷⁴

Ese tiempo antiguo y esos misteriosos coros también están en *La lámpara maravillosa*:

Los Coros de Himeneo agitan sus antorchas con las divinas furias del sol mancebo bajo el cielo estrellado del mundo antiguo (...) El erotismo anima como un numen las normas de aquel momento estético donde la voz del sexo es la voz del futuro. Eternos ritmos vitales conmueven el arte arcaico de los griegos, sus números sin enigma tienen la claridad del día y el enlace armonioso de las horas, la eurtimia de los cuerpos desnudos anima los mitos religiosos y heroicos: Apolo y Venus representan el ansia religiosa del instinto genitor por hacer divino el ideal humano.⁴⁷⁵

En la edad de oro de Dioniso el sexo es futuro, y se ejerce tanto en una *Sonata de estío* como se evoca en forma de armónicas ideas en *La lámpara maravillosa*, después de haber reconocido el *daemonium* que lo preside, y aludir a ese «numen fecundo que los antiguos representaban con aquel mítico coro de mancebos desnudos y fuertes, que enlazados los

⁴⁷⁴ Vale-Inclán, 2022: 136.

⁴⁷⁵ Valle-Inclán, 1992: 115-116.

brazos y las voces van en carrera veloz agitando la antorcha bajo la bóveda estrellada»,⁴⁷⁶ y que se opone al Monstruo de la Lujuria, de cuyas normas cristianas escapa.

Así se comprende el comportamiento de Bradomín, sagrado al mismo tiempo que irreverente con la moral cristiana, y así se entienden mejor las dos corrientes que navegan al mismo tiempo dentro de la *Lámpara*, una conciencia cristiana del pecado y una mirada exaltada y panteísta, lo que también es coherente con la definición que hacía Otto de Dioniso como ligado «al enigma insondable de la duplicidad y de la contradicción».⁴⁷⁷

4.5.2. Silenos, faunos y centauros

El sileno,⁴⁷⁸ otro acompañante del cortejo de Dioniso, tiene una presencia destacada en el ciclo de las *Sonatas* en la figura de un poeta veneciano del siglo XVI, Pietro Aretino, «grueso, barbado, sofocada la cabeza de sileno por las pieles lujosas»,⁴⁷⁹ según lo retrató el narrador argentino Mujica Lainez en *Bomarzo*. Pietro Aretino, libelista, dramaturgo, polígrafo provocador, en palabras de Luis Alberto de Cuenca y Adrián J. Sáez,⁴⁸⁰ «es un Proteo de las letras que escribe casi a la vez textos putescos (el *Ragionamiento* y el *Dialogo*, 1534 y 1536) y obras religiosas (de *L'Umanità do Cristo* a la *Vita di san*

⁴⁷⁶ Valle-Inclán, 1992: 153.

⁴⁷⁷ Otto, 2017: 41.

⁴⁷⁸ La aparición camuflada del Sileno en la literatura española ha sido estudiada por James Iffland (1998), asociando su figura a Don Quijote y Sancho, a propósito de uno de los parlamentos de don Quijote donde se refiere a Sileno como «pedagogo del alegre dios de la risa» (*Quijote*, I XV), esto es, Dioniso. David Hernández de la Fuente ha dedicado un reciente libro (*Las máscaras del hidalgo*, 2022) a realizar «una lectura dionisiaca del *Quijote*).

⁴⁷⁹ Mujica Lainez, 1977: 333.

⁴⁸⁰ Aretino, 2021: 10.

Tommaso, respectivamente, 1535 y 1543), se mueve como el mejor pescador en el agua revuelta de la política internacional e intenta aprovechar todas las modas literarias».

Esta unión de contrarios, esta capacidad de cambiar de máscara, tuvo que interesar a Valle-Inclán y casa perfectamente con la naturaleza del Marqués de Bradomín, que señala, en la *Sonata de invierno*, «el ingenio un poco teológico y el ingenio maligno de mi maestro el Aretino». Además, Aretino fue autor de unos famosos *Sonetos lujuriosos* (escritos alrededor de 1525), los cuales, por su procacidad abiertamente sexual, causaron inmediato escándalo.⁴⁸¹ Estos son los sonetos que evoca el Marqués de Bradomín en tres de las *Sonatas*.

Sonata de estío:

«Yo la tenía en mis brazos, y las palabras más bellas y musicales las besaba, sin comprenderlas, sobre sus labios. Después fue nuestro numen Pedro Aretino, y, como oraciones, pude recitar en italiano siete sonetos gloria del Renacimiento: uno distinto para cada sacrificio. El último lo repetí dos veces: era aquel divino soneto que evoca la figura de un centauro, sin cuerpo de corcel y con dos cabezas».⁴⁸²

Sonata de otoño:

«¡Pobre Concha! Sobre sus labios perfumados por los rezos, mis labios cantaron los primeros el triunfo del amor y su gloriosa exaltación. Yo tuve que enseñarle toda la lira: Verso por verso, todo el rosario de sonetos de Pietro

⁴⁸¹ Vid. la completa introducción de Luis Alberto de Cuenca y Adrián J. Sáez al respecto. Aretino, 2021: 7-38.

⁴⁸² Valle-Inclán, 2022: 140.

Aretino. Aquel capullo blanco de niña desposada, apenas sabía murmurar el primero». ⁴⁸³

Sonata de invierno:

«los hidalgos matrimonios navarros dormían hasta llegar a viejos, castos, sencillos, cristianos, ignorantes de aquella ciencia voluptuosa que divertía el ingenio maligno y un poco teológico, de mi maestro el Aretino. María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiese aprendido las artes secretas del amor, en el confesionario y en una Corte del Renacimiento (...). Era un mal sagrado el de María Antonieta. Aquella noche rugió en mis brazos como la faunesa antigua». ⁴⁸⁴

Esta faunesa hace eco y homenaje a Rubén Darío y al último verso de *Ite, Missa Est*, de *Prosas profanas* (1901), soneto donde el poeta compara a la mujer que desea «Virgen como la nieve» con «la hostia de mi amorosa misa», y donde se sintetiza magistralmente esa tensión entre sensualidad, sacralidad y profanación que representa también Bradomín, y que desvela una vez más las muchas complicidades y estéticas compartidas entre Rubén Darío y Valle-Inclán, quien seguramente sabría de memoria el final del soneto en el que se completa la amenaza del poeta sacrílego: «Apagaré la llama de la vestal intacta. / ¡Y la faunesa antigua me rugirá de amor!». ⁴⁸⁵

No es censurado el comportamiento del fauno. Todo lo contrario. En *La lámpara maravillosa* aparecen idealizados en la corte que acompaña al numen que seguramente responde al nombre de Iaco, otro de los nombres de Dioniso, como se ha comentado en

⁴⁸³ Valle-Inclán, 2022: 190-191.

⁴⁸⁴ Valle-Inclán, 2022: 264.

⁴⁸⁵ Rubén Darío, 2007: 184.

el Corpus:⁴⁸⁶ faunos rientes, silvanos danzantes y sátiros con siringa. Esos «genios inmortales» aportan coherencia a la idea de que *La lámpara maravillosa* forma parte del universo literario de las *Sonatas*.

Mención aparte merece el centauro, citado en la *Sonata de estío*, pues parece ser una invención de Valle-Inclán inexistente en los sonetos de Aretino. Para empezar un centauro sin cuerpo de corcel no sería un centauro. Quizá se trata de una broma del autor dirigida a sus lectores o cómplices de aventura creativa, excitando su imaginación con la posible figura de centauro que pueden componer dos cuerpos en determinadas posturas eróticas. En este sentido, se puede recordar el «Coloquio de los Centauros» de Rubén Darío, también de *Prosas profanas*, al que quizá haga secreto homenaje, teniendo en cuenta la caracterización de estos seres mitológicos, frecuentemente asociados a la corte de Dioniso: «Y de robustos músculos, brazos y lomos aptos/ Para portar las ninfas rosadas en los raptos».⁴⁸⁷

Valle-Inclán habla de un centauro de dos cabezas, un monstruo, pues. «El monstruo expresa en el corazón del Orbe,/ En el Centauro el bruto la vida humana absorbe,/ El sátiro es la selva sagrada y la lujuria»,⁴⁸⁸ prosigue el coloquio de los Centauros de Darío. Es preciso recordar aquí que un centauro, Quirón, fue maestro de Dioniso.⁴⁸⁹ Hay un coloquio cultural evidente entre estos fragmentos de Darío y Valle-Inclán, teniendo en

⁴⁸⁶ Vid. Corpus «Exégesis trina», IX 124-127.

⁴⁸⁷ Darío, 2007: 185.

⁴⁸⁸ Darío, 2007: 190.

⁴⁸⁹ En palabras de Kirk (1973: 203): «Dioniso resuelve la contradicción entre cultura y naturaleza: no en vano su maestro es Quirón».

cuenta que ambos, como muchos otros de su tiempo,⁴⁹⁰ tienen como modelo a Verlaine, a quien Darío llama el «prodigioso Fauno»,⁴⁹¹ y al que Valle-Inclán invoca como modelo en «El milagro musical».⁴⁹² Como resumió una vez José María Valverde en su hercúlea *Historia de la literatura universal*, compartida con Riquer: «para el modernismo hispánico (...) Verlaine se convirtió en el santo patrono estético con *de musique avant toute chose* y la vaguedad, calculadamente descuidada, de la expresión».⁴⁹³

Es un pensamiento que Valle-Inclán desarrolla en *La lámpara maravillosa* precisamente a partir de la imagen de los centauros y también de las sirenas. Sucede en «Exégesis trina», cuando teoriza sobre las tres rosas estéticas. La «rosa erótica» es «guardadora del enigma panida, plena de amor y de posibilidades»,⁴⁹⁴ porque en ella habita la pulsión creadora. En cuanto a la «rosa clásica», «su anhelo es enlazar las formas contrarias, los movimientos contrarios, el instante que pasa y el que se anuncia. Todo el renacentismo italiano aparece imbuido de este concepto metafísico, que en el mundo antiguo había tenido su más hermética alegoría en los mitos de sirenas y centauros».⁴⁹⁵ En esta fusión de contrarios, Leonardo da Vinci da un paso más al lograr la «expresión ambigua» que tiene su imagen icónica en la boca de la Gioconda, el androginismo dionisiaco que ya se ha mencionado en el capítulo II de esta tesis.⁴⁹⁶ La tercera rosa, la

⁴⁹⁰ No solo en España. Lily Litvak (1979: 19) recuerda que un «periódico alemán se llamaba *Pan*, el dios griego de la naturaleza, de ninfas y de sátiros orgiásticos. Rodin esculpió muchas de estas criaturas, y Darío pobló sus páginas con faunos y satiresas».

⁴⁹¹ Darío, 1950: 415.

⁴⁹² «Elige tus palabras siempre equivocándote un poco» (Valle-Inclán, 1992: 76).

⁴⁹³ Valverde, 1991: 32.

⁴⁹⁴ Valle-Inclán, 1992: 115.

⁴⁹⁵ Valle-Inclán, 1992: 118.

⁴⁹⁶ Vid. 2.3.3.

«rosa enigmática del matiz», profundiza en la idea que Verlaine expresó en su «Arte poética»: «Pas la couleur, rien que la nuance!». ⁴⁹⁷ Solo el matiz. Para Valle-Inclán, el matiz «es intuición quietista que intenta el conocimiento de todas las cosas por aquella condición que no muda en ellas, y busca necesariamente al hombre en el secreto de su conciencia». ⁴⁹⁸

Siguiendo esta lógica, y analizando la correspondencia entre las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*, lo que no muda entre ellas, la rosa del matiz es dionisiaca. Quizá esa rosa, como quería el psicólogo Hillman al apuntar que cada mente se halla enredada en el arquetipo de un dios, ⁴⁹⁹ esté también en el secreto de la conciencia de Valle-Inclán.

4.5.3. Fusión con una naturaleza sagrada

José Carlos Mainer adjudica a Nietzsche, cuya influencia en *La lámpara maravillosa* se analizará en el capítulo siguiente, la inspiración del decadentismo finisecular, asociado al fenómeno de lo dionisiaco. «Quien encarnó mejor el decadentismo entre nosotros», escribe Mainer, «fue el Marqués de Bradomín». ⁵⁰⁰ Pero lo dionisiaco no solo se puede encontrar en un personaje como este o en las figuras aludidas de faunos o centauros: también en la visión de la naturaleza que expresa Valle-Inclán tanto en las *Sonatas* como en *La lámpara maravillosa*.

⁴⁹⁷ Verlaine, 1962: 327.

⁴⁹⁸ Verlaine, 1962: 121.

⁴⁹⁹ Hillman, 2007: 135.

⁵⁰⁰ Mainer, 2019: 23.

«El alba tenía largos estremecimientos de rubia y sensual desposada», escribe Valle-Inclán en la *Sonata de estío*,⁵⁰¹ marcando el panerotismo que atraviesa, desde la mirada de Bradomín, la naturaleza entera. «Uno de los secretos de Valle-Inclán que nadie en su tiempo posee como él», dice Sender a propósito de los apuntes panteístas del autor, «es la animación del mundo físico. El agua, el aire, el viento, la soledad del paisaje se expresan como si fuesen seres vivos».⁵⁰²

Esta identificación de vida y naturaleza es clave en *La lámpara maravillosa*, y de alguna manera enmarca el libro, tanto en la parte inicial, «El anillo de Giges», como en la final, «La piedra del sabio». En las primeras páginas de la *Lámpara* se establece una conexión panteísta con la naturaleza: «fui a un tiempo árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor».⁵⁰³ Esa fusión es imprescindible para la visión contemplativa que lleva a Valle-Inclán a sentirse parte de los ríos, del mar, de «la alegría del pájaro, el instinto violento del toro».⁵⁰⁴ Es el inicio del peregrinaje contemplativo, pero esta consideración sagrada y viva de la naturaleza recorre el libro hasta el final, cuando el autor se identifica con un puñado de trigo iluminado, y cómo sintió, en una suerte de eucaristía panteísta, «la hermandad de mi carne con la tierra».⁵⁰⁵ Todo lo que existe es fraterno porque es hijo de la luz. Todas las cosas «son nacidas del influjo solar, y por la luz aprendidas».⁵⁰⁶

⁵⁰¹ Valle-Inclán, 2022: 141.

⁵⁰² Sender, 1965: 74.

⁵⁰³ Valle-Inclán, 1992: 48.

⁵⁰⁴ Valle-Inclán, 1992: 50.

⁵⁰⁵ Valle-Inclán, 1992: 166.

⁵⁰⁶ Valle-Inclán, 1992: 177.

Esa misma luz, ese panerotismo dionisiaco, animado además de su sustrato mítico, parece iluminar la *Sonata de estío*: «aquella ensenada de color verde esmeralda rielaba llena de gracia, como un mar divino y antiguo habitado por sirenas y tritones».⁵⁰⁷

4.5.4. Las sirenas: *daimones* de la sonoridad

En cuanto a las sirenas, es interesante señalar que estas criaturas forman parte de la genealogía de El Marqués de Bradomín, tal como le explica Don Juan Montenegro en la *Sonata de otoño*:

El linaje de Bradomín también es muy antiguo. (...) Se remonta hasta Don Roldán, uno de los Doce Pares. Don Roldán ya sabéis que no murió en Roncesvalles, como dicen las Historias. (...) Don Roldán pudo salvarse, y en una barca llegó hasta la isla de Sálvora.⁵⁰⁸ Atraído por una sirena

⁵⁰⁷ Valle-Inclán, 2022: 138.

⁵⁰⁸ Aquí Valle-Inclán vuelve a fabular con una conocida leyenda de la isla de Sálvora, isla muy cercana al lugar de nacimiento del propio Valle: la leyenda de la sirena Mariña, origen de una conocida familia gallega: los Mariño. Según la leyenda, la sirena Mariña fue encontrada en la playa por el caballero don Froilaz, que la hizo su esposa. La peculiaridad de esta sirena es que era muda, paradoja que nos enfrenta con la definición de sirena como *daimon* del sonido. Don Froilaz asusta a la sirena a propósito para que recupere la voz. Así se refuerza la idea de interdependencia entre los seres daimónicos y los humanos, en este caso como principio de un linaje. Es necesario vincular esta leyenda con la historia del hada Melusina, perteneciente al ciclo artúrico y recogida, entre otros, por Jean d'Arras en el siglo XV: Melusina, mitad mujer mitad serpiente o pez, representa el paradigma de mujer que abandona el mundo feérico para unir su vida a un hombre y ser madre de sus hijos, del mismo modo que hace la sirena Mariño. Aunque entre ellas hay una gran diferencia. Don Froilaz sabe y acepta que Mariña es una sirena. Melusina, en cambio, oculta su condición, pues solamente los sábados se convertía la mitad inferior de su cuerpo en serpiente. En eso estriba el conflicto de su leyenda: se casa con un hombre, Raimondino, a condición de no ser vista nunca

nafragó en aquella playa, y tuvo de la sirena un hijo, que por serlo de Don Roldán se llamó Padín, y viene a ser lo mismo que Paladín. Ahí tienes por qué una sirena abraza y sostiene tu escudo en la iglesia de Lantañón.⁵⁰⁹

Esta vinculación reforzaría simbólicamente los lazos míticos de Bradomín con Dioniso —y volviendo a Hillman—, del inconsciente de Valle-Inclán con el secreto arquetipo que lo mueve, pues para algunos autores, como Loredana Mancini, la sirena es expresión de una «fuerza dionisiaca».⁵¹⁰ Esa fuerza estaría basada en los orígenes del propio Dios, según apunta Otto: «Que Dioniso procede del agua y que regresa al agua, que tiene en las honduras acuáticas su refugio y su hogar, lo atestiguan cultos y mitos del modo más expresivo».⁵¹¹ Pero, más allá de estas posibles genealogías, interesa apuntar, como dice Mancini, esa definición de la sirena como personificación del canto espontáneo e irracional, como «demonio del sonido», como «encarnación de la sonoridad que la

los sábados. Por supuesto, la curiosidad de Raimondino acabará destruyendo el pacto entre el hombre y el hada. Carlos García Gual, en su libro *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, recoge, entre múltiples citas de la historia de la literatura, el caso de una sirena que se había hecho monja en el monasterio de San Pedro de Arlanza. La oposición ante la actitud de la sirena Mariña o Melusina es evidente. No tanto la de otra sirena capturada por un indiano en una isla del Atlántico y mostrada de feria en feria hasta acabar en una amplia pileta de un palacio en Sepúlveda construido específicamente para ella, hasta que su nostalgia de la vida marina hace al indiano devolverla al mar a través del río Duero (cf. García Gual, 2014: 180-182).

⁵⁰⁹ Valle-Inclán, 2022: 203-204.

⁵¹⁰ Mancini, 2005: 49. Es interesante citar el párrafo completo: «Una definizione di Sirena como persinificazione del canto spontaneo, irrazionale, portatore di un'efficacia magica. Facendo riciorso ad una formula semplificata, potremmo dire que la Sirena è espressione di una forza dionisiaca: di fatto su una serie de monumenti figurati, distribuiti dall'età arcaica all'età ellenistica, la Sirena suona e danza nel *thiasos* di Dioniso o assiste alle performances, musicali o erotiche, di Satiri e Menadi».

⁵¹¹ Otto 2017, 181.

naturaleza espontáneamente produce y que el hombre percibe con una suerte de sacro terror».⁵¹²

Esa sonoridad de la naturaleza se expresa a través de la flauta de Pan del *daimon* dionisiaco, reconocido por Valle-Inclán en «El anillo de Giges», y alimenta la estética de Valle-Inclán según se expresa en «El milagro musical»: «El secreto de las conciencias solo puede revelarse en el milagro musical de las palabras».⁵¹³ Para Valle-Inclán, la expresión de la conciencia está ligada a la evolución del idioma: «triste el destino de vuestros nietos, si en lo porvenir no engendran dialectos suyos, ciclos de una nueva conciencia en la lengua de los conquistadores. Al final de la Edad Media, bajo el arco triunfal del Renacimiento, estaba Platón meditando ante el mar azul poblado de sirenas».⁵¹⁴

Los tiempos se funden cuando el lenguaje expresa un mismo estado de conciencia. Las sirenas estaban en la época de Platón, en el Renacimiento y parecen persistir, dionisiacamente, en el libro de Valle-Inclán. «¿Qué sombra espera bajo los arcos del Sol

⁵¹² Mancini 2005, 156: «Il contesto in cui avviene la genesi delle Sirene è quindi quello delle potenze elementari da cui trae origine la vita stessa: l'acqua e la terra, il principio maschile (il dio toro) e quello femminile (la Madre Terra). Quale posizione occupano le Sirene in questa cerchia di divinità primitive? Abbiamo spesso incontrato le Sirene al seguito di figure divine in cui sopravvivono tracce di una fede preolimpica nelle forze operanti in natura: Artemide e Dioniso. Se volessimo ordinare in una tassonomia i *daimones* che popolano, nell'immaginario greco, gli spazi selvaggi, alla Sirena spetterebbe la definizione di demone del suono: essa è l'incarnazione delle sonorità che la natura spontaneamente produce e che l'uomo percepisce con una sorta di sacro terrore, come manifestazione di una realtà soprannaturale operante nel mondo».

⁵¹³ Valle-Inclán, 1992: 73.

⁵¹⁴ Valle-Inclán, 1992: 83.

al fin de nuestra Edad?».⁵¹⁵ Es algo que todavía aguarda su invención. Cada máscara tiene su lenguaje. Como recoge la glosa que corona este capítulo, «En la ética futura se guardan las normas de la futura estética».⁵¹⁶ En este sentido, hay una clara evolución entre las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*, donde se deja atrás el malditismo y el arte por el arte, entendido de una manera superficial. La estética quimerista es rotundamente espiritual. Y los *Ejercicios espirituales* del subtítulo se convierten de algún modo en unos ejercicios de estilo. Conciencia y lenguaje son indisociables. En este sentido, es interesante apuntar la etimología de la palabra *sirena*, según la explica Carlos García Gual: «El nombre *serién* parece relacionarse con el de la “soga” (*seriá*), y las sirenas serían algo así como “las que atan”. (...). Pero su lazo es la voz, o el canto y la música, con la que atraen y amarran, es decir, cazan y hechizan a sus presas».⁵¹⁷

La lámpara maravillosa tendría, en efecto, esta misma característica de hechizo: atrapar al lector a través de una estética basada en la sonoridad y también a través de la ambigüedad de una máscara que juega a sostener una voz de ficción a través de la expresión de ideas estéticas y espirituales acompañada de una pretendida confesión de vida, que más bien parece pertenecer a un personaje creado por el propio autor. Se podría decir que la propia voz de Valle-Inclán tiene la característica de las sirenas: una parte parece real, otra parece ficción, como el cuerpo de la sirena «es una figura híbrida (mitad mujer, mitad pájaro alado, o semipez de cola plateada) (...). Es un ser entre dos mundos».⁵¹⁸

⁵¹⁵ Valle-Inclán, 1992: 83.

⁵¹⁶ Verlaine, 196: 84.

⁵¹⁷ García Gual, 2014: 20-21.

⁵¹⁸ García Gual, 2014: 12.

4.5.5. Los sentidos del oído y de la vista

Como se ha dicho, Valle-Inclán expresa en *La lámpara maravillosa* su desconfianza ante el poder de los sentidos para conocer la realidad. Los sentidos se presentan, en general, como fuente de engaño. Sin embargo, hay una dimensión en la que los sentidos sí son respetados en su función —lo acabamos de ver en el caso de las sirenas—: cuando los sentidos del oído o de la vista perciben, aunque sea de manera imperfecta, el poder místico o dionisiaco de la naturaleza, «el reino de la tierra»⁵¹⁹ en palabras de Daraki. Este poder se convierte en una expresión estética llena de sensualidad. Y en esto se puede establecer también un paralelismo entre las *Sonatas* y la *Lámpara*.

Las sensaciones auditivas en las *Sonatas*, en efecto, son abundantes.⁵²⁰ Un ejemplo de la *Sonata de primavera* puede valer para ilustrarlo:

El son de las campanas llenaba el aire, y el grave cántico de los clérigos parecía reposar en la tierra, donde todo es polvo y podredumbre. Jaculatorias, misereres, respuestas caían sobre el féretro como el agua bendita del hisopo. Encima de nuestras cabezas las campanas seguían siempre sonando.⁵²¹

Y siguen sonando en *La lámpara maravillosa*:

Día por día, la oración de mil años renace en el tañido de sus cien campanas, en la sombra de sus pórticos con santos y mendigos, en el silencio sonoro de sus atrios con flores franciscanas entre la juntura de las losas.⁵²²

⁵¹⁹ Daraki, 2005.

⁵²⁰ Las más abundantes según Zamora Vicente en su estudio sobre las *Sonatas* (1969: 138).

⁵²¹ Valle-Inclán, 2022: 45.

⁵²² Valle-Inclán, 1992: 135.

(...)

De tiempo en tiempo doblaba la campana y abría en el aire un círculo sonoro que se dilataba y se perdía en el azul de la tarde llena de pájaros. Me sentí asistido de una paz devota.⁵²³

De igual modo ocurre con los pájaros, tanto en *La lámpara maravillosa*, «Y en medio de un gran dolor han vuelto a cantar en mi oído las alondras del amanecer»,⁵²⁴ como en este fragmento de la *Sonata de estío*, donde la naturaleza se despliega en sonido y en vista en un éxtasis panerótico, que incluye a los protagonistas:

Volaba la brisa en desiguales ráfagas, húmedas y agrestes como aliento de arroyos y herbazales. El alba tenía largos estremecimientos de rubia y sensual desposada. Las copas de los cedros, iluminadas por el sol naciente, eran altar donde bandadas de pájaros se casaban, besándose los picos. La Niña Chole, tan pronto ponía su caballo a galope como le dejaba mordisquear en los jarales.⁵²⁵

Esta sensualidad que embriaga los sentidos también se despliega en el olfato, simbolizado en la palabra *aroma* que recorre las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*, y que sirve para describir lo casi indefinible, ya sea en el recuerdo, en la naturaleza, en el cuerpo amado, en la comprensión mística o en la misma muerte:

Sonata de primavera:

«(...) no sé decir qué vago aroma primaveral traía a mi alma el recuerdo».⁵²⁶

⁵²³ Valle-Inclán, 1992: 172.

⁵²⁴ Valle-Inclán, 1992: 171. La relación de Valle-Inclán con la imagen del ave es tan estrecha que se vincula a ella desde el primer capítulo de *La lámpara maravillosa* (1992: 48): «Amé la soledad y, como los pájaros, canté solo para mí (...) Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta».

⁵²⁵ Valle-Inclán, 2022: 141.

⁵²⁶ Valle-Inclán, 2022: 32.

«(...) su nuca, que era blanca como la de una estatua y exhalaba no sé qué aroma de flor y de doncella».⁵²⁷

«Todas mis pasiones se purificaban en aquel fuego sagrado y aromaban como gomas de Arabia».⁵²⁸

«Los lirios blancos de la caridad también la aromaban».⁵²⁹

Sonata de estío:

«La brisa aromada y fecunda de los crepúsculos tropicales oreaba mi frente. La campiña toda se estremecía cual si al acercarse sintiese la hora de sus nupcias, y exhalaba de sus entrañas vírgenes un vaho caliente de negra enamorada, potente y deseosa».⁵³⁰

Sonata de otoño:

«Era una esperanza indecisa y nostálgica que llenaba mi vida con un aroma de fe».⁵³¹

«El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar».⁵³²

Sonata de invierno:

⁵²⁷ Valle-Inclán, 2022: 40.

⁵²⁸ Valle-Inclán, 2022: 41.

⁵²⁹ Valle-Inclán, 2022: 48.

⁵³⁰ Valle-Inclán, 2022: 97.

⁵³¹ Valle-Inclán, 2022: 163.

⁵³² Valle-Inclán, 2022: 180.

«(...) el encanto de un cuento casi olvidado que trae aroma de rosas marchitas y una vieja armonía de versos».⁵³³

«Como una gracia deseé morir por aquella dama que tenía las manos como lirios, el aroma de una leyenda en su nombre de princesa pálida, santa, lejana».⁵³⁴

La lámpara maravillosa:

«Esta conciencia casi divina nos estremece como un aroma».⁵³⁵

«Esta rosa del rosal franciscano tiene el aroma de aquellas que se abrían en los huertos nazaritas cuando pasaba la sombra de Jesús».⁵³⁶

«(...) rosa enigmática del matiz, su aroma perdura en todas las vidas».⁵³⁷

«La ciudad de las conchas acendra su aroma piadoso como las rosas que en las estancias cerradas exhalan al marchitarse su más delicada fragancia».⁵³⁸

«Aromaba el hinojo, aromaba todo el campillo cubierto de flores menudas, llenas de gracia franciscana».⁵³⁹

«Al pasar bajo el arco de la muerte todas las almas aromarán como rosas».⁵⁴⁰

En cuanto al sentido de la vista, su presencia es constante. La narración de Valle-Inclán es profundamente visual, repleta de descripciones y con un planteamiento escénico

⁵³³ Valle-Inclán, 2022: 246.

⁵³⁴ Valle-Inclán, 2022: 254.

⁵³⁵ Valle-Inclán, 1992: 52.

⁵³⁶ Valle-Inclán, 1992: 106.

⁵³⁷ Valle-Inclán, 1992: 121.

⁵³⁸ Valle-Inclán, 1992: 135.

⁵³⁹ Valle-Inclán, 1992: 172.

⁵⁴⁰ Valle-Inclán, 1992: 173.

que se va acentuando cada vez más a partir de los esperpentos, también en las novelas, como en *Tirano Banderas* o el ciclo de *El ruedo ibérico*. Es sintomático que el sustantivo *ojos* salga 87 veces en la *Sonata de primavera*, 92 en la *Sonata de otoño*, 82 en la *Sonata de Estío* y 36 en la de la *Sonata de invierno*.

La importancia del sentido de la vista⁵⁴¹ es crucial para la conexión mística con el universo, como declara Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*: «Y en aquel momento, como mirase hacia el mar, volví a extasiarme, llenos los ojos de inocencia, y el corazón imantado hacia todas las cosas».⁵⁴²

También lo es como método creativo del autor. Sender recuerda las siguientes palabras de Valle-Inclán: «Me repitió algo que me había dicho ya otras veces: que sus novelas y comedias nacían de un deseo casi físico, confuso y brillante y que cuando su deseo era más vivo comenzaba a darles forma por combinaciones ideales de masas de color. (...) Esas masas de color eran al principio confusas y nebulosas. Poco a poco se iban tomando contornos en su imaginación»,⁵⁴³ para convertirse después en un personaje o en una escena.

Es un testimonio especialmente importante porque explica un procedimiento creativo de gran singularidad, perfectamente coherente con el carácter visual de toda la literatura de Valle-Inclán, y también por su amor por la pintura, plasmada en su faceta de

⁵⁴¹ Sin embargo, como ya se ha mencionado, y se ampliará más adelante, el sentido de la vista tiene una segunda advertencia mística: la ceguera, al independizar la conciencia de la sucesión cronológica del movimiento, la ayuda en la estética quietista. Valle-Inclán lo ejemplifica con el arte de Homero y de la costurera ciega de su infancia en *La lámpara maravillosa*. Se volverá a hablar de ello enseguida.

⁵⁴² Valle-Inclán, 1992: 173.

⁵⁴³ Sender, 1965: 23.

crítico de arte, atento como pocos a la pintura de su tiempo y dueño de una importante colección privada.⁵⁴⁴

En el homenaje que recibió en *La Pluma*, su ilustrador, Moya del Pino, ya definió a Valle-Inclán como

escritor esencialmente plástico. El alma de sus personajes se nos revela por la acción y por el gesto antes de que la palabra sea dicha, y la emoción que sentimos al leer sus obras es más bien pictórica (...). Existe siempre en sus libros una unión perfecta entre el paisaje y las figuras, que se destacan vigorosas, ya sea sobre fondos de un encanto ingenuo y detallista, como en los cuadros de Patinir, o se funden en una magnificencia clásica como en las pinturas murales de Ticiano y Veronés. De ahí su gran amor por la pintura, su finísima percepción y sensibilidad por el color, que le han hecho exaltarse tantas veces ante la tierna y aguda armonía, olorosa a lirios, de los verdes y morados de Tintoretto, y ante los cándidos azules, rasos y oros, de la anunciación del Beato Angélico.⁵⁴⁵

Esta afición a la pintura, esta «finísima percepción», se la traslada Valle-Inclán al Marqués de Bradomín en la *Sonata de primavera*, donde identifica unos cuadros de Andrea del Sarto atribuidos a Rafael y a Leonardo da Vinci.⁵⁴⁶ Y en la misma *Sonata* hace la siguiente comparación, llena de plasticidad:

Yo cruzaba la terraza cuando una ráfaga violenta alzó la flamante cortina, y mis ojos mortales vieron arrodillada en el fondo de la estancia la sombra pálida de María Rosario. No puedo decir lo que entonces pasó por mí. Creo que fue un impulso ardiente, y después una sacudida fría y cruel: la audacia

⁵⁴⁴ Dicha colección se pudo ver en la exposición *Valle-Inclán íntimo*, comisariada por José Manuel López Vázquez, Margarita Santos Zas y Javier del Valle-Inclán Alsina, entre el 9 de febrero y el 1 de abril de 2023, en el Colegio de Fonseca de Santiago de Compostela.

⁵⁴⁵ Moya del Pino, 1923: 64-65.

⁵⁴⁶ Valle-Inclán, 2022: 33-34.

que se admira en los labios y en los ojos de aquel retrato que del divino César Borgia pintó el divino Rafael de Sancio.⁵⁴⁷

Esta mención a Rafael en la *Sonata de primavera* anuncia el párrafo que Valle-Inclán le dedica en *La lámpara maravillosa* para ilustrar una de las propuestas de su propia estética:

Rafael de Urbino, el más maravilloso de los pintores, modificó siempre la línea que le ofrecían sus modelos, pero lo hizo con tal sutil manera, que los ojos solamente pueden discernirlo cuando se aplican a estudiarle y comparan las imágenes vivas frente a las de sus cuadros. Entonces se advierte que ninguna de aquellas figuras pudo moverse con la gracia que les atribuyó el pincel. Este milagro conseguido sobre las líneas, desviándolas y aprisionándolas en un canon estético, ha de lograrlo con su verbo el poeta.⁵⁴⁸

Es un párrafo clave, pues resuelve la paradoja entre el poder de los sentidos para atrapar la esencia de la realidad y su incapacidad fundamental para hacerlo: hay que «modificar» la línea que ofrecen los modelos, las «imágenes vivas», desviándolas y aprisionándolas en un canon estético, que para Valle-Inclán, como venimos viendo, es el quietismo, según afirma él mismo. Un quietismo profundamente dionisiaco, según las investigaciones de esta tesis.

⁵⁴⁷ Valle-Inclán, 2022: 63.

⁵⁴⁸ Valle-Inclán, 1992: 76.

4.6. Semejanzas en la voz y en algunos personajes de las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*

4.6.1. Semejanzas en la voz

También es evidente la sintonía estilística entre *La lámpara maravillosa* y las *Sonatas*, más allá de lo que cabría esperarse de obras que *a priori* pertenecen a géneros diferentes (*ma non troppo*, como se defiende en este trabajo).

Tal como se ha destacado en el corpus de *La lámpara maravillosa* hay diez capítulos en el libro que tienen una voz memorialística o narrativa que recuerdan a la voz del Bradomín de las *Sonatas*. Armonizan en la composición de la voz, en los temas y en las imágenes utilizadas. Estos son: «El anillo de Giges» (I, III, IV, V), «Exégesis trina» (IX), «El quietismo estético» (VII, VIII, IX) y «La piedra del sabio» (I, V). Como se puede ver, se distribuyen a lo largo de todo el libro, salvo en la parte de «El milagro musical», quizá por su carácter más teórico, aunque no exento de elementos de ficción, como se señalará en el apartado siguiente.

En este se puede añadir el comentario de un pasaje especial de *La lámpara maravillosa* («El quietismo estético», IX), menos obvio en sus semejanzas con Bradomín pero que, sin embargo, resulta clave para entender la obra de Valle-Inclán:

¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida. Hay un gesto que es el mío, uno solo, pero en la sucesión humilde de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluido hasta borrarse como el perfil de una medalla. Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia.⁵⁴⁹

⁵⁴⁹ Valle-Inclán, 1992: 150-151.

Este fragmento parece continuación o introducción de este otro, muy anterior, del comienzo de la *Sonata de invierno*:

Fue mi paso por la vida como potente florecimiento de todas las pasiones: uno a uno, mis días se caldeaban en la gran hoguera del amor; las almas más blancas me dieron entonces su ternura y lloraron mis crueldades y desvíos, mientras los dedos pálidos y ardientes deshojaban las margaritas que guardan el secreto de los corazones.⁵⁵⁰

Casi como un juego de intercalaciones intemporales, se puede citar a continuación el pasaje que sigue al fragmento aludido de *La lámpara maravillosa*:

Muchas veces me pregunto cuál entre todos los pecados es el mío, e interrogo a las máscaras del vicio: Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia, han dejado una huella en mi rostro carnal y en mi rostro espiritual, pero yo sé que todas han de borrarse en su día, y que sólo una quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte.⁵⁵¹

Los tres, situando en medio el de la *Sonata de invierno*, forman una continuación natural.

Ya Sender relacionaba el ciclo de Bradomín y *La lámpara maravillosa* por el estilo: «El cambio del pasado al presente se hace sin violencia y en ese presente la realidad parece alcanzar esa inmovilidad perenne de la que habla Valle-Inclán como una virtud en *La lámpara maravillosa*».⁵⁵²

⁵⁵⁰ Valle-Inclán, 2022: 237.

⁵⁵¹ Valle-Inclán, 1992: 151.

⁵⁵² Sender, 1965: 73.

Por supuesto, no toda *La lámpara maravillosa* tiene este carácter. Muchos capítulos tienen un perfil filosófico que la aleja de la voz bradominesca⁵⁵³ Pero resulta sintomático que en la primera parte del libro, «El anillo de Giges», abunde esta voz que tanto recuerda a las *Sonatas*, en cuatro de los siete capítulos que componen esta parte. Como dice Monge López:

En estos capítulos de Anillo de Giges se refiere la autobiografía de un poeta modernista, atento a todos sus sentidos y sensaciones, que entra en contacto de forma trascendental con la naturaleza, que descubre en ella un conjunto de significados ocultos, lo que le provoca en determinadas circunstancias (visión de altura de la tierra de Salnés, contemplación de las vidrieras de la catedral de León, atardecer de la costa gallega) la emoción de un éxtasis, próximo al místico, pero de origen ascético, y que lucha por expresar con palabras toda la intensidad de estas sensaciones o de estos momentos de arrobamiento místico.⁵⁵⁴

Bien se puede pensar que esa autografía de un «poeta modernista» incorpora momentos de una memoria estetizada, es decir, elementos de ficción usurpados a la imaginación, de igual manera que el autor usa, copiándolos casi literalmente, pasajes enteros de Molinos o de Menéndez Pelayo. Es decir, incorpora la ficción a lo biográfico, y lo biográfico a la ficción, igual que ha hecho en sus entrevistas, en sus artículos, y del mismo modo que incorpora un texto ajeno a un texto propio.

⁵⁵³ Es interesante, en este sentido, este dato que aporta Monge López (2015: 219): «Así pues, puede decirse que en *La lámpara maravillosa* hay dos momentos de escritura. Uno, que podríamos calificar como modernista, que llega en la elaboración de los pre-textos hasta el verano de 1913; y otro, más metafísico y místico, de marcado carácter filosófico, que arranca en el primer trimestre de 1914 hasta la finalización de la obra. Las diferencias en el tono entre capítulos de la misma sección, como ocurre en Anillo de Giges, así lo evidencian».

⁵⁵⁴ Monge López, 2015: 279.

Además, hay claras marcas de estilo entre las *Sonatas* y la *Lámpara*. Por ejemplo, en el uso del adjetivo *supremo* o *suprema*:

Sonata de primavera:

«Era llegado el momento supremo⁵⁵⁵ y presintiéndolo, mi corazón se estremecía con el ansia de la espera».

«Yo insistí, con triste acento, gustando el placer doloroso y supremo del verdugo».⁵⁵⁶

Sonata de estío:

«Pobre Niña Chole, después de haber pecado tanto, aún no sabía que el supremo deleite sólo se encuentra tras los abandonos crueles, en las reconciliaciones cobardes».⁵⁵⁷

Sonata de invierno:

«¡Qué pueblo de cínicos elegantes el que rompiendo la ley de todas las cosas, la ley suprema que une a las hormigas con los astros, renuncie a dar la vida, y en un alegre balneario se disponga a la muerte!».⁵⁵⁸

En *La lámpara maravillosa* este adjetivo se utiliza 37 veces:

⁵⁵⁵ Valle-Inclán, 2022: 81.

⁵⁵⁶ Valle-Inclán, 2022: 85.

⁵⁵⁷ Valle-Inclán, 2022: 160.

⁵⁵⁸ Valle-Inclán, 2022: 271.

«La quietud es la suprema norma».⁵⁵⁹

«(...) la suprema inmovilidad de las cosas».⁵⁶⁰

«(...) la suprema aspiración a la quietud».⁵⁶¹

Etc.

Lo mismo ocurre con la utilización del adjetivo enfático *divino* (37 veces usado en la *Lámpara*) y *divina* (36):

«(...) divina tiniebla».⁵⁶²

«(...) divina razón».⁵⁶³

«(...) divina alusión».⁵⁶⁴

«(...) divino deleite de comprender intuitivamente».⁵⁶⁵

«Del divino laurel del día nace la rosa musical».⁵⁶⁶

«(...) amar el divino cristal del mundo».⁵⁶⁷

Etc.

Y en las *Sonatas*, aunque menos abundantes, también son frecuentes:

⁵⁵⁹ Valle-Inclán, 1992: 131.

⁵⁶⁰ Valle-Inclán, 1992: 136.

⁵⁶¹ Valle-Inclán, 1992: 137.

⁵⁶² Valle-Inclán, 1992: 39.

⁵⁶³ Valle-Inclán, 1992: 40.

⁵⁶⁴ Valle-Inclán, 1992: 62.

⁵⁶⁵ Valle-Inclán, 1992: 40.

⁵⁶⁶ Valle-Inclán, 1992: 96.

⁵⁶⁷ Valle-Inclán, 1992: 139.

Sonata de primavera:

«(...) divinas rosas».⁵⁶⁸

«(...) aquel retrato que del divino César Borgia pintó el divino Rafael de Sanzio».⁵⁶⁹

Sonata de estío:

«(...) divino Petrarca».⁵⁷⁰

«(...) divino soneto».⁵⁷¹

«(...) divinas fiestas voluptuosas».⁵⁷²

«(...) la divina torpeza de las manos de una virgen».⁵⁷³

Sonata de otoño:

«¡Tu divina fragancia!».⁵⁷⁴

«(...) divina palidez de enferma».⁵⁷⁵

«Yo he preferido siempre ser el Marqués de Bradomín, a ser ese divino Marqués de Sade».⁵⁷⁶

⁵⁶⁸ Valle-Inclán, 1992: 82.

⁵⁶⁹ Valle-Inclán, 1992: 63.

⁵⁷⁰ Valle-Inclán, 1992: 93.

⁵⁷¹ Valle-Inclán, 1992: 140.

⁵⁷² Valle-Inclán, 1992: 136.

⁵⁷³ Valle-Inclán, 1992: 160.

⁵⁷⁴ Valle-Inclán, 1992: 185.

⁵⁷⁵ Valle-Inclán, 1992: 190.

⁵⁷⁶ Valle-Inclán, 1992: 191.

«¡Azótame como a un divino Nazareno!».⁵⁷⁷

Sonata de invierno:

«(...) divina tristeza». ⁵⁷⁸

«¡Tus brazos son un divino dogal!».⁵⁷⁹

«(...) divinos labios». ⁵⁸⁰

Etc.

Hay un uso retórico de los adjetivos, desde luego, en estas construcciones. En ellas hay también exaltación, sacralización y mitificación de personas, cosas y emociones. Y esta tendencia, que existe en las *Sonatas*, llega a su culmen de expresión y abundancia en el libro donde se concentra esa exaltación de la sacralidad del mundo y de la estética: *La lámpara maravillosa*. Son marcas de estilo, rasgos de la máscara dionisiaca que pasan de un libro a otro.

4.6.2. Una sacralización erótica: la Madrina

Estas semejanzas de estilo se corresponden también con la semejanza de un mundo de motivos y personajes, presentes en la obra de Valle-Inclán de estos años, tanto en las *Sonatas* como en las *Comedias bárbaras*, y también en los poemas de *Aromas de leyenda* o *El pasajero*. Existe una coherencia de universo literario entre ellas y un trasvase de temas y motivos. En palabras de Virginia Milner Garlitz, «la Galicia primitiva entrevista

⁵⁷⁷ Valle-Inclán, 1992: 228.

⁵⁷⁸ Valle-Inclán, 1992: 263.

⁵⁷⁹ Valle-Inclán, 1992: 263.

⁵⁸⁰ Valle-Inclán, 1992: 274.

en *La lámpara maravillosa* es la misma presentada en su producción de 1902 a 1914 (...) el huerto de rosales y palomas de la Madrina recuerda al ambiente de la *Sonata de primavera*; y la costurera se parece a la doncella de su abuela, Micaela la Galana, de *Jardín Umbrío*».⁵⁸¹

En efecto, como ya se ha visto pero conviene repetir aquí, en el fragmento en que Valle-Inclán habla de su madrina, en *La lámpara maravillosa*, hay un aire de erotismo sublimado, de un enamoramiento que recuerda a las *Sonatas*, aunque redimido por el contexto místico del libro:

A los nueve años me enamoré de mi Madrina (...). Mi Madrina me mostraba las estampas de su libro devoto (...). Mi Madrina era llena de gracia, y ninguna cosa en el mundo podía cambiar el sentido de su vida, que decía siempre Amor. (...) Contemplando a mi Madrina durante horas enteras, yo experimentaba una sola emoción inefable y sutil que ascendía por luminosa escala a divinas estancias: Tránsito, Arrobo, Delirio, Éxtasis.⁵⁸²

El libro devoto de la Madrina recuerda al que lee María Rosario en la *Sonata de primavera*, quizá aquella *Mística ciudad de Dios*, que atormentara en su cárcel a Giacomo Casanova. Y el enamoramiento de un niño de nueve años expresado hacia una mujer adulta establece un aire de relación prohibida, parecido a la transgresión que emana siempre del Marqués de Bradomín.

La sacralización erótica que se propone en las *Sonatas*, en este pasaje de *La lámpara maravillosa* llega a su escalón supremo, al mencionar «la luminosa escala» mística que remite a la «secreta escala» de la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz; pero aquí el tránsito, el arrobo, el éxtasis no sucede ante la contemplación del Amado, sino ante la

⁵⁸¹ Garlitz, 2007: 205-206.

⁵⁸² Valle-Inclán, 1992: 148.

contemplación de la Madrina, descrita por Valle-Inclán en este capítulo como «santa»: la transgresión bradominesca de amar a lo divino, dionisiacamente, sigue presente en estas páginas de *La lámpara maravillosa*.

Esta confesión, novelesca o no, de haberse enamorado a los nueve años de su madrina, remite a esta otra conversación que mantiene el Marqués de Bradomín con Concha en la *Sonata de otoño*:

—Recordé mi primera conquista. Tenía yo once años y una dama se enamoró de mí. ¡Era también muy bella!

Concha murmuró en voz baja:

—Mi tía Augusta.

—Sí.⁵⁸³

4.6.3. Homero y la costurera ciega

Un caso especial de personaje conectado a la esencia de la realidad, fuera de la trampa cronológica, es el del ciego. Esta figura recorre buena parte de la obra de Valle-Inclán, y en *La lámpara maravillosa* está representada por Homero y por una costurera ciega, narradora de historias. Ambos personajes están unidos a una naturaleza sagrada y panteísta que saben interpretar mejor que los que son prisioneros de sus sentidos.

Homero aparece, por primera vez, en el capítulo IX de «El milagro musical». Valle-Inclán parte de una evocación que vuelve a recordar a su *daemonium*:

La edad de oro amanecía, y los griegos, divinos pastores, contemplaban aún las pálidas estrellas (...). Para aquellos pastores las ideas significaban números y formas bajo el ritmo del sol (...)

⁵⁸³ Valle-Inclán, 2022: 193.

Aquellos pastores arcádicos gozaron el éxtasis panida desde las crestas donde trisca el macho cabrío. (...) El conocer cronológico se hacía estático (...). Y fue un ciego cantor, para quien la noche parecía eterna, quien primero en la música de las palabras hizo arder la corona del Sol.⁵⁸⁴

Este ciego cantor es Homero. La edad de oro, las referencias platónicas y pitagóricas a un mundo ideal de formas y de números, el éxtasis de una naturaleza donde sigue reinando Pan, anuncian un universo esencial donde no puede prosperar el imperio satánico de la hora. El ciego sabe escuchar ese universo, igual que la flor sabe seguir el rumbo del sol y cantarlo. «El padre Homero pudo llamar a sus versos con un nombre de flor: Heliotropos»,⁵⁸⁵ afirma Valle-Inclán en la glosa. La flor gira al ritmo del sol, como los versos de Homero reproducen una música solar a la que el poeta ha accedido bajo un éxtasis ajeno a la percepción convencional. La paradoja resulta obvia y eficaz: a la esencia se accede a través de la contemplación, y solo un ciego es capaz de ver, y de escuchar la música para cantar su visión.

«El Padre Homero es la voz de las islas doradas», dice Valle-Inclán en el capítulo VII de «El quietismo estético», «en sus hexámetros canta la lujuria solar de dioses y bestias». Aquí vuelve a aparecer el numen dionisiaco. «Aún no se han borrado las huellas del celeste toro en la orilla del mar azul, aún suenan en pastoriles flautas alegres dianas». Y sigue un fragmento donde se funden ideas panteístas, culturales y filosóficas del mundo clásico: «y al oscurecer de la tarde, cuando vuelan de las ruinas de mármol los pájaros de largas alas, resucita el viento entre los últimos laureles, el reposado murmullo de los diálogos socráticos, estelar filosofía transmigrada de mitos y fábulas».⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Valle-Inclán, 1992: 92-93.

⁵⁸⁵ Valle-Inclán, 1992: 93.

⁵⁸⁶ Valle-Inclán, 1992: 146.

Las ruinas apuntan a la fragilidad del ser humano en el tiempo. La idea de la transmigración, sin embargo, subraya la eternidad del alma; los mitos y fábulas aluden al intento humano de interpretar la realidad. El bosque de laureles, como enseñaba Kerényi,⁵⁸⁷ remite a Dioniso.

«Sólo la mirada extática puede hacerte centro de amor y conocimiento», continúa Valle-Inclán. Y en esa mirada extática se pierde la mirada egoísta que ignora, y se multiplica por la de todos los seres. Y esa multiplicación deriva, a fuerza de hacerse todo, a fuerza de panteísmo, en la mirada esencial de la unidad:

Mira al árbol como lo mira el labrador cuando recoge el fruto, y el peregrino que busca la sombra, y el pájaro en los aires para hacer el nido, y la oruga en la hoja verde. Sé para el árbol Universo. Míralo con los ojos de todas las criaturas (...). Trueca en eucarístico don la mirada egoísta del labrador, la del peregrino, la del pájaro, la de la oruga: purifica en tus ojos la voluntad tiránica y desenamorada del mundo.⁵⁸⁸

Es un pasaje especialmente hermoso donde Valle-Inclán se ha despojado de cualquier máscara intertextual. Como en la máscara mortuoria que le hizo Francisco Asorey, aparecen con serenidad y claridad ejemplar su visión de la existencia y del arte, en palabras musicales y libres de velos. Su último gesto se parece, no a los vicios de los que se confesó Bradomín en la *Lámpara*, sino a estas palabras, como los ojos cerrados que calcó Asorey se parecen a los ojos de Homero.

⁵⁸⁷ «Un himno homérico dedicado a Dioniso demuestra como su presencia divina se extendió a los bosques y montañas después de que fuera criado por sus nodrizas. No recorría los bosques y montañas coronado con hojas de vid, sino con la hiedra y el laurel» (Kerényi, 2011: 73).

⁵⁸⁸ Valle-Inclán, 1992: 146.

Unas páginas después, en el último capítulo de «El quietismo estético», Valle-Inclán recuerda un episodio de su niñez, digno de cualquiera de sus novelas: «Llamaban a la puerta, en el regazo del ama avizorábase el gato, y entraba una vieja que acudía a la vela después de las Cruces. Era ciega, ciega desde mocina, ciega de las negras viruelas. Sabía contar cuentos (...) Entraba con un estremecimiento de frío, llena de luna y de campo».

Es muy significativa esta descripción, pues Valle-Inclán insiste en la idea de una conexión especial de esta mujer con la naturaleza, precisamente por ser ciega. Otra vez esa ausencia de vista sirve a Valle-Inclán para subrayar una de las claves estéticas de la *Lámpara*: «Sus cuentos nunca sucedían en el mundo de los sentidos». Aquella aldeana ciega era dueña de un raro poder, muy parecido al de Homero: los relatos campesinos que contaba los «convertía en mitos (...) y el paisaje que los ojos de la narradora ya no podían ver, tenían la quietud de las imágenes aprisionadas en los espejos mágicos».⁵⁸⁹ Entonces explica Valle-Inclán que «antes de cegar había sido costurera» y, aunque el autor no las nombra, es probable que el lector recuerde la imagen de las parcas que hilan el destino.

Esta ciega costurera tiene un nombre: Micaela la Galana, y es aquella a quien Valle-Inclán atribuye las historias de un libro publicado trece años antes que *La lámpara maravillosa: Jardín umbrío*.⁵⁹⁰ Este libro de cuentos comienza así:

Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un

⁵⁸⁹ Valle-Inclán, 1992: 152 y 153.

⁵⁹⁰ Se publicó en 1903, y tuvo tres versiones más en 1914, 1920 y 1928. Vid. la introducción de Luis González del Valle: *Jardín umbrío*, 1992.

misterio candoroso y trágico me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado.⁵⁹¹

Esta parca hilandera, que hila historias y destinos, también aparece en este pasaje de la *Sonata de otoño*: «Una vieja hilaba en el hueco de una ventana. Concha me la mostró con un gesto: —Es Micaela... La doncella de mi madre. ¡La pobre está ciega! No le digas nada». ⁵⁹² La muerte de Concha sucederá poco después.

Esta idea, la de la muerte, casa con la visión ajena al tiempo que explica Valle-Inclán en el mismo pasaje de *La lámpara maravillosa*, al describir cómo eran las historias que contaba la vieja costurera: «Todas las cosas estaban imbuidas de un misticismo estático (...). Desaparecía la idea temporal (...). Aquella ciega de aldea, cuando contaba sus historias, parecía estar mirándolas en el fondo de su alma (...) El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias». ⁵⁹³

No es posible reproducir aquí este capítulo por entero, especialmente sugerente porque conjuga a la perfección la narración novelesca y la propuesta de la idea estética del quietismo, además de sumar la idea musical en esa alma que recoge el sonido intemporal de la existencia en forma de una música misteriosa que se convierte en palabras, como apunta el autor en «El milagro musical».

El caracol marino también remite a la flauta del *daemonium* dionisiaco con el que comienza *La lámpara maravillosa*. Pero, a diferencia de la flauta, la caracola tiene la capacidad de contener el recuerdo del alma, imagen que parece recoger la idea de la reminiscencia platónica. Valle-Inclán la expresa en síntesis de ejemplar belleza,

⁵⁹¹ Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, 1992: 39.

⁵⁹² Valle-Inclán, 2022: 189.

⁵⁹³ Valle-Inclán, 1992: 153-154.

proponiendo la eternidad de un alma que ya está informada y a la que solo hay que escuchar. De allí saldrán las historias narradas de una manera quietista, parecida a la de la muerte, con esa distancia que a partir de *La lámpara maravillosa* determinará la estética del autor y que concreta en la glosa con la que finaliza este capítulo: «Sólo el alma que aprende a desencadenarse puede desvelar el enigma del quietismo estético».⁵⁹⁴

Si los ojos abiertos al mundo físico engañan a quien percibe, los ciegos como Homero o la vieja costurera tienen ventaja para ver el más allá de la realidad aparente. De igual manera se puede decir del ciego que se sitúa fuera de la norma social. El ciego puede ver y sentir más allá de esa norma. Es el caso del poeta Max Estrella en *Luces de bohemia*. Pero también de otra figura que vive entre otros mendigos y tullidos: Electus de Gondar, el ciego más ubicuo en la obra de Valle-Inclán, que aparece en *Flor de santidad* (1904), *El Marqués de Bradomín* (1906), *Los cruzados de la Causa* (1908), *Romance de Lobos* (1908), *Divinas palabras* (1919) y *Cara de Plata* (1922) y es protagonista en *El embrujado* (1912), escrito en los mismos años en los que Valle-Inclán está enfrascado en *La lámpara maravillosa*. De hecho, *El embrujado* es una «tragedia en tierras de Salnés», las mismas que evoca Valle-Inclán en la *Lámpara*.

Así se refiere Virginia Milner Garlitz a Electus de Gondar: «Este fauno lascivo es un panida en comunión directa con el logos Espermático,⁵⁹⁵ como lo es también el ciego de Flavia de *El embrujado*. Ellos, igual que Homero, el *daemonium* y el coro de espíritus silvestres de LLM, son músicos».⁵⁹⁶ Ciegos y músicos conectados con un saber oculto, que se tañe con la flauta y con el verso, dionisiacamente, porque hay una misteriosa relación entre esa ceguera, la visión pura de la realidad y el eros.

⁵⁹⁴ Valle-Inclán, 1992: 154.

⁵⁹⁵ Sobre este concepto, véase el Corpus: La piedra del sabio, II 162-164.

⁵⁹⁶ Garlitz, 2007: 217.

En la *Sonata de primavera* aparece un ciego, que recibe la limosna de María Rosario:

Un viejo de calva sien y luenga barba nevada, sereno y evangélico en su pobreza, se adelantó gravemente (...) Y el viejo, que insensiblemente había ido algunos pasos hacia adelante, retrocedió tentando en el suelo con el báculo, y en el aire con una mano, porque era ciego. María Rosario lloraba en silencio, y resplandecía hermosa y cándida como una Madona, en medio de la sórdida corte de mendigos que se acercaban de rodillas para besarle las manos. Aquellas cabezas humildes, demacradas, miserables, tenían una expresión de amor.⁵⁹⁷

El ciego expresa amor porque su luz, fuera del tiempo, es interna. Esa es la luz con la que Valle-Inclán concluye su *Lámpara*: «La luz es el verbo de toda belleza. Luz es amor».⁵⁹⁸

4.7. Otras ficciones dentro de la *Lámpara*. Soulinake. *La guerra carlista*

4.7.1. Soulinake

Otro de los indicios para entender que *La lámpara maravillosa* se puede leer como una ficción es la presencia de Soulinake en el capítulo IV de «El milagro musical». «Soulinake es un polaco místico y visionario, que viene a sentarse bajo mi parra, por las tardes, cuando se pone el sol. En esa hora dice su eterno monólogo al viento del mar y de los pinos. Sobre la frente calva y dorada vuela su mano haciendo la señal de la cruz».⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ Valle-Inclán, 2022: 48.

⁵⁹⁸ Valle-Inclán, 1992: 178.

⁵⁹⁹ Valle-Inclán, 1992: 79.

Este Soulinake es trasunto, como se ha visto, de Ernesto Bark, autor de *La santa bohemia*,⁶⁰⁰ y aparece en la obra de Valle-Inclán en otras dos ocasiones, dos obras de ficción: *La corte de Estella* (1910),⁶⁰¹ relato asociado al ciclo de *La guerra carlista*, y *Luces de bohemia* (1920). En el relato carlista, se le presenta con «apariencia monacal (...) la barba retinta deshilachada en flecos» (...). Ensimismado y exaltado», con «un profundo sentido religioso pero de religiosidad nueva y atea (...). Hablaba con sonrisa espiritual».⁶⁰²

En *Luces de bohemia*, sin embargo, Valle-Inclán le retrata de una manera menos benévola: «barbas rojas de judío anarquista y ojos envidiosos, bajo el testuz de bisonte obstinado».⁶⁰³ Esa obstinación se plasmará en el siguiente e inútil empeño de Soulinake: «¡Mi amigo Max Estrella no está muerto! Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia!».⁶⁰⁴

Soulinake, en sus tres apariciones en la obra de Valle-Inclán, aparece como personaje inquieto de teorías y con un halo místico y revolucionario,⁶⁰⁵ salvo en *Luces de*

⁶⁰⁰ Gonzalo Santonja (1999: 10), en su prólogo a la *Santa bohemia*, analiza las relaciones entre Valle-Inclán y Ernesto Bark, refiriéndose también a los estudios de Allen W. Phillips (1988-1996) donde hace un minucioso recorrido de la presencia de Bark en la obra de Valle-Inclán y su función en la misma.

⁶⁰¹ Se publica en la revista *Por esos mundos*, en Madrid, en enero de 1910. Vid. Valle-Inclán, 2002, II: 1538.

⁶⁰² Valle-Inclán, 2002: 1540.

⁶⁰³ Valle-Inclán, 1991: 140.

⁶⁰⁴ Valle-Inclán, 1991: 141.

⁶⁰⁵ «Desde luego, la función novelesca del Conde Pedro de Soulinake es la de unir dos mundos antagónicos, el uno al que le falta todo idealismo y el otro tradicionalista en que se abraza una profunda devoción por una causa perdida» (Phillips, 1988-1996: 311). Soulinake se decanta por la segunda.

bohemia, donde el halo místico se sustituye por el científico, aunque se demuestre fanático e inútil.

Por orden cronológico: en *La corte de Estella*, Soulinake investiga los dos lados de la guerra, los liberales y los carlistas, concluyendo acerca de este último bando, que: «Hallaba por primera vez algo que respondía a la leyenda de España. ¡Aquella era la tierra preñada de sentimientos antiguos y grandes!». ⁶⁰⁶ En el caso de *La lámpara maravillosa*, propone teorías sobre «el nihilismo de las ciudades rusas (...) los revolucionarios rusos son niños que aman la libertad al través de un melodrama». Y, en cuanto a Francia, «el espíritu galo está todo en su gramática». ⁶⁰⁷ Esto es, los idiomas contienen el carácter de sus pueblos, que es una de las ideas de «El milagro musical». Por último, en *Luces de bohemia*, Soulinake se empeña en la mencionada teoría de la catalepsia. Pero lo más interesante para esta tesis es el final de la acotación mediante la que el autor presenta a su personaje: «fichado en los registros policiales como anarquista ruso y conocido por el falso nombre de Basilio Soulinake». ⁶⁰⁸

Otra máscara de ficción, pues. Un falso nombre, reconocido por Valle-Inclán en una obra de ficción, pero que, en el presunto ensayo sin ficción de *La lámpara maravillosa*, se da como cierto. En *Luces de bohemia*, Valle-Inclán apunta intencionadamente a que hay un nombre real detrás del nombre inventado. Sin embargo, en la *Lámpara* ese nombre queda perfectamente escondido bajo una apariencia de realidad, en la que el autor se limita a dar un testimonio: «Soulinake es...», afirma Valle-Inclán, «(...) viene a sentarse bajo mi parra, por las tardes (...)». De esta manera, en un texto que parece ensayo, Valle-Inclán inserta un personaje de ficción con toda

⁶⁰⁶ Valle-Inclán, 2022: 1543.

⁶⁰⁷ Valle-Inclán, 1992: 79-80.

⁶⁰⁸ Valle-Inclán, 1991: 140.

naturalidad. Mientras en la obra de ficción hace el guiño de que hay un nombre real bajo la máscara.

El juego dionisiaco se produce en este ponerse y quitarse la máscara. En irrumpir y cambiar el orden de lo establecido, el mundo de las apariencias.

En cuanto a *La lámpara maravillosa*, hay que aceptar que un libro con tan importante vocación mística siempre va estar más cerca de la misteriosa pulsión poética y creativa que de la expresión formal del pensamiento.

4.7.2. Los Pinares del Rey y los paisajes carlistas

Otro elemento de ficción se encuentra en el siguiente pasaje de «El anillo de Giges»: «Yo volvía de un ferial con mi criado, y antes de montar para ponerme en el camino, había fumado bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico. (...) Pasaba de la media tarde, y aún no habíamos atravesado los Pinares del Rey».⁶⁰⁹

Valle-Inclán se dispone a contar una de sus experiencias de éxtasis en la naturaleza, y lo hace con un aire novelesco que se plasma en los siguientes indicios: la presencia de un criado, la invocación dionisiaca del hachís y, sobre todo, el recorrido por unos inventados Pinares del Rey,⁶¹⁰ que remiten al rey Carlos y al paisaje de *El resplandor de la hoguera*, la segunda de las novelas del ciclo de *La guerra carlista* (1909), publicada siete años antes que la *Lámpara*. Buena parte de esta novela acontece entre pinares, con descripciones como esta: «Se alinearon fuera, bajo el azul nocturno, y las almas tenían el temblor luminoso de las estrellas. En la bajada del monte, entre la masa fosca de un pinar,

⁶⁰⁹ Valle-Inclán, 1992: 53.

⁶¹⁰ Garlitz, en su edición de *La lámpara maravillosa* (Valle-Inclán, 1992: 53, nota 20): «topónimo muy generalizado que da la impresión de un lugar gallego sin fijar ningún sitio en realidad».

tiembla también una luz». ⁶¹¹ El pasaje inmediatamente posterior a la mención a los Pinares del Rey en *La lámpara maravillosa* podría ser una continuación del que se acaba de citar de *El resplandor de la hoguera*: «Mirando hacia abajo se descubrían tierras labradas con una geometría ingenua, y prados cristalinos entre mimbrales». ⁶¹²

Las similitudes entre la *Lámpara* y las novelas del ciclo carlista no terminan aquí. Resulta interesante, en este sentido, este pasaje de *Gerifaltes de antaño* protagonizado por el cura Santa Cruz:

Bajo la bóveda de la noche, todos los rumores parecían llenos de prestigio. El ladrido de los perros, el paso de las patrullas, el agua del río en las presas, eran voces religiosas y misteriosas, como esos anhelos ignotos que estremecen a las almas en su noche oscura. Y todas las cosas decían una verdad que los hombres aún no saben entender. Las sombras y los rumores, las estrellas que se encienden y se apagan, las aguas de plata que las llevan en su fondo, los pasos que resuenan sobre la tierra, todo tenía una eternidad y una eficacia en el gran ritmo del mundo, donde nada se pierde, porque todo es la obra de Dios. ⁶¹³

Ese misterio panteísta que atraviesa por completo este fragmento, la alusión a la noche oscura de san Juan y la referencia a una secreta verdad divina remiten a *La lámpara maravillosa*, y de hecho Valle-Inclán en este párrafo de *Gerifaltes de antaño* ha logrado una descripción perfectamente quietista antes de enunciar su teoría. Además, en *La lámpara maravillosa*, también se alude, como en *Gerifaltes de antaño*, al ritmo del mundo:

⁶¹¹ Valle-Inclán, 2002: (I) 776 (*El resplandor de la hoguera*).

⁶¹² Valle-Inclán, 1992: 53.

⁶¹³ Valle-Inclán, 2002: (I) 839-840.

Las almas estéticas hacen su camino de perfección por el amor de todo lo creado, limpias de egoísmo alcanzan un reflejo de la mística luz, y como fuerzas elementales, imbuidas de una obscura conciencia cósmica, presienten en su ritmo, el ritmo del mundo. Adustas acaso para el amor humano, se redimen por el amor universal.⁶¹⁴

No parece ser el caso del cura Santa Cruz, todavía en un estado anterior de conciencia: «Era su pensamiento constante el de la guerra. Sentía a su paso nacer el amor y el odio, pero se miraba en el abismo del alma, y veía todas sus acciones iguales, eslabones de una misma cadena. Lo que a unos encendía en amor, a los otros los encendía en odio».⁶¹⁵ En efecto, en *La lámpara maravillosa* se corrige esta perspectiva:

Consideramos las horas y las vidas como yuxtaposición de instantes, como eslabones de una cadena, cuando son círculos concéntricos al modo que los engendra la piedra en la laguna. En vano sobre el camino por donde se alarga nuestra sombra, camino de tierra, queremos hallar los significados ocultos. En el rayo de sol se engendra el engaño de la línea recta, y el engaño de las horas. Son los sentidos fuentes de error más que de conocimiento, y de los círculos eternos que abren nuestras acciones, no sabemos más que sabe la piedra cuando cae en el agua y abre sus círculos.⁶¹⁶

Y, sin embargo, hay en los dos textos una suerte de fatalismo trascendente. Las consecuencias de las acciones humanas son inevitables pero su significado no se puede descifrar desde la perspectiva cronológica del mundo.

⁶¹⁴ Valle-Inclán, 1992: 178.

⁶¹⁵ Valle-Inclán, 2002: (I) 841.

⁶¹⁶ Valle-Inclán, 1992: 163.

En cuanto a la relación de Valle-Inclán con el carlismo, suficientemente documentada en su biografía,⁶¹⁷ es importante señalar que *La lámpara maravillosa* está dedicada a Joaquín Argamasilla de la Cerda, carlista apasionado del ocultismo y de la teosofía, con quien Valle-Inclán viajó para que este conociera los escenarios carlistas que enseguida trasladará a las novelas mencionadas del ciclo de la guerra.⁶¹⁸ En aquel tiempo, en concreto, el 22 de diciembre de 1908, Argamasilla de la Cerda escribió una carta abierta a Valle-Inclán, en *El Correo Español*, afirmando: «Usted es un artista refinado, un poeta con alma vibradora, sensual, guerrera y mística».⁶¹⁹

Los vínculos estéticos, los intereses espirituales y políticos son tan fuertes que Valle-Inclán le hará padrino de su hijo Joaquín, a quien pone el nombre de su amigo. Como se ha dicho, el pequeño Joaquín morirá con solo cuatro meses de edad, en septiembre de 1914, a causa de una terrible gastroenteritis,⁶²⁰ lo que sumirá a Valle-Inclán en el dolor más profundo. Y, en efecto, se puede entender que ese contacto con la muerte está detrás de la redacción de *La lámpara maravillosa*, con su decidido tono confesional y anhelo de transformación y luz.

Es necesario señalar, además, que las ideas de la *Lámpara* se van gestando durante los años más señalados del tradicionalismo de Valle-Inclán, que coinciden con los de su amistad con Argamasilla de la Cerda, quien también le había influido en la decisión de alejarse de Madrid y buscar una casa en la Galicia rural, que finalmente encontró en Cambados, donde escribe *La lámpara maravillosa*.⁶²¹

⁶¹⁷ Vid. Alberca, 2015: 241 y ss.

⁶¹⁸ Vid. Hormigón, 2006: 462-464.

⁶¹⁹ Hormigón, 2006: 463.

⁶²⁰ Alberca, 2015: 337.

⁶²¹ Alberca, 2015: 618 y 625.

En esa referencia de Argamasilla de la Cerda a Valle-Inclán como poeta con alma «guerrera y mística», se puede entender también el mundo expresado en el ciclo de *La guerra carlista*, donde según Díaz-Plaja, se enfrentaban la España mítica con la isabelina-liberal, cuyo fracaso con el tiempo Valle-Inclán retratará en los esperpentos de *El ruedo ibérico*.⁶²²

Esta evolución de Valle-Inclán, que se producirá a partir de la publicación de *La lámpara maravillosa*, afectó también a su visión del mundo en todos los aspectos, también en el político. Así, por ejemplo, en la Primera Guerra Mundial, Valle-Inclán se mostró partidario de los aliados, mientras Argamasilla de la Cerda se declaró germanófilo. Un distanciamiento que irá llevando a ambos amigos por diferentes derroteros y que culminará en la desaparición de la dedicatoria en la segunda edición de *La lámpara maravillosa*, de 1922. Dos años más tarde, el hijo de Joaquín Argamasilla, de diecinueve años, supuesto «vidente de rayos X», fue desenmascarado en público por el famoso Houdini. Quizá no puede haber desilusión más simbólica para dos amigos que han sido cómplices también en las ideas ocultistas.⁶²³

En cualquier caso, la vinculación de *La lámpara maravillosa* con el ciclo de *La guerra carlista* (1908) es mucho más tenue que con las *Sonatas*, por mucho que Bradomín protagonice también la primera novela de la trilogía, *Los cruzados de la causa*. Por un lado, como bien apuntó Giovanni Allegra, la aventura novelesca de la trilogía carlista ya no está orientada al reino interior de la transgresión sino al «romanzo storico».⁶²⁴ Por otro

⁶²² Díaz-Plaja, 1972: 74-78.

⁶²³ Vid. Hormigón, 2006: 464-468.

⁶²⁴ Allegra, 1982: 284: «Il monarchismo bradominiano delle *Sonatas* è rigorosamente modernista, il suo campire simulacri dell'ideale con le tesere della Spagna gotica si iscrive di diritto nell'immaginario storico del movimento, mentre nella trilogia perde qualcosa del sogno personale del marchese vagabondo per

lado, el Brandomín de las *Sonatas*, como se ha visto, está dominado por una pulsión erótica dionisiaca y provocadora que en *La guerra carlista* se sustituye por una pulsión de gesta política. Por mucho que esté fundamentada en los valores místicos y telúricos de una España mística, la metafísica que genera es histórica y en ningún caso necesita la redención interior que se expone en *La lámpara maravillosa*.

Hay otro elemento a considerar en esta relación de la obra de Valle-Inclán con el tradicionalismo carlista. Manuel Alberca, a propósito de las *Sonatas*, señala algo muy importante:

su literatura seguía estando marcada por el estigma de la inmoralidad, del erotismo y de la disolución de las costumbres morales, y por lo tanto era criticada y zaherida por lo mismo desde posiciones intelectuales conservadoras. Para los sectores más intolerantes, su literatura estaba reprobada por inmoral y decadente.⁶²⁵

Cuando a Valle-Inclán se le acusa de tradicionalista, hay que saber muy bien dónde le situaban los tradicionalistas a él. «Su estilo», continúa Alberca, «causaba admiración pero su contenido se juzgaba pernicioso (...). Este estigma le marcó y le alejó del público: del conservador, por disolvente, del liberal, por antiguo».⁶²⁶

La lámpara maravillosa, en este sentido, supone una superación de esta paradoja. Dioniso funde también el misticismo (que podría enlazarse con cierta tradición, si bien heterodoxa, pero que complace, por ejemplo a Argamasilla de la Cerda) con la exaltación erótica que podría aplaudirse desde una perspectiva liberal.

diventare gesta di regioni vivente del Paese antico, soncepito proprio come Valle-Inclán le avrebbe pensate; diventa, si pure in modo speciale, romanzo storico».

⁶²⁵ Alberca, 2015: 180.

⁶²⁶ Alberca, 2015: 180-181.

4.8. La antisonata y la riente mentira

4.8.1. La antisonata

La lámpara maravillosa no es, por supuesto, una quinta sonata *strictu sensu*. El uso de esta denominación en esta tesis trata de apuntar, metafóricamente, a las íntimas relaciones entre el ciclo de las *Sonatas* y *La lámpara maravillosa*, además de señalar los muchos elementos que orientan el presunto tratado de Valle-Inclán hacia la ficción. En este sentido, la ficción de la *Lámpara*, con sus muchos pasajes filosóficos y estéticos sería, más bien, una «antisonata». Es decir, un arrepentimiento —no de haberlas escrito— sino de los pecados cometidos por el Marqués de Bradomín, además de una sublimación de la erótica dionisiaca ejercida imperfectamente por el marqués en sus novelas y enunciada por Valle-Inclán en los *Ejercicios espirituales* con un ansia de perfección, entreverada con la purgación aprendida en la mística de Miguel de Molinos.

Algo así pareció barruntar el periodista carlista Severino Aznar en 1910, tras el estreno de *Cuento de abril*. Entonces ponderó en prensa los cambios que estaban ocurriendo en la obra de Valle-Inclán después de las *Sonatas* y como adivinando lo que ocurriría con la *Lámpara*: «para andar por la nueva senda con paso seguro estudiaría la teología ascética y la mística; leería a los grandes maestros del misticismo; haría vida interior sin la cual el cristianismo no puede ser cristiano ni el artista, artista. De aquí a sus *Sonatas*, qué largo camino».⁶²⁷

⁶²⁷ Alberca, 2015: 258.

La antisonata sería uno de los jalones de dicho camino, una de las «cien máscaras de ficción» que confiesa el propio Valle-Inclán. Pero aquí, en *La lámpara maravillosa*, esa conciencia de la vida y del tiempo como ficción se une también a la conciencia de la responsabilidad kármica del autor, entre cuyas acciones definitivas se presenta de manera especial la obra escrita: «El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna».⁶²⁸

En esta búsqueda de responsabilidad las *Sonatas* se transformaron, en la alquimia valleinclanesca del arte, en una antisonata, que, mutando y engullendo numerosos elementos de las cuatro novelas, las trascendió en un nuevo género.

4.8.2. La riente mentira

En las primeras páginas de la *Sonata de invierno*, el Marqués de Bradomín hace la siguiente reflexión:

¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!⁶²⁹

Esta cita parece fundamental para comprender la manera de Valle-Inclán de escribir ficción y de hacer ficción de la propia vida. Así lo entendió, al menos, uno de sus

⁶²⁸ Valle-Inclán, 1992: 64.

⁶²⁹ Valle-Inclán, 2022: 245.

contemporáneos, Francisco Madrid, autor de uno de los primeros intentos de elaborar una biografía de Valle-Inclán: *La vida activa de Valle-Inclán* (1943), en el exilio bonaerense, y quien eligió parte de esta cita para encabezar su libro.⁶³⁰

Es importante señalar que Dioniso es también «dios de la risa», como lo llamó Cervantes en el capítulo XV de la primera parte del *Quijote*: es máscara riente de la comedia, además de la tragedia. La risa y la mentira juntas se confabulan en una energía profundamente transgresora que pertenece a Dioniso. La «riente mentira» es tan dionisiaca como bradominesca y, sobre todo, valleinclaniana. Está en el modo de obrar de Valle-Inclán en sus declaraciones públicas, donde siempre hay una broma y una invención, y está en toda su escritura, también en la *Lámpara*, donde el viejo dios de la máscara parece sonreír tras la solemnidad de tantas declaraciones y donde se invoca «la risa de los faunos y la siringa de los sátiros, y la danza trocaica de los silvanos».⁶³¹ La máscara inspira y expira ficción mientras expresa una verdad disfrazada de mentira, porque la máscara de la ficción cree firmemente que lo que dice es verdad. Dicho de otro modo: debajo de la máscara de Dioniso está la verdad del místico. Y en esta sutileza se puede resolver la ecuación de la paradoja, según la siguiente cita de *La lámpara maravillosa*: «Y por el hilo sutil de esta mística verdad, me vino aquella otra verdad de que ninguna cosa del mundo es como se nos muestra, y que todas acendran su belleza en los cristales del recuerdo, cuando se obra la metamorfosis de los sentidos en la visión interior del alma».⁶³²

Como se ha visto, el cuestionamiento de la verdad cronológica es constante en la *Lámpara*, pero en este fragmento hay otra idea que interesa aún más para comprender

⁶³⁰ Madrid, 1943: 9.

⁶³¹ Valle-Inclán, 1992: 126.

⁶³² Valle-Inclán, 1992: 142.

bien la noción de verdad (y mentira) en Valle-Inclán: la verdad se acendra, como la realidad misma, «en los cristales del recuerdo», y es ahí mismo donde también cristaliza la ficción: el lugar donde verdad y mentira se funden, y engendran una realidad nueva.

Como dice al final de «El anillo de Gíges»:

Somos la eternidad, pero los sentidos nos dan una falsa ilusión de nosotros mismos y de las cosas del mundo. Velos de sombra, fuentes de error más que de conocimiento, nuestros sentidos sacan el hoy del ayer, y crean la vana ilusión de todo el saber cronológico, que nos impide el goce y la visión infinita de Dios. El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna.⁶³³

El momento es ficticio. Y la verdad solo cristaliza en el recuerdo de ese momento ficticio. El mundo, tal como lo podemos conocer, es ficción. La riente mentira es su reflejo. El poeta, en su percepción interna, es capaz de desvelar la esencia de esa ficción. En eso estriba su responsabilidad eterna, su karma.

Esta idea del karma está en su poema «Credo», escrito en el «destierro de Cambados» en 1912, es decir, en su reciente mudanza a la Galicia donde va a escribir *La lámpara maravillosa*.⁶³⁴

⁶³³ Valle-Inclán, 1992: 64.

⁶³⁴ En el apartado 4.3.4 se ha señalado que este poema se publicaría ocho años después en *El pasajero*, con el título “Rosa gnóstica”. En la nota 406, se reproduce por completo.



Fig. 6. *Versos inéditos*, *El Liberal*, 18 de noviembre de 1912.

Como se puede ver, este poema reúne muchos de los temas de *La lámpara maravillosa*.

En palabras de María González Gil, Valle-Inclán

había publicado en diversos periódicos (el 18 de noviembre en *El Liberal* y el 25 de noviembre en *Diario de Alicante*) su «Credo», que escribe «desde el destierro de Cambados» el 13 de noviembre (...). Este «Credo», que en *El pasajero* llevará el título de «Rosa gnóstica», retomaba temas de sus críticas pictóricas: la fuerte intuición de Unidad superadora de la contraposición entre Tiempo y Eternidad; la eternidad de la culpa, que en LLM se explica mediante el recurso a la noción de karma, y de la gracia; la dialéctica entre Totalidad y Unidad, representada posteriormente mediante la imagen del centro y el círculo. El poema manifiesta la angustia valleinclaniana en esa época por la proximidad de la muerte. Cuenta apenas con 46 años, pero se siente «al borde del sepulcro», con las Parcas hilando su mortaja.⁶³⁵

⁶³⁵ González Gil, 2015: 227.

Además, en este poema interesa sobre todo esa enunciación del arrepentimiento que vuelve a aparecer en la *Lámpara*, y ese paratexto presente en la firma, ese «destierro» en Cambados, que vuelve a subrayar una idea de ficción o, dicho de otro modo, un territorio con máscara, una proyección autoficcional, pues se trata de un destierro inexistente o figurado, que contrasta poderosamente con la solemnidad del contenido del poema. Ese tono entre heroico y desdichado, «desde el destierro de Cambados», vuelve a sonar bradominesco. No hay destierro formal. Sino destino elegido. Sublimado en destierro: el lugar del escritor, el lugar donde va a seguir creando su obra.

El parentesco de estos procedimientos con la llamada autoficción quizá deba matizarse,⁶³⁶ pues Valle-Inclán hace lo contrario a tantos autores de hoy: crea un personaje y lo aplica a su propia vida. En la autoficción contemporánea, los autores observan su propia vida y de ahí crean un personaje que corresponde casi literalmente a la biografía. En el primer caso, el que propone Valle-Inclán, la invención retroalimenta la vida y la obra. Y en el segundo, se produce cierto estancamiento del personaje en vida y obra, en lugar del vuelo libre de la imaginación.

Valle-Inclán, en la fecha en que escribe este poema, sigue inventando su vida como un personaje de ficción. Y en la *Lámpara maravillosa* proyectará la idea de que la vida —prisionera de los sentidos— es sueño, que la realidad que conocemos como tal es borrosa (y por tanto se presta al juego de la mentira): que la esencia es otra («en su fondo, sellada, está la eterna / Idea de Platón»), y con esa ya no se juega.

Cuenta Francisco Madrid⁶³⁷ que una dama francesa, después de leer *Romance de lobos*, le preguntó a Valle-Inclán si los hombres de su país eran tal como él los presentaba: «Don Ramón, impasible, contesta: —Señora, el personaje principal era mi abuelo».

⁶³⁶ Vid. González Gil, 2015: 328.

⁶³⁷ Madrid, 1943: 64.

Los testimonios de este tipo son múltiples. Baroja, en sus *Memorias III* (1949), narra un asesinato que presenciaron Valle-Inclán y él mismo en 1904, mientras paseaban una madrugada por la calle Alcalá, y que fue resuelto por los guardias de orden público.

No ocurrió otra cosa —escribe Baroja—. Al parecer, Valle-Inclán urdió una novela en la que él desempeñaba el papel de héroe. Él se había acercado al agresor, le había amenazado, le había perseguido. Le había insultado y detenido. Mientras todo esto pasaba, yo escapé muerto de miedo. Tiempo después, al oír al pintor Juan Echevarría la versión de Valle-Inclán, yo dije que era falsa, que era fábula, que no había nada de verdad en ella.⁶³⁸

«Así, desdeñando y mintiendo, va pasando su vida el épico D. Ramón del Valle-Inclán», le acusa y retrata un anónimo escritor, incapaz de dar la cara, en *El Pueblo*, Valencia, el 31 de marzo de 1912,⁶³⁹ es decir, varios meses antes del «destierro de Cambados».

Merece la pena aquí recordar, aunque añadiéndole algunos fragmentos, lo que escribió Manuel Azaña en *La Pluma*, en el homenaje que la revista le hizo en enero de 1923 y que, muy acertadamente, se titulaba *El secreto de Valle-Inclán*:

Hombre que contempla nuestro planeta sobre una estrella (...) Es tan prodigiosa su facultad de personificar, de formar criaturas exentas, que los defectos y las cualidades de su carácter se han convertido en otros tantos personajes, con físico, actitudes y hasta vocabulario diferente (...) Diríase que el sufrimiento le exalta. Bajo tal especie, Valle-Inclán se acerca más al ser doliente que hemos entrevisto en su recatada intimidad. (...). Tan pronto es un pope como un guerrero; tan pronto un cabecilla montaraz como un nigromante. (...) El personaje a quien Valle-Inclán ha transmitido su nombre y su figura es un semidiós movido por el afán de la justicia absoluta (...).

⁶³⁸ Lo recoge Hormigón, 2006: 355.

⁶³⁹ Hormigón, 2006: 607.

Pero al hombre dulce e infantil, huido y modesto, al cultivador galaico que vive secretamente ahogado por el personaje fabuloso de Valle-Inclán, un destino casi sobrehumano le pesaría.⁶⁴⁰

Es un artículo largo, de muy recomendable lectura para entrever «el secreto» de Valle-Inclán que Azaña señala en la capacidad del autor para tomar precisamente distintas máscaras, personajes a los que «ha transmitido su nombre y su figura», personajes exaltados que encubren a un «cultivador» modesto y sencillo que no se muestra en público. De hecho, el propio Valle-Inclán parece reconocer que Azaña ha descubierto en parte su secreto en una carta posterior a la publicación de la revista, fechada el 21 de febrero de 1923: «Sólo usted se encara con un hombre vivo y descubre su dolor y su drama. Pero los demás cuentan historias de un tiempo tan lejano que, de verdad, me parece un muerto aquel del que hablan: un muerto y un ajeno».⁶⁴¹

Cabe preguntarse si ese «dolor y drama» no será la festiva propensión a enmascararse. Valle-Inclán no señala los autores cuyo retrato le disgusta. En la revista participan, entre otros, Díez-Canedo, Pérez de Ayala, Antonio Machado, Alfonso Reyes, Rivas Cherif, Manuel Bueno, Ricardo Baroja, Corpus Barga, Juan Cassou, Jorge Guillén, Moya del Pino, Ramón Gómez de la Serna, quien años más tarde escribiría su fantástica biografía...⁶⁴² El monográfico, según la carta que le envía a Manuel Azaña, «me ha cansado y me ha entristecido». Y lo que parece entristecerle es el espejo que él mismo ha puesto ante los demás y del que ya se mostraba cansado en *La lámpara maravillosa*, con su arrepentimiento y sobre todo señalando y reconociendo las máscaras de ficción sobre su rostro.

⁶⁴⁰ Azaña, 1923: 82-89.

⁶⁴¹ Hormigón, 2006: III, 299.

⁶⁴² Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944.

Sería oportuno preguntarse también si Valle-Inclán deja de ficcionarse a partir de la escritura de la *Lámpara*. Si se produce un encuentro entre el ser autoimaginado, el que necesita la «riente mentira», y el que se ha vaciado de sí mismo, y ya no necesita proyectarse en otro ser. Si a partir de este libro se produce un arrepentimiento de esas máscaras de las que el autor se muestra consciente para cruzar la barrera de los cincuenta años, y después de la muerte de su hijo.

Como ya se ha apuntado, cierto es que a partir de *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán sustituye definitivamente la preponderancia de una voz memorialística — expresada en el ciclo de las *Sonatas* y en la propia *Lámpara*— por una comunidad de personajes, un personaje colectivo, que habitará desde entonces sus ciclos novelísticos y teatrales. Se apaga el yo. Se apaga un tipo de máscara: la del personaje de la tragedia dionisiaca (ese protagonista de sí mismo pero antagonista de la sociedad que representa Bradomín), o incluso ese nuevo protagonista místico de *La lámpara maravillosa*, que parece ser antagonista de Bradomín, pero que no deja de ser un aliado suyo, una especie de deuteragonista que lo corrige o compensa pero que lo incluye en su propia historia. A partir de entonces, en la obra de Valle-Inclán será el coro de la tragedia, como personaje colectivo, el que sustituya al protagonista enmascarado.

Simbólicamente, cuando al final de *Luces de bohemia* Rubén Darío y Bradomín entierran a Max Estrella, se podría leer que aquí Valle-Inclán entierra la necesidad de un *alter ego*. Se podría pensar también que ese entierro es el de toda una época del pasado asumida en la figura de Max Estrella y que, en términos generales, se puede llamar modernismo,⁶⁴³ desencanto ya reflejado por Valle-Inclán en *La marquesa Rosalinda*,

⁶⁴³ Vid. María González Gil (2015: 223-224): «Luis Iglesias Feijoo, en su conferencia *Valle-Inclán en transición: los años 10*, pronunciada en la Fundación Juan March dentro del ciclo sobre el autor que hubo

publicado cuatro años antes de *La lámpara maravillosa* y que se puede ejemplificar en estos versos:

¡Pasaron las locas quimeras
de Farandul!
¡Canto de alondras mañaneras
en el azul!
¡A qué rodar por los caminos
como antes,
si no he de ver en los molinos
los gigantes!
Ahuyentaron los desengaños
mi alado sueño,
y los rebaños son rebaños,
y mi Pegaso, Clavileño.
Dejo colgada mi careta
en una rama de laurel

y si me torno a mi carreta
es porque acaba mi papel.⁶⁴⁴

en 2003, sostenía que a partir de 1913 comienzan para Valle-Inclán unos años de perplejidad, un periodo de transición y de mutismo parcial que presagiaba el componente distanciado y casi elegíaco de *La marquesa Rosalinda*, estrenada el cinco de marzo de 1912. (...) El tono de despedida de estos versos puede significar, para Iglesias Feijoo, que el mundo modernista no daba ya más de sí para Valle-Inclán. Evidencian, en cualquier caso, la conciencia del autor de un desencanto respecto al universo modernista del que esta obra supone una cima y un acabamiento».

⁶⁴⁴ Valle-Inclán, *La marquesa Rosalinda*, 1991: 275-276.

Estas son las palabras del Arlequín, que recuerdan, con su alusión al desengaño, al intento confesional de dejar la máscara en el que insistirá el autor, poco después, en *La lámpara maravillosa*. La referencia cervantina refuerza esa idea, por un lado: los rebaños no son ejércitos, y el caballo alado no es más que una burla de madera. Pero también, en el *Quijote* está Maese Pedro para indicar que, incluso dentro del desengaño hay un gusto por el teatro. Hay que precisar que Arlequín, figura dionisiaca, no es del todo fiable, y que se caracteriza por no regirse por una norma. Le puede más su ser auténtico, ligado a la máscara, a ese retablo que don Quijote trata de deshacer con su espada, como si tratara de destruir la apariencia de realidad que hay en las máscaras, pero sin conseguirlo del todo, pues está atrapado dentro de su propia historia: la que ya está en letras de imprenta en la primera parte, y que ya conoce, y la que está viviendo dentro de la segunda parte de la novela que está escribiendo Cervantes.

Esa misma tensión es la que vamos a encontrar a partir de *La lámpara maravillosa* en la obra de Valle-Inclán y también en su misma figura. Al tono confesional, que viene de las memorias del personaje Bradomín, se le van entremezclando las nuevas máscaras que el Dioniso interior del autor va tramando.

Un ejemplo. El 1 de enero de 1915 adelanta en la revista *Nuevo Mundo* varios capítulos de *La lámpara maravillosa*, en una primera versión. Ese mismo día publica un relato, *Mi bisabuelo*, en otra revista: *Por esos mundos*. Lo acompaña una entrevista de Juan López Núñez, donde vuelve a inventar y a fantasear sobre su vida. Por ejemplo, le dice al periodista que, en México, «fui soldado del 7º de caballería durante 5 años».⁶⁴⁵ Dioniso enmascarado se sigue manifestando. Y Bradomín —que seguirá apareciendo, cada vez más disperso, pero hasta el final, en el ciclo de *El ruedo ibérico*—, de alguna manera también. Valle está intacto.

⁶⁴⁵ Hormigón, 2006: 674.

Otro ejemplo. En 1934, dos años antes de morir, en su época como director de la Academia de España en Roma, durante una comida en la embajada, Valle-Inclán narra la fuga del socialista Indalecio Prieto, en el maletero de un coche, desde España a Francia. Según su testimonio, él ha conducido ese coche disfrazado de militar. Y lo cuenta delante de la persona, Ignacio Hidalgo de Cisneros, que sí ha protagonizado el hecho y que pocos días antes se lo ha contado a Valle-Inclán. Lo cuenta Manuel Alberca en su biografía:

Lo que más le asombró fue la naturalidad con la que se dirigía a Cisneros y le explicaba la aventura, su propia aventura. «Al principio me quedé de piedra», escribe Cisneros en sus memorias, «pero luego fue desapareciendo mi sorpresa e incluso me interesó su manera de contar el viaje, pues he de reconocer que su relato era mucho más bonito e interesante que el mío». Era la misma persona fantástica que no se resignaba nunca a intervenir en la realidad para mejorarla con la ficción — concluye Alberca—. ⁶⁴⁶

Probablemente, a pesar de las reticencias generales de Valle-Inclán, no andaba tan desencaminado Jean Cassou, cuando en su artículo publicado en *La Pluma*, le adjudicaba, como a otros grandes poetas, un carácter tan sacerdotal como faunesc, ⁶⁴⁷ contradicción o suma que vuelve a aludir al *daimon* dionisiaco del autor, tal como aparece en la *Lámpara*.

También parece acertar Manuel Alberca en su biografía cuando afirma: «En sintonía con otros artistas del fin de siglo, concibió la realización de su propia vida como una obra de arte. Si todo era susceptible de ser embellecido, si el artista tenía como fin la creación de belleza, ¿por qué no iba poder hacer lo mismo con su biografía? Cada artista

⁶⁴⁶ Alberca, 2015: 627-628.

⁶⁴⁷ Cf. Cassou, *La Pluma*, 1923: 68.

debía construirse su propio mito, pues la vida y la persona del artista eran una creación más». ⁶⁴⁸

Hay un dato más que ayuda a entender esta relación de Valle-Inclán con la riente mentira. Francisco Madrid, en *La vida activa de Valle-Inclán*, cuenta cómo Valle-Inclán fue actor en una obra de Benavente, en el año 1898, recién llegado a Madrid. La obra se llamaba *La comida de las fieras* y Valle aceptó el papel de Teófilo Everit: «Aquel Teófilo Everit hablaba como don Ramón iba a hacerlo toda su vida. Y a actuar como a él le hubiese gustado comportarse de haber podido convertir en realidades los sueños de su espíritu. (...). Don Ramón se hallaba ahora a sus anchas, en el escenario —realidad y sueño confundidos—». ⁶⁴⁹

En la consideración de un mundo que es teatro y sueño al modo calderoniano, y también al modo que Valle-Inclán va a explicar en *La lámpara maravillosa*, imposible de conocer por los sentidos y la esclavitud al tiempo cronológico, la presunta verdad es un juego de apariencias. Mentira y verdad se confunden, y proponer la invención de sí mismo tiene la misma realidad que los hechos comprobados. Lo que se inventa, lo que se recuerda es más real que lo que se percibe.

«Nada es como es, sino como se recuerda», había escrito Valle-Inclán en «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Un pintor», ⁶⁵⁰ con una clara alusión a la teoría platónica de la reminiscencia expuesta en el *Menón*. ⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Alberca, 2015: 104.

⁶⁴⁹ Madrid, 1943: 133-134.

⁶⁵⁰ Valle-Inclán, 2002: 1497.

⁶⁵¹ Platón, *Menón*, 81 c-d, Olivieri (ed.), 2010: 499-500: «El alma, pues, siendo inmortal y habiendo nacido muchas veces, y visto efectivamente todas las cosas, tanto las de aquí como las del Hades, no hay nada que no haya aprendido; de modo que no hay de qué asombrarse si es posible que recuerde, no solo la virtud,

«En el recuerdo», escribe en la *Lámpara*, «todas las cosas aparecen quietas y fuera del momento, centros en círculos de sombra».⁶⁵² Y también: «Las palabras son en nosotros y viven por el recuerdo con vida entera, cuando pensamos».⁶⁵³

Esa vida entera es la que actúa a través del verbo de Valle-Inclán. Y es el talento que mostraba en esa obra de Benavente. Una máscara teatral que de nuevo remite a Dioniso y a relacionar *La lámpara maravillosa* con un libro de influencia extraordinaria: *El origen de la tragedia* de Nietzsche.

sino el resto de las cosas que, por cierto, antes también conocía. Estando, pues, la naturaleza toda emparentada consigo misma, y habiendo el alma aprendido todo, nada impide que recuerde una sola cosa —eso que los hombres llaman aprender—, encuentre él mismo todas las demás, si es valeroso e infatigable en la búsqueda. Pues, en efecto, el buscar y aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia».

⁶⁵² Valle-Inclán, 1992: 133.

⁶⁵³ Valle-Inclán, 1992: 81.

5. El origen de la tragedia y *La lámpara maravillosa*

5.1. Nietzsche, Valle-Inclán, Dioniso y un traductor apodado Zaratustra

La influencia de Nietzsche en los escritores españoles de fin del siglo XIX y principios del XX se puede resumir en esta afirmación de Inman Fox, a propósito de la «inmensa vulgarización de la filosofía de Nietzsche en España»: «Dudo que haya habido por aquellos años otro autor extranjero que tuviera tanto vuelo popular en el ambiente intelectual».⁶⁵⁴

Esta vulgarización presupone que las ideas de Nietzsche eran citadas y debatidas a pesar de que sus textos no hubiesen sido leídos con rigor. Azorín describió así la situación en el libro que dedicó a la generación del 98, recién terminada la Guerra Civil:

¿Qué idea tenían de Federico Nietzsche los escritores pertenecientes a cierto grupo? En Europa, en aquella fecha, se tenían noticias breves y vagas de este filósofo. Y, sin embargo, esos escritores, ayudándose de libros primerizos, libros en que se exponía la doctrina del pensador, crearon un Federico Nietzsche para su uso, y ese Nietzsche sirvió, indiscutiblemente, como pábulo en la labor de los aludidos literatos.⁶⁵⁵

No da más datos Azorín en este capítulo titulado «Las influencias literarias». Es probable que se refiera al conjunto de los escritores de su generación, quizá indirectamente a sí

⁶⁵⁴ E. Inman Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1988, p. 157.

⁶⁵⁵ Azorín, 1941: 42.

mismo. O quizá a Valle-Inclán, al que menciona un par de párrafos antes para discutir la pretendida influencia de otro autor (Solís) en el escritor gallego. En cualquier caso, como se verá a continuación, la influencia de Nietzsche en la obra de Valle-Inclán es clara. Y también la influencia de un libro concreto, *El origen de la tragedia*, en algunas ideas importantes de *La lámpara maravillosa*. En palabras de David Hernández de la Fuente: «Nietzsche es el principal artífice de la recuperación de Dioniso para lo moderno».⁶⁵⁶ De algún modo el Dioniso presente en *El origen de la tragedia* alimentó el Dioniso de *La lámpara maravillosa*. Y, según algunos indicios, Valle-Inclán lo recibió a través de la traducción elaborada por un conocido suyo, Pedro González Blanco.

El trato entre ambos está documentado desde el año 1897.⁶⁵⁷ En 1905, por ejemplo, Pedro González Blanco, bajo el apodo significativo de Zaratustra, frecuentaba la tertulia del café Fornos junto a Valle-Inclán, Unamuno, Manuel Bueno, Said Armesto o Alberto Insúa.

A Pedro, hermano de los también escritores Edmundo (teósofo) y Adriano (crítico), se le puede seguir la pista, por ejemplo, en el consejo de redacción de *La República de las Letras*, revista fundada en 1906 por Blasco Ibáñez,⁶⁵⁸ del que formaban parte también Pérez Galdós y Rafael Urbano, el recuperador de la *Guía espiritual* de Molinos, de crucial influencia en *La lámpara maravillosa*. Giovanni Allegra destaca la participación de los hermanos González Blanco —y, en concreto de Pedro, por sus estudios de hermetismo— en otra publicación clave para la difusión de las ideas filosóficas: la revista *Sophia*, junto a Viriato Díez Pérez y el mencionado Rafael Urbano.⁶⁵⁹ En el marco de esta revista

⁶⁵⁶ Hernández de la Fuente, 2017: 320.

⁶⁵⁷ Hormigón, 2006: 208, 264, 272, 276, 287, 312, 371, 372, 376, 378, 382, 432, 434, 457, 471 y 544.

⁶⁵⁸ Hormigón, 2006: 376.

⁶⁵⁹ Allegra, 1982: 135-138.

publicada entre 1893 y 1912 se produce también la difusión de la obra de Ibn Tufayl, fundamental, como se ha visto, para comprender la *Lámpara*.

El origen de la tragedia, en la traducción de Pedro González Blanco, es publicada en 1910, por F. Sempere, en Valencia. Como explicaba Sobejano en su imprescindible *Nietzsche en España*,⁶⁶⁰ no se trata de la primera traducción de esta obra, ni de la más ejemplar, pues está traducida del francés y contiene numerosos descuidos. Sin embargo, es la que probablemente leyera Valle-Inclán, por su continuado contacto con el traductor apodado Zaratustra (según Alberto Insúa, por ser el nietzscheano más competente de Madrid).⁶⁶¹ El nexo estético con Valle-Inclán aumenta si se tiene en cuenta que este llamó Zaratustra al librero de *Luces de bohemia*,⁶⁶² de quien hace un retrato despiadado: «Zaratustra, abichado y giboso —la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente— promueve con su caracterización de fante, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna».⁶⁶³

Hace Sobejano en su libro un recorrido nietzscheano por la obra de Valle-Inclán, insinuando la relación del pensador alemán con *La lámpara maravillosa*: «Contemplada su obra a esta luz, que él mismo nos enciende con su lámpara maravillosa, resulta acaso la más acorde con la estética de Nietzsche, y ello a pesar de que conociera poco o mal a este pensador ni le nombrara nunca».⁶⁶⁴ Sin embargo, conociendo el uso intertextual que hace Valle-Inclán con otros autores, la ausencia explícita de un nombre no debe descartar su presencia implícita. De hecho, uno de los hermanos de Pedro González Blanco, Andrés

⁶⁶⁰ Soberano, 1967: 67-80.

⁶⁶¹ Insúa, 1952: 438-439.

⁶⁶² Ya mencionado por Sobejano, 1967: 132.

⁶⁶³ Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, 1991: 59.

⁶⁶⁴ Sobejano, 1967: 227.

González Blanco, afirma en su *Historia de la novela en España*, de 1909: «entre las pocas cosas que en el orden ideológico pueden apuntarse al examinar las obras de Valle-Inclán, una de ellas es este fiero alarde de nietschianismo».⁶⁶⁵

Otro de los hermanos de Pedro González Blanco, Edmundo, influyó, como demuestra Monge López,⁶⁶⁶ con sus ideas teosóficas en *La lámpara maravillosa*, por lo que es razonable pensar que los tres hermanos estuviesen al tanto de las lecturas de Valle-Inclán, por mucho que él no las mencione expresamente, y que una de ellas fuera *El origen de la tragedia* de Nietzsche.

Sobejano estudia las posibles influencias del filósofo alemán en aspectos fundamentales de la obra de Valle-Inclán: la admiración de Brandomín por César Borgia en las *Sonatas*, figura celebrada también por Nietzsche; la fascinación del marqués por la libertad de los instintos humanos; «la devoción por la mentira legendaria y el recelo contra la conciencia histórica»,⁶⁶⁷ expresada en la «alada mentira», ya mencionada en este trabajo en el capítulo anterior.

Antonio Risco, por su parte, subraya en el personaje de Brandomín «una ética groseramente nietzscheana, fundada en la fuerza del instinto y en la aristocracia del espíritu».⁶⁶⁸ Y más adelante subraya «la fuerza de la espontaneidad instintiva —desde un enfoque pagano, incluso demoníaco— contra el dogmatismo de la moral tradicional».⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ González Blanco, 1909: 804. Este testimonio también lo recoge Sobejano.

⁶⁶⁶ Monge López, 2015: 158-163.

⁶⁶⁷ Sobejano, 1967: 216-217.

⁶⁶⁸ Antonio Risco, 1977: 19.

⁶⁶⁹ Antonio Risco, 1977: 84.

Es decir, la libertad individual por encima de la norma, y, en el caso de Bradomín, como se ha visto, con una justificación estética. «La estética está por encima de la ética».⁶⁷⁰

Juan Manuel Montenegro, el protagonista de las *Comedias bárbaras*, en palabras de Sobejano, también sería «figura mayor de ese arte bárbaro y dionisiaco».⁶⁷¹

Este toro de valentía, este león de hombre, deplora la degeneración de la especie y recuerda en extremo al Nietzsche de la moral de los fuertes (...) El amoralismo esteticista y la apoteosis de la fuerza, encarnados respectivamente por Bradomín y Montenegro, son aspectos de cultura nietzscheana que se complementan y entreveran a menudo. Sus últimos patrones ideales pueden titularse Belleza y Vida. En Nietzsche estos conceptos están mitificados en Apolo y Dioniso. A estos mitos recurre a veces, sin pretender un hondo desenvolvimiento teórico, Valle-Inclán en la obra donde, más como poeta que como crítico, intentó compendiar su credo de artista: *La lámpara maravillosa*.⁶⁷²

Reconoce Sobejano que Valle-Inclán «muy probablemente conocería *Die Geburt der Tragödie*», y relaciona con este libro algunas ideas de la *Lámpara*: «el amor como eterna voluntad del mundo, y la perfecta quietud de la belleza», mencionando también el fragmento en que Valle-Inclán reconoce a su *daemonium* («un pequeño Dioniso») y reconociendo cómo, al hablar de la tragedia antigua, Valle-Inclán «se aproxima más a Nietzsche (...) para considerarla un fenómeno estético y mítico».⁶⁷³

Sobejano también encuentra la influencia de Nietzsche en la primera de las tres rosas estéticas que menciona Valle-Inclán en su *Lámpara*: la erótica, la «que se abre en

⁶⁷⁰ Antonio Risco, 1977: 239.

⁶⁷¹ Sobejano, 1967: 219.

⁶⁷² Sobejano, 1967: 221.

⁶⁷³ Sobejano, 1967: 225-226.

el corazón del mundo guardadora del enigma panida, plena de amor y de posibilidades», en palabras de Valle-Inclán. Y en esta otra afirmación, también en el mismo capítulo de «Exégesis trina», sobre los héroes de la tragedia griega: «Sus héroes se nos aparecen como dioses condenados a vivir vida de hombres, tienen una humanidad que nace del dolor, y un dolor que nace del sexo».⁶⁷⁴

Termina Sobejano con una afirmación tajante: «Valle-Inclán es tal vez el escritor español en quien la dualidad Apolo-Dioniso manifiesta una pugnacidad más intensa y sostenida».⁶⁷⁵ A propósito de esta dualidad, conviene apuntar estas palabras de Carlos García Gual en su prólogo a su edición de *El origen de la tragedia*:

lo dionisiaco es el fundamento de la existencia humana, y lo apolíneo es el aspecto ilusorio mediante el que esa experiencia de lo terrible y caótico se configura felizmente en el arte. Ambos principios, lo apolíneo y lo dionisiaco, lograron su floreciente unión en la tragedia clásica, y hay que dirigir la mirada históricamente a ese mundo griego para comprender la grandeza de ese arte y la concepción de la vida que produjo.⁶⁷⁶

Esta síntesis de lo dionisiaco como *daemonium* que impulsa el arte y su plasmación en una forma «quieta», que se puede pensar apolínea, parece ser, en efecto, una de las preocupaciones expresadas en *La lámpara maravillosa* y explica el contraste que se da, por ejemplo, entre la pulsión perversa del Marqués de Bradomín y la forma exquisita en que se expresan sus *Sonatas*, o el contraste entre el mundo esperpéntico que puebla *El ruedo ibérico*, y la síntesis poética y acendrada de su narración.

⁶⁷⁴ Valle-Inclán, 1992: 115.

⁶⁷⁵ Sonejano, 1967: 227.

⁶⁷⁶ García Gual, 2000: 14.

También recoge Carlos García Gual en su prólogo este fragmento de la carta que Nietzsche escribe a su amigo E. Rohde, en el que alude al género en que está escrito *El origen de la tragedia*: «Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que en la ocasión pariré centauros». ⁶⁷⁷ Lo mismo se podría decir de *La lámpara maravillosa*. Se trata, por su combinación de géneros, de un libro centauro.

Antes de continuar desgranando la influencia del libro de Nietzsche en Valle-Inclán, es conveniente aclarar algo sobre *El origen de la tragedia*. Carlos García Gual señala los errores históricos de Nietzsche al definir la tragedia como dionisiaca —aunque se representara, sí, en las fiestas de Dioniso—. ⁶⁷⁸ Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal Naquet estudiaron este asunto con detenimiento: «Salvo algunas excepciones, como *Las Bacantes* de Eurípides, el tema de todas las tragedias es la leyenda heroica que la epopeya había dado a conocer a cada griego y que nada tiene que ver con Dioniso». Sin embargo, «la invención del teatro, del género literario que escenifica lo ficticio como si fuera realidad, no podía darse sino en el contexto del culto a Dioniso, dios de las ilusiones, de la confusión y de la constante interferencia entre la realidad y las apariencias, la verdad y la ficción». ⁶⁷⁹

Esta constante interferencia entre verdad y ficción, de origen dionisiaco, es perfectamente compatible con la actitud de Valle-Inclán ante la exposición pública de su vida como en la elaboración literaria de su obra, pues, como Dioniso, hace una utilización constante de la máscara.

⁶⁷⁷ García Gual, 2000: 15.

⁶⁷⁸ García Gual, 2000: 24.

⁶⁷⁹ Vernant y Vidal-Naquet, 1989: 20.

En cualquier caso, aunque las apreciaciones de Nietzsche respecto a la tragedia fuesen erradas, tal como afirman Vernat y Vidal Naquet, lo que llamamos hoy dionisismo «es el producto de la historia moderna de las religiones, que parte de Nietzsche».⁶⁸⁰

De Nietzsche, al menos en parte, parece recibirlo Valle-Inclán. En parte, porque si el lector ha de creer lo que escribe en *La lámpara maravillosa* también lo recibió de su propia visión interna: el descubrimiento de su *daemonium*.⁶⁸¹

5.2. Paralelismos textuales. Dioniso y Apolo

En una reciente tesis donde explora la influencia de Nietzsche en el teatro español de la época y, muy acertadamente, en la obra de Valle-Inclán, Sergio Santiago Romero defiende que el autor gallego leyó *El origen de la tragedia*:

hubo de ser necesariamente la traducción de Luis García de Luna para la Imprenta de Rodríguez Sierra (1900 o 1901), puesto que es la única de que pudo disponer para componer la *Lámpara*, texto publicado en 1916. La traducción francesa para *Le Mercure de France*, de Jean Marnold y Jacques Morland, data de 1901 y es la opción más plausible, por tratarse de la edición más conocida y manejada por los autores del momento.⁶⁸²

Como se ha visto, es más sencillo suponer que Valle-Inclán leyera la traducción —quizá además de la edición francesa y de la traducción española de García Luna— de Pedro González Blanco, de 1910, por su continuado trato con él y con sus hermanos. Además, comparando esta traducción y el propio texto de *La lámpara maravillosa*, se puede

⁶⁸⁰ Vernant y Vidal-Naquet, 1989: 251.

⁶⁸¹ Valle-Inclán, 1992: 50.

⁶⁸² Santiago Romero, 2019: 267-268.

encontrar alguna expresión idéntica, que puede convertir esta conjetura en un hecho más que probable.

Es fácil encontrar, desde el principio, paralelismos en las ideas propuestas por Nietzsche y las que expone Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Ya en el prólogo Nietzsche termina con la siguiente afirmación: «el arte es el asunto más elevado y la verdadera actividad metafísica de esta vida».⁶⁸³ Valle-Inclán, a quien se podría imaginar entusiasmado con este pensamiento, lo expresa de una manera elaborada al principio de «Exégesis trina»: «El éxtasis es el goce contemplativo de todas las cosas en el acto de ser creadas: Uno Infinito Eterno. Y el Arte es nuncio de aquel divino conocimiento cuando alumbraba un ideal de conciencia, una razón de quietud y un imán de centro, plenarios de vida, de verdad y de luz».⁶⁸⁴ De esta manera, Valle-Inclán parece desarrollar la afirmación de Nietzsche: el arte es la mayor actividad metafísica posible del ser humano porque en ese momento de creación es capaz de alumbrar el centro de la verdad, cuando el artista se vuelve «Uno Infinito Eterno», es decir, uno con todo el potencial del Ser.

Como es sabido, *El origen de la tragedia* contrapone los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco «como fuerzas artísticas que brotan de la Naturaleza sin mediación del artista humano (...) como realidad embriagadora que tampoco hace caso del individuo, sino que intenta destruirlo y libertarlo por medio de un sentimiento místico de unidad».⁶⁸⁵ La naturaleza, como poder creativo, está en el centro de la voluntad del artista. Es la semilla que se despliega en el artista. Valle-Inclán parece sintetizar este sentimiento

⁶⁸³ Nietzsche, González Blanco (ed.), 1910: XXII.

⁶⁸⁴ Valle-Inclán, 1992: 102.

⁶⁸⁵ Nietzsche, González Blanco (ed.), 1912: 31.

místico del siguiente modo: «El centro es la unidad, y la unidad es la sagrada simiente del Todo».⁶⁸⁶

Este tipo de paralelismos entre *El origen de la tragedia* y *La lámpara maravillosa*, avisados ya por Sobejano, han sido ampliados por Sergio Santiago Romero:⁶⁸⁷ el afán en ambos autores del regreso de lo dionisiaco a la forma artística contemporánea, la importancia de la música para este regreso, la evocación de la edad de oro («La edad de oro amanecía, y los griegos, divinos pastores, contemplaban aún las pálidas estrellas»),⁶⁸⁸ la reiterada utilización del término *panida* por Valle-Inclán para referirse a lo dionisiaco;⁶⁸⁹ la posible influencia de *El origen de la tragedia* en la idea estética de Valle-Inclán de «mirar desde arriba», y la importancia de la «embriaguez dionisiaca» en el «clima de catarsis vinaria»⁶⁹⁰ en obras como *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera* o *Divinas palabras*.

En efecto, la «flauta panida» que toca el «pequeño Dioniso» en el capítulo II de *La lámpara maravillosa*⁶⁹¹ al son «cambiante, moderno y antiguo» es la imagen simbólica de las ideas que Valle-Inclán despliega en el capítulo dedicado a «El milagro musical». Y la embriaguez dionisiaca reivindicada por Nietzsche en el primer capítulo de *El origen de la tragedia* es plenamente coherente con la narración de Valle-Inclán cuando, usando su «pipa de cáñamo índico», experimenta «el éxtasis de la suma» en su paseo por las Tierras del Salnés.⁶⁹²

⁶⁸⁶ Valle-Inclán, 1992: 168.

⁶⁸⁷ Se trata de la tesis *Nietzsche en el nacimiento de la tragedia española contemporánea*, UCM, 2019.

⁶⁸⁸ Valle-Inclán, 1992: 92.

⁶⁸⁹ Cf. Santiago Romero, 2019: 271-279.

⁶⁹⁰ Cf. Santiago Romero, 2019: 285.

⁶⁹¹ Valle-Inclán, 1992: 50.

⁶⁹² Cf. Valle-Inclán, 1992: 53-54.

Decía Nietzsche, en la traducción de Pedro González Blanco:

arrojamos una mirada en la esencia de lo *dionisiaco*, que se nos aproxima aún más por la analogía de la *embriaguez*. O por medio del influjo de la bebida narcótica, de la que hablaban en himnos todos los pueblos primitivos o a la aproximación potente de la primavera, que atraviesa, llena de alegría, toda la Naturaleza, se despiertan aquellos movimientos dionisiacos, en cuyo aumento desaparece lo subjetivo hasta el completo olvido de sí mismo.⁶⁹³

De este fragmento,⁶⁹⁴ interesa, además, esta última expresión «olvido de sí mismo», que Valle-Inclán utiliza justo en la introducción («Gnosis») de la *Lámpara*: «El amor de todas las cosas es la cifra de la suma belleza, y quien ama con olvido de sí mismo penetra el significado del mundo».⁶⁹⁵

De eso se trataría también en el caso de *El origen de la tragedia*: de penetrar ese significado.

Misael Vergara Velo⁶⁹⁶ también ha estrechado recientemente los vínculos entre ambos libros. Insiste en la idea de la música como fuente de la creación poética y la insuficiencia del lenguaje para imitar a la música. Compara, por ejemplo, Vergara Velo la similitud entre la idea del eterno retorno nietzscheano y la simbología persistente del círculo en *La lámpara maravillosa*, a propósito de este fragmento de «La piedra del sabio»: «Mi vida se repite en el mundo incorpóreo de los fantasmas, y cuando llegue la

⁶⁹³ Nietzsche, González Blanco (ed.), 1910: 28.

⁶⁹⁴ Por su redacción, se pueden comprender las reticencias de Sobejano ante la calidad de la traducción, más aún si se comparan con otras traducciones modernas como la de Germán Cano (2010) o Eduardo Ovejero Mauri (2000).

⁶⁹⁵ Valle-Inclán, 1992: 41.

⁶⁹⁶ Vergara Velo, 2016.

muerte, con el alma libre de la cárcel de barro, veré todo el pasado en el círculo eterno de las sombras mías (...). Por donde una vez pasamos, allí perduramos».⁶⁹⁷

A estas semejanzas Vergara Velo contrapone el obstáculo de que el pensador alemán no aparezca explícitamente en la *Lámpara* ni en ninguna otra obra (pero, como se ha visto, aparece indirectamente en el nombre de Zaratustra en *Luces de bohemia*), y otro obstáculo más: la falta de certeza de que Valle-Inclán hubiese leído alguna de las traducciones de *El origen de la tragedia*. Frente a esta objeción, es necesario volver a insistir en que Valle-Inclán ha calcado en su *Lámpara* algunos fragmentos de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo y también de Molinos y Eliphas Levi. Y aportar que aparece en *La lámpara maravillosa* una expresión idéntica a la que utiliza Pedro González Blanco en su traducción de *El origen de la tragedia*, una expresión singular y que no puede ser casual, pues en ambos libros se encuentra en contextos semánticos parecidos.

Escribe Nietzsche: «En el ditirambo dionisiaco se impulsa al hombre a la mayor altura de todas sus aptitudes simbólicas; algo jamás sentido procura ponerse de manifiesto: la destrucción del velo de la Maya, el ser uno como *genio de la especie* y hasta de la Naturaleza».⁶⁹⁸

Escribe Valle-Inclán en la *Lámpara*, en el capítulo IV de «Exégesis trina»:

El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida. Dueños de una doctrina alucinante, deducen de ella categorías de belleza libres de aquel íntimo enlace con el *genio de la especie* que había tenido el arte arcaico de los griegos.⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ Valle-Inclán, 1992: 161.

⁶⁹⁸ Nietzsche, González Blanco (ed.), 1910: 35-36.

⁶⁹⁹ Valle-Inclán, 1992: 109.

Este «arte arcaico» remite al ditirambo griego, mencionado por Nietzsche, origen de la tragedia, como expresión rítmica de la naturaleza.

Conviene recordar aquí que los ditirambos, en la explicación de Kerényi, «eran actuaciones improvisadas para celebrar a Dioniso».⁷⁰⁰ «Plutarco define los ditirambos que menciona (dedicados a Dioniso) como “lentos de pasión y variación, de confusión y oscilación” y el peán, en cambio (dedicado a Apolo), como “canto ordenado y disciplinado”».⁷⁰¹ De manera que la diferenciación entre lo dionisiaco y lo apolíneo se establecería casi desde el origen de estos cantos.

Escribe Valle-Inclán, algo más adelante, en el capítulo VI de «Exégesis trina»: «Eternos ritmos vitales conmueven el arte arcaico de los griegos, sus números sin enigma tienen la claridad del día y el enlace armonioso de las horas, la eurytmia de los cuerpos desnudos anima los mitos religiosos y heroicos».⁷⁰²

Pues bien, esta idea del ritmo y la armonía remite de nuevo al pasaje de Nietzsche, donde acaba de mencionar el *genio de la especie*:

Primero se expresa simbólicamente el ser de la Naturaleza; es necesario un mundo nuevo del símbolo, una vez el simbolismo corporal completo, no solo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el baile mímico completo, que mueve rítmicamente todos los miembros. Después

⁷⁰⁰ Kerényi, 1998: 222.

⁷⁰¹ Kerényi, 1998: 154. También es interesante esta definición: «Ditirambo era un nombre del propio Dioniso y así se denominaba también un canto coral y así se denominaba también un canto cuyo tema originario (...) era el nacimiento del Dios. Arquíloco, el poeta más antiguo que conocemos de este género, confesó que sabía entonar el ditirambo en el momento mismo en que el rayo de vino sacudía su mente» (Kerényi, 1998: 212).

⁷⁰² Valle-Inclán, 1992: 116.

nacen, repentinamente impetuosas, las otras fuerzas simbólicas, las de la música en ritmo, dinámica y armonía.⁷⁰³

La inspiración de Valle-Inclán en Nietzsche parece evidente y en cualquier caso el calco de esa expresión, «genio de la especie», en un párrafo de temática similar podría probar que, en efecto, leyó *El origen de la tragedia*.

Además, se pueden establecer nuevos paralelismos:

«El arte arcaico es una creación de panidas que se desenvuelve en la eternidad de las formas»,⁷⁰⁴ escribe Valle-Inclán en «Exégesis trina», donde la «creación de panidas» se asimila a la expresión dionisiaca y la «eternidad de las formas» a la Belleza que representa Apolo. La convivencia de ambos dioses en las formas estéticas parece imprescindible. En palabras de Nietzsche: «¡Apolo no podía vivir sin Dioniso!». ⁷⁰⁵ O, como dice, en la famosa invocación al lector al final del libro: «ahora sígueme a la tragedia, y sacrifica conmigo en el templo de ambas divinidades». ⁷⁰⁶

La lámpara maravillosa también termina con una invocación al lector: «Peregrino sin destino, hermano, ama todas las cosas en la luz del día, y convertirás la negra carne del mundo en el laureo símbolo de la Piedra del Sabio». ⁷⁰⁷ *Laureo* es un adjetivo que remite al laurel de Apolo, en una frase que alude al poder transformador y erótico de Dioniso.

Esta dialéctica Dioniso-Apolo es fundamental, no solo en *La lámpara maravillosa*, sino en toda la obra de Valle-Inclán, donde de hecho se van imponiendo diferentes

⁷⁰³ Nietzsche, González Blanco (ed.), 1910: 36.

⁷⁰⁴ Valle-Inclán, 1992: 127.

⁷⁰⁵ Nietzsche, González Blanco (ed.), 1910: 46.

⁷⁰⁶ Nietzsche, González Blanco (ed.), 1910: 218.

⁷⁰⁷ Valle-Inclán, 1992: 178.

matices del lado dionisiaco sobre el apolíneo (siempre presente de todos modos) a medida que desarrolla la estética de los esperpentos, que incluye, en un nivel profundo, dos temas dionisiacos: uno, el exceso, y, otro, el espejo.

5.3. El exceso y el espejo

En cuanto al exceso, escribe Nietzsche en *El origen de la tragedia*: «El individuo, con todos sus límites y medidas, se hundió en el olvido de sí de los estados dionisiacos y se olvidó de los preceptos apolíneos. El *exceso* se descubrió como verdad (...). Y así, dondequiera que penetraba lo dionisiaco, era destruido lo apolíneo».⁷⁰⁸

Esta afirmación parece profetizar el desarrollo estético de Valle-Inclán, de cuya lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y el triunfo del exceso, nacerá el esperpento. El Apolo medido (la Belleza) rendirá vasallaje al Dioniso desmesurado. Y el mismo Dioniso será vencido por sí mismo. De sus dos caras, una mística y otra excesiva, quedará solo una. El Dioniso del éxtasis será vencido por el Dioniso del exceso.

Belleza es una palabra fundamental en la *Lámpara*, donde aparece 57 veces. Afirma la IV glosa de «El anillo de Giges»: «La belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos, los místicos caminos de Dios».⁷⁰⁹ En el esperpento esa unidad habrá dado paso a la disgregación, y esos «místicos caminos de Dios» habrán desaparecido o, más bien, habrán sido sustituidos por ese autor que ve la vida humana desde más allá de la muerte, como se expresa en *Los cuernos de don Friolera*: «Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera».⁷¹⁰

⁷⁰⁸ Nietzsche González Blanco (trad.), 1910: 47.

⁷⁰⁹ Valle-Inclán, 1992: 57.

⁷¹⁰ Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, 1991: 46.

Desde esa otra ribera, parece también haber «visto» Valle-Inclán la glosa VI de «El anillo de Gíges», en *La lámpara maravillosa*: «Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Dios. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del tiempo».⁷¹¹

Páginas adelante, en «Exégesis trina», esta glosa parece ampliarse: «Ásperos son los caminos para desnudarse de la percepción cronológica, sin embargo, quien no los andayerra en toda la doctrina estética, pues, siendo la belleza atributo de la esencia divina, no puede realizarse su logro por las rodadas del Tiempo».⁷¹²

Se confrontan dos ideas fundamentales: la belleza, que es quietud, y es Dios y es amor, frente al tiempo, que es dolor, que es ilusión y que es satánico. El esperpento mostraría, por tanto, la disgregación de la quietud, y el triunfo de otro aspecto dionisiaco, el de despedazamiento de Dioniso ante el espejo, por manos de los Titanes, después de engatusarlo con su reflejo, como ya se ha visto en esta tesis en el apartado 3.3.4,⁷¹³ y que ahora es oportuno ampliar en algún aspecto.

Plotino, en la *Enéada* IV, interpreta el espejo de Dioniso de esta manera: «Mas, las almas de los hombres, al ver sus respectivas imágenes cual en el espejo de Dioniso, se adentraron en ellas lanzándose desde lo alto, pero sin que aun ellas se desconectasen de su propio principio, esto es de la Inteligencia».⁷¹⁴ En palabras de Hernández de la Fuente: «Aquí Dioniso se utiliza (...) para aludir al viaje circular de las almas desde la región superior de la esfera celeste hacia el mundo y viceversa, es decir, tanto el movimiento

⁷¹¹ Valle-Inclán, 1992: 63.

⁷¹² Valle-Inclán, 1992: 101.

⁷¹³ 6.3.4 El espejo cóncavo. Influencia en Valle-Inclán. Vid. también Hernández de la Fuente, 2017: 208.

⁷¹⁴ Plotino, *Enéada*, IV, 3 (27) 20, Igal (ed.), 15, 35.

descendente de la progresión hacia la multiplicidad como el ascendente de regresión hacia la unidad». ⁷¹⁵

En la *Lámpara*, Valle-Inclán habla del «espejo mágico» donde quedan atrapadas las imágenes del pasado, donde se «evoca tu sombra de niño» ⁷¹⁶ (como Dioniso antes de ser despedazado) y donde se logra «romper el enigma del Tiempo». ⁷¹⁷ Cuando el espejo mágico se rompe en fragmentos, el tiempo y el pasado se disgregan, y aparecen todos los rostros ocultos en un lugar extático. En ese mismo espejo es donde Valle-Inclán descubre a su Dioniso, y al Pan, que lo anuncia. ⁷¹⁸

Para Abentofail y su filósofo autodidacta, como se ha visto, la realidad se explicaba a través de la imagen de un espejo, que reflejaba lo divino gracias a la pureza del cristal, o lo deformaba si el cristal estaba manchado. Esta idea, en efecto, formará parte de la estética de Valle-Inclán. Dioniso acabará mirándose en un espejo deformado. ⁷¹⁹ O, dicho

⁷¹⁵ Hernández de la Fuente, 2017: 209.

⁷¹⁶ Valle-Inclán, 1992: 66.

⁷¹⁷ Valle-Inclán, 1992: 65.

⁷¹⁸ Se anota aquí, para comodidad del lector, esta cita ya suficientemente reproducida en el texto principal: «Otro día, sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos (...). Otro día logré concretar la forma de mi Daemonium. Ya lo había entrevisto cuando niño, bajo los nogales de un campo de romerías: Es un aldeano menudo, alegre y viejo, que parece modelado con la precisión realista de un bronce romano, de un pequeño Dioniso (Valle-Inclán, 1992: 50)».

⁷¹⁹ Es interesante esta afirmación de Sperati Piñero (1953: 7): «cuando Max Estrella dice que el esperpentismo lo ha inventado Goya es más verdadero y preciso de lo que puede suponerse. Recorremos las salas que el Museo del Prado dedica a los esperpentos y caprichos de Goya. Tres resultarán

de otra forma, ese viaje de la unicidad a la multiplicidad y viceversa, de la que habla Plotino, tendrá en Valle-Inclán dos momentos de naturaleza opuesta. En la *Lámpara maravillosa*, Valle-Inclán hace el intento de regresar a la unidad. Sin embargo, a partir de aquí, en un movimiento dionisiaco lleno de exceso, hará el viaje en sentido contrario, a una multiplicidad desprendida incluso de su propia alma, desprendida del recuerdo de su propio origen, una multiplicidad de títeres. Un descenso consumado, ya no hacia una humanidad multiplicada, sino hacia el movimiento desmembrado de los títeres. Los Titanes han vencido. Y de esta manera Valle-Inclán, a través del esperpento, parece confirmar la derrota humana, y quizá la suya propia: la incapacidad de permanecer en la unidad en el mundo cronológico. Como dice Hernández de la Fuente, «la intervención de los Titanes, en ese sentido ético semejantes a pasiones irracionales, hace que nuestra esencia divina sea despedazada por la falsedad del mundo de las apariencias».⁷²⁰

Según Kerényi, «los Titanes se consideraban los asesinos y desgarradores de Dioniso».⁷²¹ Los Titanes devoraron todo salvo el corazón, de donde sigue surgiendo la

especialmente interesantes y aleccionadores. En ellos el espejo es elemento fundamental. Un petimetre se contempla y la imagen de vuelta es un mono; una mujer repite el ademán y el espejo muestra una serpiente enroscada en una guadaña; el militar obtiene como respuesta un gato de bigotes rizados y mirada retadora. ¿Puede extrañarnos después de esto la deformación o la progresiva animalización de los personajes, degradados en figuras bestiales?».

⁷²⁰ Hernández de la Fuente, 2017: 211. Se refiere aquí al comentario de Proclo sobre el *Timeo* de Platón.

⁷²¹ Kerényi, 2011: 164. La narración, que sintetiza la de Nonno de Panópolis, es fascinante: «El niño fue matado y preparado para la comida. La muerte se produjo por desgarramiento en la versión más difundida (...). La víctima de los Titanes fue cortada en siete trozos y arrojada a una olla que estaba sobre un trípode. Allí se cocieron las siete partes. (...). Una víctima sacrificial representaba al niño divino. Por eso, el pequeño Dioniso se llamaba *keroén brephos*, “el lactante provisto de cuernos”, en la obra de Nonno. El propio Dioniso era llamado *Ériphos*, “cabrito”: esta era su forma animal más conocida en la mitología

vida dionisiaca y su conexión con el ritmo del mundo. Kerényi, citando al neoplatónico Olimpiodoro, cuenta cómo

tras los tres primeros soberanos del mundo —Urano, Cronos y Zeus— Dioniso accedió como cuarto al poder. Pero los Titanes que lo rodeaban lo desgarraron animados por Hera y comieron de su carne. Zeus se enfureció y mató a los Titanes con su rayo. De las emanaciones de los muertos se formó el hollín. Del hollín se hizo una materia y de esta surgieron los seres humanos.⁷²²

Esta concepción, esta ceniza titánica es importante para entender, simbólicamente, la incapacidad de buena parte de la conciencia humana para relacionarse con la esencia de la realidad, tal como se afirma en la *Lámpara*:

La relación efímera de las conciencias con el mundo es como el polvo de los caminos cuando pasan los rebaños, y el arte que engendra tampoco vale más que una ráfaga de polvo. Y, acontece, en este sutil adoctrinamiento estético, que lo efímero no sea lo que vuela más ligero en las horas, sino aquello que, aun pasando tardo, apenas labra surco en la memoria.⁷²³

Hay aquí, por supuesto, una crítica al arte materialista contra el que el modernismo se rebela y ante el que Valle-Inclán va a contraponer a continuación una de las propuestas más firmes de estos *Ejercicios espirituales*: «Descubrir en el vértigo del movimiento la

(...). Zeus, tras guardar a Dioniso en el muslo antes de que naciera, entregó el lactante a Hermes. Este llevó el niño a Ino, generalmente conocida como nodriza de Dioniso. Ella y su esposo Atamante habían de criar a Dioniso como si fuese una niña. Hera, celosa, hizo que ambos enloquecieran. (...) Zeus salvó a su hijo de la cólera de Hera: lo transformó en cabrito y lo envió luego por medio de Hermes a las ninfas de Nisa» (Kerényi, 2011: 173 y 174).

⁷²² Kerényi, 2011: 171.

⁷²³ Valle-Inclán, 1992: 137.

suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética»,⁷²⁴ donde se puede vislumbrar la fusión de la energía estética dionisiaca con la apolínea, propuestas también por Nietzsche en *El origen de la tragedia*.

Esta suprema aspiración del ser humano a la belleza es compatible, dentro del mito de Dioniso, con la degradación y la disgregación. Escribe Kerényi:

cada una de las mujeres dionisiacas, servidoras de Dioniso, oculta una enemiga del dios que estalla y se convierte en asesina. Todos los seres humanos son así, pues todos son de la misma materia que los primeros enemigos del dios, pero todos llevan también dentro algo de ese dios, de esa vida divina e indestructible.

Y rescata esta cita de Olimpiodoro: «Nuestro cuerpo es dionisiaco, pues somos parte de él, puesto que venimos del hollín de los Titanes, y estos comieron su carne».⁷²⁵

Además, en ese símbolo de los Titanes devoradores de Dioniso, fulminados por el rayo de Zeus, y convertidos en una ceniza de la que se concretará el ser humano, se puede vislumbrar también la visión degradada que Valle-Inclán tendrá de sus personajes a partir del esperpento. Esta visión podría corresponderse con lo que el psicólogo venezolano López Pedraza llama «el sufrimiento titánico, que es vacío, existencial, repetitivo y carente de cualquier posibilidad de reflexión y de conciencia».⁷²⁶ Un sufrimiento en cuya clave se puede leer una declaración de Valle-Inclán para *El Correo catalán*, realizada el

⁷²⁴ Valle-Inclán, 1992: 137.

⁷²⁵ Kerényi, 2011: 171.

⁷²⁶ López-Pedraza, 2004: 88.

11 de junio de 1911, en la época en que está elaborando las ideas de la *Lámpara*: «Soy partidario acérrimo de la intransigencia. ¡Intransigentes siempre!».⁷²⁷

Plotino hablaba en la *Enéada* mencionada de cómo las almas de los hombres, al ver sus respectivas imágenes cual en el espejo de Dioniso, se adentraron en ellas lanzándose desde lo alto. Así la unidad se desperdiga en fragmentos como los de un espejo roto. Es ese espejo de multiplicidades, el de Dioniso —y no el de Narciso, autorreferencial—, el que Valle-Inclán volvió a descubrir en el callejón del Gato: en ese espejo se va a reflejar, ya no el protagonista de la tragedia, sino el coro del esperpento.

El lector podría imaginar a Valle-Inclán mirando ese espejo antes de escribir *Luces de bohemia*, que se publicará solo cuatro años después de *La lámpara maravillosa*. En esos espejos de la calle Álvarez Gato, no solo se refleja su rostro, también se refleja la sociedad española y las ideas que había expuesto en la *Lámpara*, el espejo de Abentofail, limpio o manchado, y, por tanto, capaz de reflejar a Dios o solamente a las criaturas que se han alejado por completo de la Unidad.

Había escrito Valle-Inclán en el último capítulo de «El milagro musical»: «Son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo».

Dioniso seguirá venciendo dentro de la estética de Valle-Inclán a través del exceso y de la disgregación.

5.4. Maya y danza

Ese descenso de la Unidad al mundo de las apariencias remite también a la idea de Maya, que Nietzsche expresa en *El origen de la tragedia*. El sentido que da Nietzsche a Maya

⁷²⁷ Cf. Hormigón, 2006: 580.

Se trata de un artículo sobre la causa tradicionalista-carlista.

es siempre negativo, muy cercano a las ideas gnósticas que refleja Valle-Inclán en la *Lámpara*: el mundo de las apariencias representa, esencialmente, un engaño. Sin embargo, la *maya* del hinduismo tiene un carácter más positivo. En palabras de Louis Rénou, uno de los grandes hinduistas del siglo XX, «es el poder “mágico”, la ilusión cósmica con la que el *brahman* proyecta las formas aparentes que forman el mundo. Es la contrapartida del no saber (*avidya*) epistemológico, o poder de oscurecimiento, que hace que veamos lo que no es». Maya, explica Rénou a continuación, «es un poder maravilloso». ⁷²⁸ También hay que diferenciar esta noción de «maya» de la clásica diferenciación que estableció Parménides entre la verdad (*aletheia*) de la opinión (*doxa*). Nietzsche sitúa su concepto en la dialéctica Dioniso-Apolo, donde Dioniso representa, no solo la liberación humana, sino su contacto profundo con una realidad no regida por el reino de las apariencias, como se puede ver en el siguiente fragmento:

Bajo la magia de lo dionisiaco, no sólo se renueva la alianza entre hombre y hombre, sino que también la naturaleza extraña, enemiga o subyugada, celebra nuevamente su reconciliación con su hijo perdido, el hombre (...). Entonces el esclavo es hombre libre; entonces, en el evangelio de la armonía de los mundos, se siente cada uno, no sólo unido con su prójimo, reconciliado, fundido, sino uno, como si el velo de Maya se hubiese roto y revolteara ya en jirones ante el misterioso Uno-Primitivo. Cantando y bailando se expresa el hombre como miembro de una comunidad más elevada (...). Se siente ahora como un dios, y vaga tan extasiado y excelso como vio en sueños vagar a los dioses. El hombre ya no es artista, se ha convertido en obra de arte; la potencia artística de toda la Naturaleza se revela aquí. ⁷²⁹

⁷²⁸ Rénou, 2001: 319.

⁷²⁹ Nietzsche (trad. González Blanco), 1910: 29 y 30.

Esta idea de la danza como conexión con una realidad más pura se encuentra en la *Lámpara* asociada a las criaturas dionisiacas: «la risa de los faunos y la siringa de los sátiros, y la danza trocaica de los silvanos aún estremecen los bosques, y los hombres no han dejado nunca de oír a los genios inmortales». ⁷³⁰

Esa escucha del genio inmortal es la que ha hecho Valle-Inclán descubriendo a su *daemonium* dionisiaco, que le conecta con una realidad más profunda: los ritmos internos donde nace la palabra y la ficción están más cerca de una realidad esencial que el reino de las apariencias. Así se puede deducir de la lectura del capítulo IX de «El milagro musical»:

La edad de oro amanecía, y los griegos, divinos pastores, contemplaban aún las pálidas estrellas. (...) Con ojos maravillados bajo la luz, recibían todas las imágenes como especies eucarísticas, y eran tantas y tan diversas las imágenes, que en ellas se cifraban las normas de todo el conocimiento. (...) No recibían el conocimiento del mundo como una herencia fría en la urna de las palabras, manera de entender siempre larga, oscura, cronológica y crasa. Para aquellos pastores las ideas significaban números y formas bajo el ritmo del Sol. Cuando se reposaban en las alturas mirando al fondo de los valles arados, verdes, intensos, experimentaban la emoción mística de la suma. Aquellos pastores arcádicos gozaron el éxtasis panida desde las crestas donde trisca el macho cabrío. (...) El conocer cronológico se hacía estático, y las almas se despojaban de la memoria como de la tela del tiempo, para aprender por el divino camino del Sol. Fue después, bajo el cielo latino, cuando los poetas, guiados por el hilo de las palabras, tal como sonaban en la pauta griega, quisieron revelar el secreto de un mundo que no sabían ver. Nació entonces el arte bajo del remedo clásico. Pero aquellos hombres míticos, después de arar el pardo regazo de la llanura, de conocer uno a uno sus senderos, como largos relatos, se hacían centro y conciencia de

⁷³⁰ Valle-Inclán, 1992: 126-127.

visión sobre las cumbres. (...) Y fue un ciego cantor, para quien la noche parecía eterna, quien primero en la música de las palabras hizo arder la corona del Sol.⁷³¹

Aunque es un fragmento largo, parte del cual ya se ha reflejado en este trabajo, merece la pena reproducirlo por la belleza con la que Valle-Inclán sintetiza sus ideas sobre un ser humano dionisiaco que conectaba con el conocimiento de manera directa, sin ser prisionero del mundo de las apariencias que encadena la percepción humana a través de la trampa cronológica y de la repetición de un lenguaje ya alejado de su fuente directa con la realidad. Gozaban del éxtasis de Pan, al que remite la idea del macho cabrío, *tragos*, y las ideas, al modo de Platón y Pitágoras, se convertían en formas y números. No nombra Valle-Inclán a los filósofos griegos⁷³² pero flotan en el texto de manera invisible, como aparece de manera clara, pero no expresa, otra vez la figura de Homero, el ciego cantor, capaz de conectar con esa realidad y cantarla. Tampoco nombra a los últimos neoplatónicos paganos, como Damascio, que expresaban la idea de un «hombre dionisiaco», sinónimo perfecto del filósofo, del hombre liberado de lo material: «Cuando

⁷³¹ Valle-Inclán, 1992: 92-93.

⁷³² A propósito escribió Virginia Milner Garlitz en su importante estudio sobre *La lámpara maravillosa*: «el esfuerzo de los griegos de expresar el sentido de la vida según los arquetipos celestes nos lleva a comprender la belleza suprema de ser lo que se coloca afuera del tiempo (...) en el erotismo del arte griego se descubre el sentido hermético de las ideas platónicas» (2007: 164). Valle-Inclán nombra varias veces a Platón en *La lámpara maravillosa* y también alude a los números pitagóricos expresamente. Por ejemplo, en «El milagro musical»: «el poeta es un taumaturgo que transporta a los círculos musicales la creación luminosa del mundo. En los números pitagóricos aprisiona las Ideas de Platón. Pero las imágenes, eternidades en la luz, sólo dejan en la palabra la eternidad de su sombra, un rastro cronológico de aquello que los ojos contemplaron y aprendieron de una vez» (Valle-Inclán, 1992: 94).

un hombre lleva una vida dionisiaca», escribe Damascio, «sus problemas ya están resueltos y queda libre de sus ataduras». ⁷³³

Valle-Inclán parece estar de acuerdo con esta afirmación. Aquellos «hombres míticos», dice, eran capaces de hacerse «centro y conciencia de visión sobre las cumbres», apuntando aquí dos de las propuestas más importantes de su estética: el quietismo y la visión de altura, la construcción escénica de su narrativa y desde luego de su teatro y también esa mirada «desde la otra ribera» que definió en *Los cuernos de don Friolera*. Todavía, en *La lámpara maravillosa*, insiste principalmente en la idea de quietud, en la idea de sacar la mente de la trampa del tiempo y de la repetición de un lenguaje que adultera la realidad. Esa adulteración es la que propician los poetas latinos, cuando imitando el sonido griego, dejaron de beberlo directamente del ritmo de la existencia. Es decir, cuando las normas apolíneas se imponen a la creación directa de Dioniso que sabe escucharlas sin intermediarios en el ritmo del mundo. Por eso, en el capítulo anterior, el VIII de «El milagro musical», Valle-Inclán hace un elogio del baile como la más alta expresión estética:

Solamente en el baile se juntan los sutiles caminos de la belleza, sonido y luz en una suprema comprensión. La armonía del cuerpo perdura en la sucesión de movimientos por la unidad del ritmo. El baile es la más alta expresión estética, porque es la única que transporta a los ojos los números y las cesuras musicales. Los ojos y los oídos se juntan en un mismo goce, y el camino craso de los números musicales se sutaliza en el éter de la luz. En la luz está la purificación de todas las cosas. Los sonidos son más de la substancia de las horas, más yuxtaposición de un instante con otro instante. Todo el sistema de las palabras es un sistema de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías que guardan yerto el conocimiento de las ideas adquiridas bajo el ritmo del Sol. ⁷³⁴

⁷³³ Vid. Hernández de la Fuente, 2017: 215.

⁷³⁴ Valle-Inclán, 1992: 91.

Parece haber aquí un eco platónico cuando Sócrates le pide a Fedro: «planta y siembra palabras con fundamento (...) portadoras de simientes (...) canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal».⁷³⁵ Pero, como escribe el propio Valle-Inclán, unas líneas antes de elogiar la danza: «En las creaciones del alfabeto, la luz es un medio para el conocimiento, pero la esencia que expresen las letras, es de la música».⁷³⁶

Ante la posible falibilidad de las palabras es la música de las mismas, su ritmo, la que va a trasladar a quien escucha la simiente oculta. Es lo que ocurre en la danza, donde ese movimiento esencial va directamente a los ojos y al oído, de manera simultánea: «Solamente en el baile se juntan los sutiles caminos de la belleza, sonido y luz», dice Valle-Inclán en una exaltación dionisiaca que recuerda al coro de las Bacantes en Eurípides,⁷³⁷ dionisiaca, pues, como recuerda Hernández de la Fuente, «los dones de Dioniso, son, además del vino y los vegetales, la danza y la música»,⁷³⁸ que son las artes ensalzadas por Valle en *La lámpara maravillosa*.

⁷³⁵ Platón, *Fedro*, 277a, Lledó (ed.), 2010: 837.

⁷³⁶ Valle-Inclán, 1992: 91.

⁷³⁷ «Oh bienaventurado el que, feliz/ iniciado en los ritos de los dioses,/ su vida santifica y a su alma/ de Dioniso hace entrar en el cortejo:/ danza con rito báquico en los montes/ entre sagradas purificaciones/ y de la gran madre Cibeles/ celebra el culto en sus orgías» (Eurípides, *Bacantes*, 75, 201, 2016).

A propósito, Otto (2017: 93) escribió sobre las mujeres de Dioniso: «Al despertar, al levantarse y verle erguirse, magnífico, llenará sus corazones de celestial pavor, sus miembros de un frenético deseo de bailar». También es interesante, en cuanto a la vinculación de Dioniso con el baile, esta otra aportación de Otto (2017: 107): «En el momento de su nacimiento los inmortales se pusieron a bailar (...). La propia Sémele habría experimentado durante su embarazo un deseo irrefrenable de bailar».

⁷³⁸ Hernández de la Fuente, 2017: 102.

En este sentido, es importante añadir que la afición de Valle-Inclán por la danza está contrastada por sus biógrafos, desde las noches del Kursaal donde Valle-Inclán conoció a Anita Delgado, a la que ayudó a casarse con el maharajá de Kapurthala,⁷³⁹ a su devoción especial por Tórtola Valencia, a quien frecuentó en años clave para la escritura de *La lámpara maravillosa*, entre 1911 y 1913,⁷⁴⁰ y de quien dijo en una entrevista: «La Imperio, la Tórtola y la Argentina me producen una gran emoción estética... Un gran placer artístico. ¡Porque en el buen baile se juntan todas las más bellas cosas! La música, el color, la belleza, el movimiento, el arte, la línea».⁷⁴¹

De hecho, la propia Tórtola Valencia llegó a expresar ideas parecidas a las de Valle-Inclán, un año antes de la publicación de la *Lámpara*:

Llamo danza natural a aquellos movimientos bellamente poéticos, realizados espontáneamente por quien concibe la inspiración como brotando de la música. (...) La música despierta en el alma del artista las emociones y pasiones de humanidad y el instinto para interpretar con movimientos, las impresiones más internas del alma, que solo por la música se descubren. (...) Una gran bailarina⁷⁴² es como un instrumento músico: vibran sus sentimientos con la música, como vibran las cuerdas.⁷⁴³

⁷³⁹ Cf. Hormigón, 2006: 399 y ss.

⁷⁴⁰ Vid. Hormigón, 2006: 594 y ss.

⁷⁴¹ Hormigón, 2006: 679.

⁷⁴² Grandes bailarinas de la misma época, como Isadora Duncan y Martha Graham revolucionaron la danza a partir de modelos clásico-dionisiacos. Como ha estudiado Zoa Alonso (2022: 211): «estas pequeñas dosis de re-creación mitológica evidencian el potencial del material grecolatino para articular en danza un amplísimo abanico de problemáticas, cosmovisiones y sensibilidades *queer*». La ambigüedad *queer*, en efecto, se puede asociar a Dioniso.

⁷⁴³ Extracto de su artículo *Las Danzas* «Con motivo de su presentación en el teatro Imperio de Valencia el 11 de marzo de 1915» (vid. Queralt, 2005: 115).

En efecto, en el ritmo, según el pasaje mencionado de Valle-Inclán, los sentidos limitados parecen adquirir un conocimiento de la belleza no mediatizado por las palabras y por el tiempo. En el ritmo se marca el descenso de cada instante puro de la realidad en el curso del tiempo. Y eso es algo que los ojos y el oído pueden descifrar. Escuchando ese ritmo, se forma la larva de la palabra, cuya forma guarda la idea que otro ritmo más profundo, el que marca la danza de la Tierra con el Sol, ha hecho descender en la mente humana. El que escucha es Dioniso, el que repite (irremediablemente, por otra parte) es Apolo. Y hay que saber diferenciarlos, concluyendo que Apolo fortalece Maya, el velo de las apariencias.

Escribe Nietzsche:

Este es el estado apolíneo de sueño en el que el mundo del día se vela y se produce en continuo cambio ante nuestros ojos un mundo nuevo más claro, más comprensible, más conmovedor que aquel y, sin embargo, más fantástico. Según esto, reconocemos en la tragedia una contradicción de estilo decisiva: lenguaje colorido, movilidad, dinámica del discurso se derivan en la lírica dionisiaca del coro; y por otra parte, en el mundo apolíneo fantástico de la escena, como esferas de la expresión completamente separadas.⁷⁴⁴

Es decir, Apolo se proyecta en el teatro del mundo; mientras Dioniso da palabra a la poesía del mundo. Ambos se complementan. Dioniso representa el arte que se conecta a una realidad sin velos. Y Apolo posibilita el arte en Maya. Dicho de otro modo: Dioniso (el arte dionisiaco que se conecta con una realidad sin velos) se convierte en Apolo (la apariencia de Belleza, su representación en la escena).

⁷⁴⁴ Nietzsche (González Blanco), 1910: 81-82.

Valle-Inclán no utiliza en *La lámpara maravillosa* el concepto de Maya, pero sí el de velo, que bien podía haber recibido de la *Isis sin velo* de Blavatsky;⁷⁴⁵ siempre asociado a la incapacidad de los sentidos para conocer la realidad, atrapados en las redes del tiempo y del yo. Es una idea fundamental, como se ha visto, a la que dedica capítulos importantes, sobre todo en la primera parte, «El anillo de Giges», a la que pertenecen estos fragmentos:

Era tan firme el cimiento de mi egoísmo, que sólo alcanzaba a conocer aquello que en algún modo guardaba relación con los afanes de cada hora, y los sentidos aprendían coordinados con ellos, sin desvincularse jamás, sin poder rasgar los velos que ocultan el enigma místico del Mundo. Ciego, sin la luz de amor que hace eternas todas las vidas.⁷⁴⁶

Nuestros sentidos guardan la ilusión fundamental de que las formas permanecen inmutables, cuando no es advertida su inmediata mudanza.⁷⁴⁷

Velos de sombra, fuentes de error más que de conocimiento, nuestros sentidos sacan el hoy del ayer, y crean la vana ilusión de todo el saber cronológico, que nos impide el goce y la visión infinita de Dios.⁷⁴⁸

De esta manera, Valle-Inclán apuntala la idea en la que va a fundamentar su despertar a una estética y conciencia nueva: la del quietismo. Y es en esta parte del libro, «El quietismo estético», donde vuelve a insistir en esta idea aludiendo a la idea de la máscara en el ya citado fragmento que va acompañando el desarrollo de esta tesis: «Llevo sobre

⁷⁴⁵ Vid. López Monge, 2015: 102-107.

⁷⁴⁶ Valle-Inclán, 1992: 58.

⁷⁴⁷ Valle-Inclán, 1992: 61.

⁷⁴⁸ Valle-Inclán, 1992: 64.

mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin transcendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas». ⁷⁴⁹

Esa sucesión, que solo se ralentiza en momentos de éxtasis dionisiacos o místicos, encuentra en la muerte su definitiva quietud: «yo sé que todas han de borrarse en su día, y que solo una quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte». ⁷⁵⁰ Esa es la última máscara, la que brilla detrás del rostro de Dioniso, y que se puede relacionar también con el mito escatológico de Platón en *Gorgias* (523a-527a), donde se cuestionan los muchos velos y apariencias con que los hombres, llegado el momento de la muerte, pueden ocultar su alma. Por esta razón deben ser juzgados desnudos y después de la muerte, y no antes. Una vez que la última máscara, el último velo, ⁷⁵¹ haya caído.

⁷⁴⁹ Valle-Inclán, 1992: 151.

⁷⁵⁰ Valle-Inclán, 1992: 151.

⁷⁵¹ La idea del velo y de las apariencias, además de sus orígenes en Platón (quien probablemente los tomó de Pitágoras; vid. Hernández de la Fuente, 2011: 69) y las lecturas de Blavatsky, debía ser afín a Valle-Inclán a través de la lectura de los Evangelios, donde el «reino» no pertenece a este mundo. La dialéctica entre esta idea de una verdad velada y una verdad divina está presente en el famoso diálogo entre Jesús y Pilatos en el Evangelio de San Juan (18, 37-30). «Todo el que es de la verdad escucha mi voz. Pilatos replicó: ¿Qué es la verdad?». En definitiva, es un tema que está en la médula de la cultura europea, con un matiz diferente al del hinduismo, más trágico en este lado del mundo, según Calderón de la Barca sintetizó en *La vida es sueño*.

5.5. Tragedia y esperpento

Dioniso nace, muere y resucita. Y en este sentido se le puede relacionar con el concepto de los *dying gods*, que propuso Frazer en *La rama dorada* y entre los que estarían Ba'al, Osiris o Adonis.⁷⁵² Cualquier tragedia sería la representación de la vida de Dioniso en una circunstancia humana. Como escribió Otto en su libro clásico sobre el dios:

La fraternal unión de vida y muerte. Esta duplicidad tiene su símbolo en la máscara.⁷⁵³ (...) El portador de la máscara se ve arrebatado por la excelsitud y dignidad de aquellos que ya no son. Él es él y, sin embargo, otro. La locura lo ha rozado, algo del secreto del dios frenético, del espíritu del ser bifronte que habita en la máscara y cuyo último retoño es el actor.⁷⁵⁴

El ser humano actúa en la Tierra, y cada vida puede ser una parodia (o no), un juego (o no) de la propia historia de Dioniso. Valle-Inclán parece seguir esta premisa: es el actor dionisiaco de una vida que inventa y también el autor de seres dionisiacos que se expresan horizontalmente (Bradomín) o en forma de parodia (los esperpentos). Pero es en *La*

⁷⁵² Paula Corrente (2013) dedicó una tesis a la inclusión de Dioniso dentro de esta categoría. Es interesante la siguiente cita, pues complementa, en esta acepción del *dying gods*, la interdependencia entre Apolo y Dioniso que venimos comentando: «es constantemente el dios del sol el que ayuda al dios que muere» (Corrente, 2013: 309). Es decir, Apolo ayuda a Dioniso. Valle-Inclán, en el último capítulo de *La lámpara maravillosa* (vid. Corpus, «La piedra del sabio», VII: 177-178), también expresa la función salvadora del Sol y de la Luz. Valle-Inclán no menciona a Apolo sino a Cristo, que, en la *Lámpara* hace de enlace entre la visión panteísta o dionisiaca, y la molinista o mística.

⁷⁵³ La máscara más antigua conservada está en un museo de Israel (Israel Antiquities Authority) y tiene nueve mil años. Sobre el tema de la máscara la bibliografía es extensa. Vid., por ejemplo, Belén Altuna (2010), *Una historia moral del rostro*.

⁷⁵⁴ Otto, 2017: 233.

lámpara maravillosa donde esta estética encuentra su perfecta expresión: «Amamos la vida porque sabemos que al final del camino está la muerte, y somos como la sombra de una tragedia que sólo alcanza plenitud de belleza en aquel gesto que presagia su Destino». Se trata del capítulo IV de «El quietismo estético» y acaba de afirmar una línea antes una de las claves de este libro: «Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética».⁷⁵⁵

Valle-Inclán no lo nombra: pero se puede pensar en el Apolo y Dafne de Bernini, el instante en que, huyendo ella, se convierte en laurel y, en la escultura, en mármol. Tampoco nombra a Nietzsche, pero se intuye en esta frase el momento en el que Dioniso se convierte en Apolo, y la lujuria creadora en forma perfecta, como sucede en la tragedia. Sobre ella había escrito Valle-Inclán unas páginas antes, al inicio de «Exégesis trina»:

Las sombras de las fábulas antiguas, cubiertas de horror y de sangre, levantan sus brazos entre la niebla de los mitos, como espectros de nuestra conciencia (...). Aquel gesto violento y divino con que pasan ante nosotros los héroes de la tragedia, tanto nos sobrecoge de horror, cuanto promueve una onda amorosa, piadosa, gozosa, cordial.⁷⁵⁶

Esos espectros de la conciencia provocan un reconocimiento, vuelven a poner un espejo ante el espectador para que, siendo otro pero esencialmente el mismo, se mire a sí mismo. Esta idea del espejo, manchado o cristalino, como expresó Abentofail, cóncavo o convexo, como escribió Valle-Inclán sobre el callejón del Gato, se corresponde con la visión de altura que ya se expresa en *La lámpara maravillosa* en la descripción de su éxtasis en Tierras del Salnés, y con decidida intención estética en *La Media Noche. Visión*

⁷⁵⁵ Valle-Inclán, 1992: 137.

⁷⁵⁶ Valle-Inclán, 1992: 103.

estelar de un momento de guerra, escrita un año después en su visita al frente francés.⁷⁵⁷

Esa visión, al igual que los diferentes tipos de reflejos del espejo, también puede clasificarse en diferentes perspectivas.

El 4 de marzo de 1912, cuando ya estaba sumergido en la redacción de lo que sería *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán afirma en una entrevista en *El Herald* de Madrid: «Creo que el teatro debe ser lo que el autor de *Hamlet* demuestra, tres exaltaciones: la exaltación trágica de *Hamlet* y *El rey Lear*, la exaltación grotesca de *Falstaff* y la exaltación lírica de casi todas sus obras, es decir, la exaltación de la propia personalidad». ⁷⁵⁸ Esas tres exaltaciones habría que relacionarlas con la exaltación dionisiaca, y por supuesto con esa referencia al enmascaramiento —exaltado— de la propia personalidad, a la que Valle-Inclán es tan proclive.

En 1928, en otra entrevista, esta vez con Gregorio Martínez Sierra, para ABC, Valle-Inclán ha desarrollado por completo esta teoría, al estilo de Aristóteles en su *Poética* cuando diferencia las artes por el medio en que se imitan, los objetos imitados o por el modo de imitar,⁷⁵⁹ y aportando una notable innovación:

⁷⁵⁷ Aunque aquí se usa el título generalmente repetido por la crítica, es importante remitir a la edición de Margarita Santos Sanz y Bénédicte Vauthier (2017) en que se analiza de manera definitiva la problemática de este título publicado originalmente en prensa, y luego llevado a la imprenta solo de forma parcial. En realidad, tal como hace Santos Zas, la publicación de este título debe dividirse en dos: *Un día de guerra* (*Visión estelar*) y, sí, *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*.

⁷⁵⁸ Hormigón, 2006: 599.

⁷⁵⁹ En cuanto a los objetos imitados: «O bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales» (Aristóteles, *Poética*, 2, 5, García Yebra (ed.), 2014: 396). El medio se refiere al lenguaje o lenguajes (prosa, verso) y el modo, al género (comedia o tragedia). La estructura tripartita que usa Aristóteles también recuerda a la de Valle-Inclán.

Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Ésta es, indudablemente, la manera que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Oteló son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sufrido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más, ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad. Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta 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. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos.⁷⁶⁰

En esta misma línea, uno de sus discípulos más aventajados, Ramón J. Sender, en su ya mencionado *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, precisa el ámbito dionisiaco del autor y lo identifica con Sileno:

Los pueblos que ríen —decía Nietzsche— no necesitan el consuelo metafísico de la tragedia. Pero España no ríe. Sonríe nada más. Y sonríe con los ojos muertos. Si el español riera, tendría por el

⁷⁶⁰ Valle-Inclán, 1994: 394-395.

contrario algo de la inocencia de Dioniso, el dios de la tragedia. Cada tragedia es una pelea más o menos retórica entre Apolo y Dioniso. Lo que tiene el español es el pudor y la vergüenza de la alegría y de la tristeza naturales. El dios de sus artes —y concretamente de su teatro— no es Dioniso ni Apolo, sino Sileno, el dios evasivo que sonríe con media boca. En la literatura de hoy Valle-Inclán más que ningún otro es el profeta o el sacerdote de Sileno.⁷⁶¹

A continuación Sender relaciona a Valle-Inclán con Cervantes, Góngora y Quevedo —al modo en que él mismo hiciera en la entrevista con Martínez Sierra—, porque estos autores también se burlan del dolor y de la tristeza y retratan la muerte. Para el Valle-Inclán de los esperpentos, el arte es, como afirma don Estrafalario, en *Los cuernos de don Friolera*, esa «superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse las historias de los vivos»,⁷⁶² estética que, como se ha visto, nace en el quietismo de *La lámpara maravillosa*.

Sería interesante señalar que el Sileno al que se refiere Sender supone una notable transformación del Dioniso de *La lámpara maravillosa*, aunque coherente con la estética de los esperpentos, pues Sileno⁷⁶³ es un sátiro hijo de Pan, profesor del propio Dioniso.

⁷⁶¹ Sender, 1965: 40.

⁷⁶² Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, 1991: 46.

⁷⁶³ Cf. Grimal, 1994: 480. Conviene recordar aquí la invocación a Sileno que hace Don Quijote en la Parte I, cap. XV, y que también recoge Hernández de la Fuente en *Las máscaras del hidalgo*, sugiriendo la presencia subterránea de Sileno en Don Quijote, como J. Iffland (1998) sostuvo en su «Don Quijote como Sileno: ¿Una pista para descifrar las intenciones de Cervantes?». Hace Hernández de la Fuente un interesante enlace con el *Simposio* de Platón (215a-22a), donde Alcibades compara a Sócrates con una estatua de sileno, fea por fuera pero que lleva la estatuilla de un dios dentro. «Estas figuras», según Mariño Sánchez (2014: 301), «concentran un gran dualismo, entre la lascivia, inmoralidad e irracionalidad aparente y la templanza, virtud y sabiduría internas». «Lo feo —escribe Hernández de la Fuente (2022: 94)— que alberga una belleza metafísica, la paradoja de la risa y el llanto, la guía de Dioniso y sus criaturas, crueles

Un sabio borracho, barrigón y feo, que se niega a revelar su sabiduría a los hombres salvo por la fuerza, y entonces lo hace de manera nihilista, lo que lo emparenta, por ejemplo, con el Max Estrella de *Luces de bohemia*, que cumple casi todas sus características, salvo una: el hambre. También cumple con la característica que Alcíades atribuye a Sócrates en el *Simposio*: feo por fuera (ciego y desgraciado en el caso de Max Estrella) pero bello por dentro (sabio Sócrates, poeta Max Estrella).

Continúa Sender, refiriéndose a los esperpentos:

Valle-Inclán crea individuos por el placer de destruirlos y enterrarlos en la ignominia. Hay de veras un placer en esa destrucción. Un placer, artístico, es decir, dionisiaco. (...) Mostrando ese mundo deforme, agrio, inmoral, escandaloso, maloliente, torpe, ilógico, nos muestra el fracaso de una sociedad basada, al menos teóricamente, en la armonía, la dulzura, la virtud, la prudencia, la inteligencia y la lógica. El nihilismo de Sileno se desarrolla de un modo sutil, poniendo a su servicio al dios de Tebas, al dios de la dulce intoxicación y de la corona de asfódelo.

En efecto, sería propio de Dioniso destruir la maldad del ser humano a través del éxtasis, como ocurre con el cortesano y civilizado Penteo en *Las bacantes* de Eurípides, desgarrado por las mujeres dionisiacas, entre ellas, su madre.⁷⁶⁴

En este sentido, Kerényi hace una aportación importante refiriéndose a *El origen de la tragedia*:

y amables a la par, serán elementos retomados en la modernidad por Nietzsche, para el que Sileno y su cortejo encarnan su renovación de vitalismo filosófico».

⁷⁶⁴ Entre las muchas traducciones que seguimos: Rodríguez Adrados, Francisco (ed.), Eurípides. *Andrómaca. Heracles loco. Las bacantes*, Alianza, Madrid, 2016.

Según Nietzsche, es un hecho incuestionable que el único tema de la tragedia griega en su forma más antigua eran los sufrimientos de Dioniso y que este dios fue durante mucho tiempo el único héroe teatral. Tal afirmación no es solamente históricamente falsa,⁷⁶⁵ por cuanto no nos ha llegado ningún dato directo que corroborara este punto (...). El héroe teatral más antiguo era un enemigo de Dioniso. Para que el propio dios se encarnara en él como en una víctima sacrificial sustitutoria, su representante tenía que morir y antes debió de aniquilar al dios, o sea, a sí mismo.⁷⁶⁶ (...) No fue Dioniso, como suponía Nietzsche, sino Penteo, el tema y protagonista de la «tragedia originaria». El Dioniso sufriente se llamó en su momento «Penteo», el «hombre sufriente». Como héroe, solo un enemigo del dios y al mismo tiempo su víctima podía llevar ese nombre. Era el Penteo del mito tebano: lo perseguían como si fuese una liebre, y las mujeres dionisiacas —entre ellas su propia madre— lo desgarraban como si fuese un león. Así se elaboró el tema primigenio trágico en las *Bacantes* de Eurípides.⁷⁶⁷

Añade Kerényi dos datos interesantes en relación con la tragedia: «La palabra *tragoidia* debe traducirse con precisión como “canto con motivo del macho cabrío”»,⁷⁶⁸ aludiendo al origen sacrificial de la tragedia pero también a ese animal relacionado con Pan y con Dioniso, que ya se ha mencionado varias veces en esta tesis. Kerényi explica el sacrificio del macho cabrío, el *tragos*, como representante de Dioniso, «siendo la víctima sacrificial el primer protagonista».⁷⁶⁹ Es lo que ocurre con los protagonistas de la tragedia, que son sacrificados ante los ojos del espectador, y también de los esperpentos, sacrificados ante la mirada de un lector donde ya no opera la catarsis sino la valleincliniana «superación

⁷⁶⁵ En esta falsedad ya se ha insistido en 5.1.

⁷⁶⁶ Kerényi, 1998: 224.

⁷⁶⁷ Kerényi, 1998: 227.

⁷⁶⁸ Kerényi, 1998: 220.

⁷⁶⁹ Kerényi, 1998: 223.

del dolor y de la risa», vistos los personajes «desde la otra ribera», la distancia de la muerte.

Esto es lo que hará Valle-Inclán, por tanto, en sus esperpentos: sacrifica pequeños Penteos, peles de la civilización que son incapaces de conectar con una realidad sagrada, quieta y extática, la que, sin embargo, buscaba el peregrino de *La lámpara maravillosa*. «El Mundo peca contra la comprensión extática»,⁷⁷⁰ escribe Valle-Inclán en la glosa IX de «Exégesis trina». «Sólo la mirada extática puede hacerte centro de amor y de conocimiento»,⁷⁷¹ insiste más adelante en «El quietismo estético».

Esta estética quietista recorre toda la obra de Valle-Inclán en forma de teatro, o más bien, de teatralidad, una teatralidad que afecta también a su obra narrativa, como ya señalaron Pérez de Ayala o Díaz-Plaja,⁷⁷² donde abunda el diálogo, la voz directa, y la tendencia a mostrar las acciones en imágenes.

Escribo de esta manera (...) —dice Valle-Inclán, en una entrevista de 1926— porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena, y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten ellos solos y sean en todo momento ellos sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma.⁷⁷³

Esta impasibilidad se puede considerar otra manera de llamar al quietismo, donde la acción es el movimiento imprescindible, propio del estilo sintético de Valle-Inclán. Y así

⁷⁷⁰ Valle-Inclán, 1992: 127.

⁷⁷¹ Valle-Inclán, 1992: 146.

⁷⁷² Díaz-Plaja habla de la «constante teatral» de Valle-Inclán y también de la «dualidad plástico-acústica» (1972: 159 y 168). Por su parte, Pérez de Ayala (1923) afirma que toda su obra está escrita al modo del teatro. En la tradición española, se puede pensar en el ejemplo de *La celestina*, de Francisco de Rojas.

⁷⁷³ Valle-Inclán, 1994: 296.

se puede entender la referida afirmación de *La lámpara maravillosa*: «Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética».⁷⁷⁴

Esa aspiración evita lo innecesario en las tramas, pero también es una aspiración teatral desde el principio en la obra de Valle-Inclán. Fragmentos prácticamente literales de *Flor de Santidad* (1904) y de la *Sonata de otoño* (1902) están en la obra de teatro *El Marqués de Bradomín* (1906). Las palabras de los personajes son las mismas. Y se han convertido en acotaciones las descripciones narrativas.

Esa aspiración a la teatralidad acaba acumulando una enorme conciencia sociohistórica además de estética. De esta manera Francisco Madrid, en sus recuerdos sobre Valle-Inclán escritos en el exilio argentino, parafrasea las palabras del autor:

España es un vasto escenario elegido por la tragedia. Siempre hay una obra dramática en España; un drama superior a las facultades de los intérpretes. (...) Todo nuestro censo de población no vale lo que una pandilla de comiquillos empeñados en representar el Drama genial de la vida española. El resultado, naturalmente, es un esperpento.⁷⁷⁵

El viaje hacia la superación de la tragedia ha sido consumado.

5.6. En Valle-Inclán Dioniso y Apolo se estrechan la mano

La lámpara maravillosa encontró parte de su inspiración en *El origen de la tragedia*, de Nietzsche, que Valle-Inclán leyó seguramente en la traducción de Pedro González-

⁷⁷⁴ Valle-Inclán, 1992: 127.

⁷⁷⁵ Madrid, 1943: 345-346.

Blanco, hermano del autor, Andrés González-Blanco, de aquella *Historia de la novela en España*, en la que identificó a Valle-Inclán por su «fiero alarde de nietschianismo».⁷⁷⁶

Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, identifica a Dioniso con la gran fuerza creativa y expresiva que hay en el ser humano cuando conecta libremente con la esencia de sí mismo. Apolo, por su parte, representa la forma, una suerte de riendas que sujetan al caballo dionisiaco aplicando su idea —apolínea— de belleza. Nietzsche acaba su libro celebrando la convivencia armónica de los dos dioses.

En este mismo sentido, se puede afirmar que toda la obra de Valle-Inclán es una investigación sobre el equilibrio de las dos fuerzas. Las *Sonatas* conforman un combate entre un Dioniso sensual y un Apolo modernista. *La lámpara maravillosa*, entre un Dioniso místico y un Apolo quietista. Los esperpentos, la deriva de un Dioniso del exceso domado por un Apolo sintético.⁷⁷⁷

La lámpara maravillosa remite preferentemente a la naturaleza dionisiaca. Los esperpentos a ámbitos urbanos. En palabras de Durand: «Nietzsche fue uno de los primeros en saber que las ciudades unían necesariamente para sobrevivir a Apolo con Dioniso».⁷⁷⁸ Es curioso, en este sentido, anotar que Valle-Inclán escribió *La lámpara maravillosa* durante los años en los que intentó vivir en el campo gallego e incluso

⁷⁷⁶ González Blanco, 1909: 804.

⁷⁷⁷ La historia del arte se podría mirar a través de esta dialéctica, en la que hay épocas donde Apolo se impone a Dioniso y al contrario. Se puede pensar, por ejemplo, en la Ilustración como el triunfo de un Apolo que convierte su forma en norma, y en el Romanticismo como la rebelión de Dioniso. Desde este punto de vista, la vanguardia supondría la victoria de Dioniso gracias a su séquito de ménades —dadaísmo, surrealismo, cubismo, etc.— que desmembraron, como a Penteo en la tragedia de Eurípides, el patrimonio completo de las normas clásicas (vid. Pérez Zúñiga, 2020).

⁷⁷⁸ Durand, 2013: 289.

cultivar la planta dionisiaca por excelencia: la vid. Y que los esperpentos se escribieron a partir de su regreso a Madrid.

Ya en el siglo V antes de Cristo, se puede encontrar una imagen de Dioniso y Apolo (fig. 7), los dos hermanos divinos que compartían el santuario de Delfos, estrechándose la mano:⁷⁷⁹



Fig. 7. *Compte-rendu de la commission archéologique de St. Pétersbourg* (1861), lám. 4.
Citada por Otto, 2017: 226.

⁷⁷⁹ *Compte-rendu de la commission archéologique de St. Pétersbourg* (1861), lám. 4. Citada por Otto (2017: 226). La imagen no se reproduce. La presente esta sacada de <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/crpetersbourg1862atlas>.

En el caso de Valle-Inclán ese apretón de manos se produce de manera constante, aunque con diferentes matices, a lo largo de toda su obra.

Se puede comprobar en *La lámpara maravillosa* la influencia de *El origen de la tragedia*, donde Nietzsche hace consciente el equilibrio de fuerzas estéticas de ambos dioses. Pero, además, siguiendo a Hillman,⁷⁸⁰ se puede aventurar que, desde un punto de vista inconsciente, ambos arquetipos⁷⁸¹ operaban a la vez en la creatividad de Valle-Inclán. Un ejemplo claro está en la propia estructura de *La lámpara maravillosa*, donde Valle-Inclán trata de delimitar normas apolíneas, explicitadas en las glosas, partiendo de una inspiración dionisiaca, desarrollada en el cuerpo de los capítulos.

⁷⁸⁰ «Debemos reconocer los dioses y mitos en los que estamos enredados. Si no somos conscientes de esto, nuestro comportamiento se vuelve por completo mítico, y nuestra consciencia una ilusión» (Hillman, 2007: 135).

⁷⁸¹ No es objetivo de esta tesis sugerir un análisis de la psique de Valle-Inclán según los arquetipos que Jung definió en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*: el niño, el *trikster* o la sombra. Aunque quizá este trabajo estimule a alguien a hacerlo. En este caso, nos referimos a Dioniso y a Apolo como energías creativas en el autor a partir de los paralelismos que hemos establecido entre *La lámpara maravillosa* y *El origen de la tragedia*.

6. El peregrino dionisiaco

6.1. Las tres máscaras del peregrino

Como se ha visto, Dioniso va tomando diferentes máscaras a lo largo de la obra de Valle-Inclán, y también dentro de *La lámpara maravillosa*. Usando la terminología de Campbell,⁷⁸² «el viaje del héroe» que traza Valle-Inclán se iniciaría en su temprana obra narrativa, encarnado preferentemente en el Marqués de Bradomín, quien ascendería hacia *La lámpara maravillosa*, y desde allí, ya detenido en una visión de altura, enmascarado con la máscara de la muerte, desde la otra ribera, se dispersaría en multitud de personajes-peleles. Como escribió Jorge García Ramos-Merlo, uno de los críticos que han analizado con más profundidad la influencia de Dioniso en la obra de Valle-Inclán: «En la obra de Valle-Inclán se produce este cambio de un dionisismo decadentista, propio de los modernistas y simbolistas (*Sonatas*), a un eros dionisiaco, mítico y expresionista (*Comedias bárbaras* y *Divinas palabras*)».⁷⁸³

⁷⁸² Campbell, 2014 y 2020.

⁷⁸³ García Ramos-Merlo (2014). El artículo es una de las mejores síntesis sobre el dionisismo en Valle-Inclán. Reproduzco un extenso párrafo: «A través de los personajes lo vemos: el Marqués de Bradomín es un don Juan esteticista y sentimental, de pulcra educación, mientras Don Juan Manuel es un Dioniso bárbaro y soberbio, carente de remilgos burgueses (Greenfield, 1990: 64-65). El aristocratismo de El Caballero del pazo de Lantañón se hace asocial y nietzscheano. Su atractivo erótico procede directamente de su voluntad de poder, no de su seducción refinada. (...). Los conceptos de pecado y demonio se transmutan ahora en las energías cósmicas de la naturaleza, propias de la tragedia griega; con sus ménades, su macho cabrío y sus sátiros, tal como vemos en el teatro rural de Valle-Inclán, para quien Dioniso marca esta transición

mítica y estética, ya apuntada en *La lámpara maravillosa*: “Otro día logré concretar la forma de mi Daemonium”. (...) Valle-Inclán inicia el teatro dionisiaco contemporáneo. El escenario realista de los dramas burgueses inmersos en las convenciones sociales, con sus protocolos de seducción, deja paso a un universo mítico en el que los instintos se presentan sin las inhibiciones ni represiones de la norma moral establecida. (...) Los jardines modernistas, de lánguidos paseos, por donde va acompañado con sus damas el decadente don Juan, Marqués de Bradomín, se han transformado ahora en la oribasia de Dioniso, en el monte agreste por donde deambulan frenéticamente Don Juan Manuel Montenegro y sus hijos, con su tíaso de sátiros y ménades, haciendo acto de posesión de las mujeres que viven en sus propiedades.

Así se comporta El Caballero en su sexualidad dionisiaca, manifestando su dominio con la soberbia del señor que ha abandonado un mundo civilizado decadente para adentrarse en el más profundo aislamiento antisocial que le proporciona la naturaleza (...) El comportamiento sexual dionisiaco de los Montenegro, de un poder maléfico ajeno a la moral cristiana, obvia la norma represora del sexo fuera del matrimonio (...) Liberata la Blanca es otra de las aldeanas que pertenece al tíaso de ménades de Don Juan Manuel, al que acompaña en el sexo y en el vino. El silencio Don Galán le recuerda a la nueva amante lo afortunada que es por haber sido elegida por su señor para satisfacer sus deseos (“El Caballero: Quiero que me caliente la cama. / Don Galán: ¡Jujú!”). Aparece la identificación de la casa con la cama y el sexo como acercamiento al poder señorial de El Caballero, pero Liberata tiene claro cuál es su papel, sabe que la ruptura de clases en el sexo es solo orgiástica, no acarrea el vínculo social: «¡Qué tengo de ser el ama!». (AB, 4, 4).

El molino donde vive con su esposo, Pedro Rey, no puede tener más referencias dionisiacas: “Delante de la puerta, una parra sostenida en poyos de piedra. Los juveniles pámpanos parecen adquirir nueva gracia en contraste con los brazos de la vid centenaria”. Liberata protagoniza una de las acciones más características del mito dionisiaco, cual es la persecución ligada al rapto erótico (Díez del Corral: 211-224). La persecución es consustancial al mito, la sufren Penteo (Bacantes) y el mismo Dioniso, acosado por los Titanes y por Licurgo (*Iliada*; *Dionisiacas*, de Nono de Panópolis). Así también la vemos en los amantes furtivos de *Bodas de sangre* y en Mari-Gaila (*Divinas palabras*). La barbarie no culmina aquí con el sparagmos (despedazamiento) ni la omophagia (ingesta) de la víctima, sino con la violación que sufre Liberata por Don Pedrito, uno de los hijos de Don Juan Manuel (AB, 2, 41). Todo en esta escena tiene una relación directa con el mito de Dioniso: la delirante persecución por los campos, la lascivia violenta y brutal, los gritos, la vid, la higuera, etc.: “Liberata, dando gritos, huye bajo el emparrado, y su carne tiene un

Sin embargo, en *La lámpara maravillosa* Valle-Inclán nos hace saber que el viaje del peregrino dionisiaco podría no haber sucedido si se hubiera quedado inmóvil desde el principio; si hubiera conocido la conjunción de quietud y amor necesarias para lograr el conocimiento del mundo. Al descubrir la quietud, la falacia del tiempo cronológico, su búsqueda habría acabado antes de comenzarla. Sabría que el ser humano se mueve sobre un solo instante eterno y que ha puesto en movimiento las agujas de reloj sobre un instante inmóvil. Que el ser humano busca la eternidad cuando la tiene bajo los pies y solo tiene que detenerse en ella, coincidir con su quietud, en su «centro de amor». Allí es donde el peregrino encuentra a Dios y a la belleza. Su búsqueda podría haber terminado antes de tiempo, si hubiese prestado atención al ritmo interno en lugar de al ritmo externo del camino.

Campbell, en *El héroe de las mil caras*, dedica un apartado de su libro a «El héroe como santo», «el que renuncia al mundo».⁷⁸⁴ Valle-Inclán cumple esta premisa como

estremecimiento tentador entre los jirones de la basquiña”. Después de consumir la posesión, Don Pedrito “la ata a un poyo de la parra con los jirones que aún restan”. (...) En realidad, el vino es uno de los rasgos principales que caracterizan a los personajes valleinclanescos como dionisiacos. Aparece no solo como licor servido en copa o en jarra sino también en su forma vegetal como parra, vid o racimo de uva. Así lo vemos frecuentemente en las acotaciones descriptivas de las casas, y en especial de la casona de los Montenegro, y de sus tierras. (...) Don Galán emite con frecuencia la exclamación satírica y burlona: “¡Jujú!”. Este tipo de interjección, al igual que el ataruxo gallego de Fuso Negro, “¡Tourropotou!”, forma parte del lenguaje propio de estos personajes. Recordemos que el grito constituía la expresión dionisiaca por excelencia, ya en las Bacantes se recoge el ¡evohé! como voz característica del tíaso de Dioniso. Recordemos que el dios del ditirambo es llamado el Ruidoso (“Bromio”). Nietzsche también destaca esta naturaleza dionisiaca del grito al que define como “la embriaguez del sentimiento” (Nietzsche, 1981: 253)». Esta fiebre erótica continuará en clave esperpéntica en obras como el *Retablo del amor, la lujuria y la muerte* (1927)».

⁷⁸⁴ Campbell, 2014: 380.

artista enfrentado a los valores burgueses, la cumple retirándose a escribir *La lámpara maravillosa* a la Galicia rural, y la cumple enunciando su renuncia al mundo cronológico. Valle-Inclán propone un viaje hacia una santidad similar al que hace el personaje de Abentofail, por ejemplo, o Miguel de Molinos, pero lo peculiar en él es que su objetivo se explicita en lo que el poeta sabe hacer: palabras. Al contrario de aquel Tomás de Aquino⁷⁸⁵ que, durante una misa en Nápoles, al recibir la visión divina, renuncia a la escritura, Valle-Inclán no quiere abandonar la forma, sino hacer «mi estética», «purificar mi estética», alcanzar la «norma de mi disciplina estética»,⁷⁸⁶ una estética de quietud, es cierto, contraria a la estética satánica del movimiento.

La lámpara maravillosa sintetiza una esencia estética y espiritual, cruce de caminos entre todas las estéticas de Valle-Inclán. Es la piedra filosofal de su obra. Pero, como el movimiento resulta inevitable, se produce un viaje desde un aspecto de Dioniso (el sensual, el fálico) a otro (el místico) a través de la estética (basada en «el milagro musical» y el quietismo) y las diferentes máscaras de la ficción. Detrás de todas esas máscaras hay una luz espiritual que se muestra, se desenmascara en los *Ejercicios espirituales* de la *Lámpara*, y que tiende a volver a enmascararse incluso en el desarrollo de esos mismos ejercicios espirituales.

Estos aspectos parecen encarnar a diferentes máscaras dionisiacas, que, a lo largo de la obra de Valle-Inclán, se podrían clasificar en las siguientes:

1. Una máscara de Dioniso sensual (claramente donjuanesco en el ciclo de las *Sonatas*, y encarnado en un peregrino faunesco en *Flor de santidad*, como se verá enseguida).

⁷⁸⁵ Es uno de los ejemplos que pone Campbell en su capítulo dedicado al héroe como santo (Campbell, 2014: 380).

⁷⁸⁶ Valle-Inclán, 1992: 52.

2. Una máscara de Dioniso místico-panteísta (principalmente expresado en *La lámpara maravillosa*, pero también en los poemas de *Aromas de leyenda* y *El pasajero*). Y que se desdobra en distintos aspectos de Dioniso, que se irán viendo a lo largo de este capítulo.

3. Una máscara de Dioniso del exceso (en general, presente en los libros escritos a partir de 1920, con la invención del esperpento, pero también en personajes que tienden a la desmesura como Juan Manuel Montenegro en las *Comedias bárbaras*).⁷⁸⁷ Además, las dos primeras máscaras de Dioniso están ligadas a la imagen del peregrino en la obra de Valle-Inclán.

El Dioniso sensual de las *Sonatas*, encarnado en Bradomín, ya se ha estudiado suficientemente en el capítulo IV de este trabajo. Pero es importante añadirle aquí la imagen del peregrino, puesto que el mismo Bradomín se autodefine en «romántica peregrinación»⁷⁸⁸ al comienzo de la *Sonata de estío*, una «peregrinación sentimental»⁷⁸⁹ de la que se muestra cansado ya en la novela final del ciclo, la *Sonata de invierno*: «Me hallaba cansado de mi larga peregrinación por el mundo (...). Yo sentía un acabamiento de todas las ilusiones, un profundo desengaño de todas las cosas».⁷⁹⁰

Este desengaño abre la puerta a otro tipo de peregrinación, ya no sensual, sino espiritual que se expondrá en *La lámpara maravillosa*: «¡Alma que peregrinas en busca de la eterna belleza, pon silicio a tus gustos, castígalos y quebrántalos! (...) olvidada para siempre de tus fines mundanos, alma peregrina del mundo».⁷⁹¹ Unos fines mundanos

⁷⁸⁷ Vid. García Ramos-Merlo, 2014.

⁷⁸⁸ Valle-Inclán, 2022: 91.

⁷⁸⁹ Valle-Inclán, 2022: 91.

⁷⁹⁰ Valle-Inclán, 2022: 237-238.

⁷⁹¹ Valle-Inclán, 1992: 107-108.

cuya esterilidad hacen despertar a esa voz profundamente espiritual que sustenta la *Lámpara*:

Antes de llegar a este quietismo estético, divino deleite, pasé por una aridez, muy grande, siempre acongojado por la sensación del movimiento y del vivir estéril. Aquel Espíritu que borra eternamente sus huellas me tenía poseso (...). He consumido muchos años mirando cómo todas las cosas se mudaban y perecían, ciego para ver su eternidad. Era tan firme el cimiento de mi egoísmo, que sólo alcanzaba a conocer aquello que en algún modo guardaba relación con los afanes de cada hora, y los sentidos aprendían coordinados con ellos, sin desvincularse jamás, sin poder rasgar los velos que ocultan el enigma místico del Mundo. Ciego, sin la luz de amor que hace eternas todas las vidas, fui como un hombre condenado a caminar por arenales, entre ráfagas de viento que los trasmudan. Hallé y gocé como un pecado místico la mudanza de las formas y el fluir del Tiempo.⁷⁹²

El poeta atrapado en el tiempo, que pertenece a Satán, emprenderá un peregrinaje que consistirá en otro entendimiento de amor, ya no sensual y egoísta, sino un amor que es luz, unidad, y cuya divinidad contrasta con el amor satánico o temporal. Y así el propio autor es un peregrino que viaja desde la voz maldita-romántica que representa Bradomín a la voz que se arrepiente en la *Lámpara*.

Pero antes de llegar a *La lámpara maravillosa*, la figura de un peregrino dionisiaco cobraba una magnética ambivalencia en *Flor de Santidad*, publicada en una primera versión en 1904, pero que Valle-Inclán tiene muy presente en los años de redacción de la *Lámpara*, puesto que publica de nuevo esta novela «con variantes muy sustanciales»,⁷⁹³ en 1913. Esta obra, que Díaz-Plaja relacionaba también con las *Sonatas*, por la fusión del

⁷⁹² Valle-Inclán, 1992: 58.

⁷⁹³ Doménech, 1991: 17.

erotismo y la mística,⁷⁹⁴ está protagonizada por una inocente pastora, Ádega, que acoge piadosamente a un peregrino en el establo, cuando los amos le han negado cobijo en la casa principal. El peregrino, en cuya esclavina «temblaban las cruces, las medallas, los rosarios de Jerusalén»,⁷⁹⁵ viola a la pastora en el establo, tras colocarle en el cuello un rosario, violación que la inocencia de Águeda recibe con agradecimiento porque identifica al peregrino con Cristo. Se trata de un peregrino faunescos que, como Dioniso, irrumpe en un mundo al que convulsiona a través del eros: un Dioniso fundido con el imaginario cristiano y que supone para la pastora una confusa redención, de consecuencias fatales, un abuso disfrazado de santidad y de charlatanería, similar al ejercido por fray Ángel en uno de los relatos de *Jardín umbrío* (1903): «Beatriz».⁷⁹⁶

Tres años después de *Flor de santidad*, en 1907, Valle-Inclán publica *Aromas de leyenda*, libro de poemas donde la figura del peregrino vuelve a aparecer en su sentido más puro, en el poema *En el camino*: «Y vi que un peregrino/ bello como Santiago/ iba por mi camino. // Me detuve en la senda,/ y respiré el ingenuo/ aire de la leyenda».⁷⁹⁷ Este aire de inocencia es expresado en otro de los poemas, aunque indicando también la turbación que la imagen del viajero aviva en la imaginación de quien lo mira y anhela conocerle en secreto. Así parecen sugerirlo estos versos del poema *No digas de dolor*: «¡Hermano peregrino/ que vas por mi camino,/ a los labios en flor/ detrás de los cristales,

⁷⁹⁴ Cf. Díaz-Plaja, 1972: 182. Para Risco (1977: 151), en *Flor de santidad*, «el Demiurgo exalta poéticamente la cándida religiosidad brumosa, instintiva, de las gentes humildes. En ellas lo cristiano se mezcla con la magia, el ocultismo y un paganismo de muy remotos ecos (un tanto superviviente de la mitología popular gallega)».

⁷⁹⁵ Valle-Inclán, *Flor de santidad*, 1991: 86.

⁷⁹⁶ Vid. *Jardín umbrío*, Luis T. González del Valle (ed.), Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.

⁷⁹⁷ Valle-Inclán, *Claves líricas*, 1991: 77.

/ no digas de dolor!». ⁷⁹⁸ Esos labios en flor, que aguardan detrás de los cristales y que observan al peregrino que pasa, parecen reclamar la llegada de un Dioniso que, esta vez —no como en *Flor de santidad*—, pasa de largo.

También a un peregrino va dirigida *La lámpara maravillosa*, un peregrino en el camino de la iniciación espiritual al que anima la teosofía, y en el proceso de transformación al que se ve abocada cualquier persona que busca la sabiduría y la belleza, y que Valle-Inclán asocia a la conocida recomendación de san Pablo en el libro de los Corintios: «Hermano peregrinante, que llevas una estrella en la frente, cuando llegues a la puerta dorada, arrodíllate y medita sobre estas palabras de san Pablo: «*Si quis inter vos videtur sapiens esse, stultus fiat, ut sit sapiens*». ⁷⁹⁹

⁷⁹⁸ Valle-Inclán, *Claves líricas*, 1991: 57.

⁷⁹⁹ Valle-Inclán, 1992: 42. «Si entre vosotros alguno pasa por sabio, hágase ignorante para llegar a ser sabio» (I Cor III, 18). La figura del peregrino en *La lámpara maravillosa* ha sido excelentemente estudiada por Monge López (2015: 245 y ss.), con sus vínculos con los libros teosóficos y ocultistas. También identifica el momento en que Valle-Inclán enuncia por primera vez la imagen del peregrino vinculada a esa «puerta dorada»: «El precedente más directo con relación a este pasaje se encuentra en el texto “Puerta Dorada”, que forma parte de *Las lumbres de mi hogar*, publicado en la revista *Europa* el 6 de marzo de 1910. En este texto aparece la figura de un peregrino, a quien el narrador identifica como hermano de tan lejos, con el que habla y comparte el pan. Este acto de caridad supone una revelación para el narrador-yo poético, pues observa al final del camino la puerta dorada: “Y fue así, como aquel mendigo viejo, de la faz dorada, con rosarios en el pecho y conchas en la esclavina, nos relataba su vida, sentado en la escalera de piedra, al pie de la solana, cuando bajábamos con las espigas de la limosna. Y era así como ante mis ojos infantiles se desenvolvía el camino que tiene al final la puerta dorada” (Valle-Inclán, OC, II, 2002: 1553). La puerta áurea simboliza un cambio de estado espiritual. En este pasaje final de Gnosis la referencia adquiere un sentido esotérico. Trasponer el umbral de la puerta del templo es un lugar común en toda la literatura mística y esotérica. En todo caso, el lector peregrinante está a punto de trasponer el umbral, de

De hecho, desde el principio de *La lámpara maravillosa*, el peregrino va a ser llamado a un proceso de transformación:

Primero siente la llamada, la vocación. El despertar del alma de su olvido de sí misma.

Después se someterá a la purgación de la soledad, lejos de las normas de otros y también de la norma cronológica y la de los sentidos. Y a los tres tránsitos que Valle-Inclán anuncia al comienzo del libro en Gnosis: «Tres son los tránsitos por donde pasa el alma antes de ser iniciada en el misterio de la Eterna Belleza: Primer tránsito, amor

cambiar de estado, tal es en síntesis el simbolismo de la puerta. Gnosis sitúa, por tanto, al lector frente a un nuevo horizonte de expectativas» (Monge López, 2015: 273).

Merece la pena también reproducir el siguiente pasaje referido al destinatario del libro: «Uno de los problemas capitales del ensayo (*sic*), que suele soslayarse en muchos estudios, es que la LM está dirigida a un lector implícito, al que se denomina “Hermano peregrinante, que llevas una estrella en la frente” en Gnosis, o “peregrino sin destino” más adelante. El narrador de la LM se hermana, en una apelación directa, con todo posible lector que se sienta peregrino y lleve una estrella en la frente. Es decir, con todo ser humano que considere su vida como un camino (peregrino) y sea un iniciado, pues la estrella en la frente es el símbolo de los iniciados. (...) Por tanto, Valle-Inclán no escribe su ensayo (*sic*) para todos los lectores, sino tan sólo para aquellos hermanos de espíritu. En consecuencia, el título de la obra cobra mayor significado: el ensayo (*sic*) es una lámpara, una luz en el camino para el lector-peregrino. Por otra parte, esta apelación al lector como hermano era usual en los prólogos de las obras ocultistas de la época. (...) Por todo ello, se establece una relación simbólica entre maestro (narrador) y discípulo (lector) y ello provoca desconcierto en el receptor, pues parece que se demanda cierto tipo de lector, un lector iniciado o cómplice, que debe entender el contenido estético y moral de la obra: tener conciencia sobre el mundo y las acciones de los hombres, al mismo tiempo que se reconoce la huella de Dios en la belleza. No en vano, recuérdese, tiene el subtítulo de Ejercicios espirituales, ya utilizado por los teósofos de Sophía para referirse al principio de la Iniciación. El narrador, pues, pretende operar un cambio espiritual en los lectores, quiere que éstos consigan La piedra del sabio, última sección de la LM, alusión al proceso alquímico de perfeccionamiento personal» (Monge López, 2015: 245-247).

doloroso. Segundo tránsito, amor gozoso. Tercer tránsito, amor con renunciamento y quietud». ⁸⁰⁰ Los cuales se pueden asociar a las tres vías místicas: purgativa, amor doloroso; iluminativa, amor gozoso; unitiva, amor con renunciamento y quietud. ⁸⁰¹

Es así como el peregrino está en condiciones de encontrarse con su *daemonium* dionisiaco: su poder creativo, su genio verdadero, fundiendo el ascetismo con el panteísmo, la quietud con el eros, las dos columnas de Valle-Inclán.

En este proceso, el peregrino se da cuenta de que las palabras no pueden expresar lo inefable —el reino de Dios— porque las palabras también pertenecen a este mundo, el reino de Satán. Es por eso por lo que debe aprender a escuchar la música interior, la música del alma, el «milagro musical» de donde nacerán las palabras correctas: «Concebí como un sueño que las palabras apareciesen sin edad, al modo de creaciones eternas, llenas de la secreta virtud de los cristales». ⁸⁰²

El lector podría preguntarse en este punto por la coherencia entre esta visión de la palabra como milagro musical, que remite a la sinceridad del alma, con la riente mentira expresada por Brandomín en la *Sonata de invierno*, cuestión con la que finalizó el capítulo IV de esta tesis. Y, aunque sea propio del peregrino dionisiaco el aparecer y desaparecer con su máscara, quizá pueda contribuir a entender esta paradoja una nueva influencia de Rubén Darío, a través de la publicación de *El canto errante* en el año 1907, es decir, dos años después de la *Sonata de invierno* y pocos años antes de que Valle-Inclán comenzara a escribir *La lámpara maravillosa*.

⁸⁰⁰ Valle-Inclán, 1992: 41.

⁸⁰¹ Cf. Monge López, 2015: 270.

⁸⁰² Valle-Inclán, 1992: 140.

Está documentado que Valle-Inclán conoció muy bien este libro, y que incluso recibió la petición de Rubén Darío para que le ayudara a publicarlo.⁸⁰³ *El canto errante* incluye, además, entre sus poemas, el famoso soneto «Para el Señor don Ramón del Valle-Inclán», ya citado aquí porque sirvió de pórtico a *Aromas de leyenda*, también de 1907. *El canto errante*, junto a otros poemas que interesarían especialmente a Valle-Inclán (como «Metempsicosis», con el que se abre el libro, o «La bailarina de los pies desnudos»), va precedido de un prólogo dirigido a «Los poetas de las Españas».

«He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo»,⁸⁰⁴ afirma Darío, exponiendo unas ideas que se pueden relacionar claramente con las que expresará Valle-Inclán en la *Lámpara* a propósito del pequeño Dioniso, con «su son cambiante, moderno y antiguo, como si en la flauta panida oyese el preludio de las canciones nuevas», y del «milagro musical».

Pero, además, en este prólogo de Darío hay un pasaje que tuvo que perturbar a aquel Bradomín de la «riente mentira»:

Yo he dicho: Ser sincero es ser potente. La actividad humana no se ejercita por medio de la ciencia y de los conocimientos actuales, sino en el vencimiento del tiempo y del espacio. Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal.⁸⁰⁵

⁸⁰³ Cf. Hormigón, 2006: 434.

⁸⁰⁴ Darío, 1907: XIX.

⁸⁰⁵ Darío, 1907: XX.

Esta frase, «Ser sincero es ser potente», tuvo que resonar en alguien decidido hasta el momento a ponerse la máscara de Bradomín una y otra vez. Quizá aquí esté su primer impulso de confesarse, de ser sincero en un texto que, dentro de unos años, será *La lámpara maravillosa*. Y aunque el peregrino dionisiaco no logre serlo del todo, lo intentará siguiendo la estela de las mismas ideas que expone Darío: vencer el espacio y el tiempo a través del arte, hundirse en la basta alma universal, derrotando el Satán cronológico, que en su prólogo Darío llama «Esfinge»: «(...) hay instantes tristes por culpa de un monstruo malhechor llamado Esfinge. Y he cantado también a este monstruo malhechor. Yo he dicho: “Es incidente la Historia. Nuestro destino supremo/ Está más allá del rumbo que marcan fugaces las épocas”».⁸⁰⁶

Frente a ello, dice Darío, «he, cada día, afianzado más mi seguridad de Dios. De Dios y de los dioses. Como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad». Y, unos párrafos adelante, después de retratar la estupidez e hipocresía del medio literario y de sus roces con él, culmina: «Eso es lo que yo abomino. Maldígame la potencia divina si alguna vez, después de un roce semejante, no he ido al baño de luz lustral que todo lo purifica: la autoconfesión ante la única Norma».⁸⁰⁷

Imaginando la posibilidad de que estas ideas influyeran en Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa* se podría definir como un intento de autoconfesión ante la única «Norma», donde la garantía de sinceridad está en escuchar la música del alma, el milagro musical capaz de atravesar todas esas máscaras que el yo va a superponer sobre sí mismo una y otra vez sin remedio. Dicho de otro modo, el enunciador se enmascara siempre bajo

⁸⁰⁶ Darío, 1907: XXI.

⁸⁰⁷ Darío, 1907: XXII.

el arquetipo dionisiaco, incluso cuando se esfuerza en no hacerlo, pero su música, la música interior, es real.

Tres años después de la publicación de *El canto errante*, en la conferencia que tuvo lugar del 25 de junio de 1910 en Buenos Aires, llamada «El arte de escribir», Valle insistió en la importancia de la emoción para encontrar esa música verdadera, una emoción, por cierto, reivindicada por Remy de Gourmont, cononocido de Darío, en un libro con título muy del gusto de Valle-Inclán: *Livre de Masques*(1896). Dice Valle- Inclán:

Jamás el artista debe proponerse la imitación de un modelo (...) Nada como la emoción para reglar lo que debe ser primero y lo que debe ser después en una sucesión de cláusulas que no se enlazan ni por su nexo gramatical ni por una relación lógica, sino de sensaciones. (...) Y la manera literaria de hoy (...) habrá de ser ante todo una manera emotiva. Para ello se apoya principalmente en la imagen, en el adjetivo y en el ritmo (...). La primera virtud del estilo es que se parezca al estado hablado (...). Toda emoción tiene un ritmo propio (...). Os lo quiero ofrecer a vosotros los jóvenes que sentís el amor de la literatura, para que comencéis el aprendizaje por mis hombros y vayáis más allá.⁸⁰⁸

En esa escucha, en esa contemplación, el joven peregrino puede conocer los lazos amorosos entre todas las cosas y seres, como testimonia el propio Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*: «un día, por la maravillosa escala de la luz, peregrinó mi alma a través de vidas y formas para hacerse unidad de amor con el Todo. Desde una ribera muy remota contemplé mi sombra desencarnada y conté sus pasos sin eco».⁸⁰⁹

He aquí el origen de esa otra ribera que le servirá a Valle-Inclán para definir su estética del esperpento en *Los cuernos de don Friolera*, y a cuyo estudio relacionado con la máscara del exceso y de la altura se dedicará el capítulo siguiente.

⁸⁰⁸ Madrid, 1943: 187-189.

⁸⁰⁹ Valle-Inclán, 1992: 141.

6.2. La transformación del peregrino como Ulises, según Plotino

Este proceso de transformación del peregrino —palabra que aparece en sus diferentes derivaciones hasta 29 veces en *La lámpara maravillosa*—, se puede relacionar con un famoso pasaje de Plotino, «Sobre la belleza», a quien Valle-Inclán pudo haber leído en la misma edición en la que lo leyó su amigo Rubén Darío,⁸¹⁰ o a quien pudo conocer a través de un libro escrito por otro amigo suyo, Otero Acevedo, espiritista y autor de *Los Espíritus* (1893), donde dedica un capítulo a Plotino, Jámblico y los neoplatónicos,⁸¹¹ citados —salvo Jámblico, a quien, como se ha visto, sustituye en la redacción final de la *Lámpara* por Pico della Mirandola— en la famosa genealogía con la que Valle-Inclán vincula sus *Ejercicios espirituales*.⁸¹²

El pasaje de Plotino «Sobre la Belleza»⁸¹³ pudo inspirar también a Valle-Inclán en la evolución que acaba planteando entre el peregrino sentimental o sensual de las *Sonatas* y *Flor de santidad* y el peregrino del alma al que se dirige *La lámpara maravillosa*:

—Huyamos, pues, a la patria querida [escribe Plotino].

⁸¹⁰ Se trata de la traducción francesa de Bouillet (París, 1857). Sugerido por Garlitz (2007).

⁸¹¹ Vid. Monge López, 2015: 47-84.

⁸¹² «Fue, sin embargo, doctrina profesada por pitagóricos y neoplatónicos. La Escuela de Alejandría conservó esta enseñanza en medio de una gran confusión de mitos y símbolos: De Plotino y Porfirio la reciben los gnósticos y los priscilianistas, acaso también el filósofo árabe Aben-Tofail. Llega de Oriente, como todo el conocimiento estático, y tiene su origen en las prácticas de los yoguis, que hacen penitencia bajo los soles caniculares, metidos en las ciénagas de los ríos cuando abren sus flores azules los grandes cañamares de Bengala» (Valle-Inclán, 1992: 110).

⁸¹³ Plotino, *Eneada* I, 6, (I) 20-35. Los fragmentos que se citan a continuación pertenecen a Igal (ed.), 2015: 102-103.

—¿Y qué huida es esa, ¿cómo es?

—Zarparemos como cuenta el poeta (con enigmática expresión, creo yo) que lo hizo Ulises abandonando a la maga Circe o a Calipso, disgustado de haberse quedado pese a los placeres de que disfrutaba a través de la vista y a la gran belleza sensible con que se unía. Pues bien, la patria nuestra es aquella de la que partimos, y nuestro Padre está allá.

Este viaje de Ulises desde el mundo de los sentidos, el mundo de la magia y la ilusión, que representan Circe y Calipso, de regreso al Padre, o a la esencia divina, se puede comparar al que hace Bradomín hasta *La lámpara maravillosa*, donde el peregrino debe desconfiar de los sentidos y de la percepción cronológica del mundo para, a través del quietismo, hacerse «centro» y lograr así conectar con la belleza, donde la «luz es amor».

Hace a continuación Plotino algunas recomendaciones cuyo eco se puede encontrar también en la *Lámpara*: «Retírate a ti mismo y mira. (...) no ceses de labrar tu propia estatua hasta que se encienda en ti el divinal esplendor de la virtud (...)», que recuerda a la primera glosa de «El anillo de Giges»: «Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta».⁸¹⁴ También la siguiente reflexión de Plotino: «si te vieras a ti mismo transformado en esto, entonces, hecho ya visión, confiando en ti mismo y no teniendo ya necesidad del que te guiaba una vez subido ya aquí arriba, mira de hito en hito y ve», se puede relacionar con la visión de altura que propondrá Valle-Inclán a partir de la *Lámpara*.

«Este es, en efecto, el único ojo que mira a la gran belleza», continúa Plotino en un fragmento que ya hemos utilizado en el apartado sobre *El filósofo autodidacto*, «pero si el ojo se acerca a la contemplación legñoso de vicios y no purificado (...) no ve nada (...). Porque el vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín

⁸¹⁴ Valle-Inclán, 1992: 48.

y parecido al objeto de la visión. (...) pues tampoco puede un alma ver la Belleza sin haberse hecho bella». La impureza de ese ojo legñoso remite a esa idea, ya analizada en esta tesis, propuesta por Abentofail en la metáfora de los espejos que reflejan la realidad divina con mayor o menor exactitud según la suciedad de la lámina, y que quizá fue una inspiración para Valle-Inclán en su idea de reflejar la sociedad española en el callejón del Gato.

Hacerse afín a la Belleza es también la propuesta de Valle-Inclán en la introducción de *La lámpara maravillosa*: «El amor de todas las cosas es la cifra de la suma belleza, y quien ama con olvido de sí mismo penetra el significado del mundo, tiene la ciencia mística, hállase iluminado por una luz interior».⁸¹⁵ Hay un intento, sí, en este olvido de sí mismo, de dejar la máscara atrás, cualquiera de ellas. Un intento esencial al que se obliga el peregrino Valle-Inclán aunque regrese siempre Dioniso a ponerle la máscara.

6.3. Desprenderse de la máscara. Volver a usarla

Cansinos Assens se quejaba en un artículo de cómo Valle-Inclán, justo después de publicar *La lámpara maravillosa*, se enfrenta a Pérez de Ayala por un asunto teatral:⁸¹⁶

¿No habéis leído su carta a D. Ramón Pérez Ayala? En ella, lo mismo que cualquier hombre oscuro, de un semblante triste, deslustrado y polvoriento de luna, el arrogante condestable de antaño, el padre espiritual de hoy, que con una calma perfecta encendió la lámpara maravillosa para alumbrar los senderos de la madurez, se deja vencer por la tentación de lo demasiado humano; y por el placer de afrentar a un histrión, se nos muestra con el pecho desgarrado y el báculo roto

⁸¹⁵ Valle-Inclán, 1992: 41.

⁸¹⁶ El origen del conflicto lo apunta Hormigón (2006: 703): un elogio de Pérez de Ayala a María Guerrero y Díaz de Mendoza, con quien Valle-Inclán estaba enfrentado por la representación de sus obras teatrales.

de los suplicantes. Ni siquiera la antigua ironía juvenil, que ya se ha hecho mezquina para su madura grandeza, le acompaña dignamente en este gesto desvalido.⁸¹⁷

Ese desconcierto de sus contemporáneos entre «el padre espiritual» y el «arrogante condestable» parece una dialéctica constante entre el hombre interior, de profunda espiritualidad, y el hombre exterior que se enmascara para interaccionar con el mundo. Como decía Campbell al referirse, en *El héroe de las mil caras*, a aquellos que conforman su vida como santos: «Estos héroes están por encima de la vida y del mito. (...) Se han escrito sus leyendas, pero los sentimientos piadosos y las lecciones de sus biografías son necesariamente inadecuados».⁸¹⁸

Es decir, se produce una falta de correspondencia entre lo público y lo privado, entre la biografía y la escritura, entre la máscara y lo escondido. Por supuesto, a diferencia de aquellos santos campbellianos que no regresan al mundo al que han renunciado, Valle-Inclán sí parece regresar: regresa a Madrid, regresa a sus polémicas, regresa a sus máscaras. Y, precisamente por eso, es lícito preguntarse cómo opera el arquetipo de Dioniso en este regreso. La respuesta parece haberla escrito Otto: «Mientras los otros dioses, por muy vivaz que pueda resultar su llegada (...), en el momento de pisar sus templos el día de la festividad son invisibles. Dioniso en cambio llega en carne y hueso, es decir, en forma de plástica efigie».⁸¹⁹ Esto es, regresa siempre a través de una máscara.

⁸¹⁷ Cansinos Assens, «Ejercicios espirituales. El pecho del mendigo», *El Globo*, Los domingos literarios: 6-II-1916.

⁸¹⁸ Campbell, 2014: 383.

⁸¹⁹ Otto, 2017: 95.

Y los arrebatos y cambios de Valle-Inclán se pueden relacionar con los arrebatos del propio Dioniso.⁸²⁰

En un hermoso pasaje de su excelente estudio sobre *La lámpara maravillosa* escribe González Gil:

La luz de la lámpara maravillosa dejó paso cuatro años después de su publicación a otras luces más sombrías y desprovistas de ideal, las de la vida literaria de la época. La imagen del poeta, que para simbolistas y modernistas era un peregrino, un mago y un sacerdote de la religión de la belleza, se quiebra ahora para mostrar su marginalidad, su desvalimiento, la terrible pobreza (económica y moral), la esterilidad y el desencanto frente a la sociedad española, encarnados en la figura de Max Estrella y en el círculo de bohemios que le rodea. Si la luz de la lámpara y la estrella que portaba el peregrino modernista en la frente (y que Max conserva en el apellido) eran el símbolo de la intuición de eternidad del artista, su ojo divino, las luces de la bohemia literaria madrileña son tan solo el marco desvaído del peregrinaje nocturno de Max Estrella acompañado de su perro Don Latino. Un camino que, a diferencia del artista-peregrino de *La lámpara maravillosa*, ya no se dirige hacia la sabiduría, sino hacia la más absurda y sórdida de las muertes. El modernismo como movimiento profesó una fe militante en el alma inmortal. Pese a las dudas y la angustia manifestadas, tuvo en común una pasión y una esperanza febril de Absoluto. El alma eterna era la base de su estética quietista, y su caída es evidente al poner en boca del escritor Max (un Artista, un Hermes) las siguientes frases: «Para mí, no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo».⁸²¹

Ese desencanto expresado rotundamente en el juicio sumarísimo a la sociedad de su tiempo, pero también al modernismo que supone *Luces de bohemia*, da paso a la sucesión

⁸²⁰ Otto, 2017: 124: «Nos lo recuerda Plutarco en su relato de Antonio, que entró cual Dioniso reencarnado en Éfeso, aclamado por muchos, como si fuese “el benefactor y amable” Dioniso, mientras que para la mayoría seguía siendo el “fiero carroñero”».

⁸²¹ González Gil, 2016: 239.

de máscaras desencajadas de las obras esperpénticas que seguirán viniendo hasta el momento de la muerte de Valle-Inclán.

Pero también la máscara mortuoria de Valle-Inclán, en el serenísimo semblante que supo atrapar Asorey, es parte de esa respuesta. Y Valle-Inclán parece ser consciente de ello en *La lámpara maravillosa*: cuando invoca a la muerte como la reveladora de su último secreto dibujado en su último rostro.⁸²²

Desprenderse de las máscaras, una a una, ese era el reto final. En *La lámpara maravillosa*, en «El anillo de Giges», Valle-Inclán explica: «El Tiempo era un vasto mar que me tragaba (...) Yo me comparaba con aquel caballero de una vieja leyenda santiaguista, que, habiendo naufragado, salió de los abismos del mar con el sayo cubierto de conchas».⁸²³

Son esas conchas las que van a ir cayendo a lo largo de la vida de Valle-Inclán, una a una, visibles, mientras caían, para sus contemporáneos, metamorfoseadas con un aire de ficción, cambiantes según los distintos aspectos del *daemonium* interior, el pequeño y travieso Dioniso, sensuales, rebeldes, grotescas, juguetonas, hasta dejar el rostro desnudo, en el último gesto, de un hombre espiritual: el que se asoma decididamente —pero se disfraza con las sombras panidas— en *La lámpara maravillosa*.

⁸²² «¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida! Hay un gesto que es el mío, uno solo, pero en la sucesión humilde de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluido hasta borrarse como el perfil de una medalla» (Valle-Inclán, 1992: 150).

⁸²³ Valle-Inclán, 1992: 59.

7. Una máscara en la altura. Dioniso tras la *Lámpara*

7.1. La visión de altura. El quietismo. Longino. Espiritismo. Éxtasis dionisiaco. Molinos. Visión estelar

A lo largo de la obra de Valle-Inclán, su máscara dionisiaca va ascendiendo en altura, con cada obra, hasta alcanzar el cénit en los esperpentos. Siguiendo esta metáfora, *La lámpara maravillosa* es el lugar central en este ascenso, donde se cuaja la estética de esta visión del mundo. «La quietud es la suprema norma», escribe.⁸²⁴ Este quietismo que quiere detener el tiempo y elevar el punto de vista del autor para tener una «comprensión cíclica»⁸²⁵ del mundo, se hará parte consciente del lenguaje del autor a partir de *La lámpara maravillosa*: «mi vida ha venido a cifrarse en un adoctrinamiento por donde acercar la conciencia a la suprema comprensión cíclica que se abre bajo el arco de la muerte».⁸²⁶

⁸²⁴ Valle-Inclán, 1992: 133.

⁸²⁵ Garlitz (2007: 212) explica así la ruptura de la comprensión lineal del tiempo, sustituida por una experiencia circular de la existencia: «El uso de las imágenes en LLM demuestra (...) que aquí no se comunica por una línea de progresión racional sino de modo circular (...), haciéndole ver la unidad dentro de la diversidad. Y el carácter concéntrico de las esferas estética, metafísica y ética. El conjunto de imágenes (...) tiene el efecto encantatorio de un mandala que concentra al lector en el camino de su propia peregrinación».

⁸²⁶ Valle-Inclán, 1992: 164.

Dentro de esa concepción la influencia platónica y neoplatónica ha sido considerada fundamental,⁸²⁷ como ya se ha dicho, y también, en el capítulo anterior cómo el pasaje de

⁸²⁷ María González Gil (2015: 275-278): «Como dirá Iglesias Feijoo (2003), lo que Valle-Inclán fue de forma permanente es un platónico, un neoplatónico. El pensamiento platónico es el fundamento de las nociones de amor, belleza y conocimiento de LLM (...). En la obra, por una parte, Valle-Inclán remite directamente a Platón; por otra, aparecen de manera reiterada ciertos temas, mitos e imágenes platónicas, como El Anillo de Gíges, la paradoja de Zenón y la flecha o la figura del *daemonium* socrático que reviste la forma de un pequeño Dioniso. Las Ideas platónicas son para él intuiciones del quietismo estético. También la teoría de la reminiscencia que analizamos en relación a la corriente europea del platonismo. El mito de la caverna, una de las más hermosas alegorizaciones del trayecto contemplativo del filósofo, es al que alude con más frecuencia el autor, en LLM (“Cuando los ojos quieren mirar fuera de la caverna oscura quedan ciegos de luz, divina Cáligo de cuantos alcanzan una comprensión del mundo más allá de los sentidos”) (...) Otro tema platónico fundamental en LLM es el de la caída del alma, la pérdida de las alas, que va asociado a una pérdida de la visión genuina y total que el alma disfrutaba en el origen, en el Paraíso del instante único cuyo recuerdo consigue despertar la contemplación de la belleza. (...)

Como muchos exégetas platónicos renacentistas y románticos y como era habitual también entre los teósofos, Valle-Inclán platoniza los mitos cristianos, fundiendo el relato de la expulsión cristiana del paraíso original y el tema platónico de la pérdida de la visión original del alma (...).

Para Valle, como en el pensamiento platónico, el alma humana antes de su nacimiento era libre de las trabas que impiden la contemplación de lo divino; tras su muerte, o tras un largo proceso de desprendimiento y de recuerdo, el hombre retorna a esa visión. Los ejercicios espirituales de corte platónico para el amante, el artista, consisten en despertarle y en guiarle de vuelta a lo que ya conoce y ama, en recordarle lo que ya es».

En cuanto a Plotino, afirma González Gil (279 y ss.): «El neoplatonismo es el fundamento de la vía estética de LLM y de su estructura interna concebida como el itinerario del alma peregrina de retorno a la Unidad; también de la división tripartita que vertebró la exégesis a partir de las tres hipóstasis supremas de Plotino, lo Uno, la Inteligencia y el Alma del Mundo, trinidad filosófica que subyace en los tres centros divinos, los tres tránsitos iniciales, los tres caminos extáticos, los tres enemigos a vencer o los tres modos de belleza.

Plotino «Sobre la Belleza» pudo influir en distintos aspectos de *La lámpara maravillosa*, uno de ellos, esa concepción de la visión de altura, desde donde se asoma «el único ojo que mira la gran belleza».

A ello hay que añadir que ese concepto de altura y de elevación fue considerado sinónimo de lo sublime para los griegos, como expresó Longino en su famoso tratado: «Diríamos, en efecto, que, por naturaleza, bajo (la acción de) lo sublime verdadero nuestra alma se eleva».⁸²⁸ Una concepción muy similar a la estética divinizante que Valle-Inclán sintetiza en *La lámpara maravillosa*, y que Longino, griego probablemente del siglo I,⁸²⁹ expresó así: «lo sublime (nos) eleva casi hasta la concepción grandiosa de Dios».⁸³⁰ Se puede conjeturar que Valle-Inclán leyera a Longino en alguna de las traducciones que se podían conseguir en su época,⁸³¹ considerando otras afinidades como las que expresa el autor griego acerca de la composición armónica de las palabras:

la composición por medio (de las palabras) es una especie de armonía de nociones que se implantan en el ser humano y que no solamente atañen al oído, sino también al alma misma; suscita la visión

Y, sobre todo, de la base gnoseológica de la contemplación de la belleza que postula la existencia de un nivel supraintelectivo en el alma: su centro, que permite al ser humano intuir/ser la Belleza. (...) El proceso mediante el cual el órgano de la contemplación se transforma en aquello que ve es en Plotino el camino de retorno a la fuente, el regreso a aquello que siempre fue. Es movido por un anhelo, una nostalgia de recordar y volverse a unir con lo que era en el origen. (...) El centro representa en LLM el final (y el origen) del peregrinaje contemplativo del poeta. Muy acertadamente esta imagen del centro del círculo ha sido elegida por Virginia Milner Garlitz como título de su estudio sobre la obra de Valle».

⁸²⁸ Longino, Papoulias (ed.), 2022: 94.

⁸²⁹ Cf. Papoulias, 2022: 49.

⁸³⁰ Longino, Papoulias (ed.), 2022: 153.

⁸³¹ Por ejemplo, la traducción realizada por Miguel José Moreno, con el título *Tratado de la sublimidad*, y que se publicó en Sevilla en el año 1882 por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces.

de formas variopintas, de nombres, de pensamientos, de objetos, de belleza, de melodía —cosas todas arraigadas y congénitas en nosotros—, y, junto con la combinación y variedad de los propios vocablos, lleva la pasión que anida en el hablante a las almas de quienes están en su proximidad —haciendo que los oyentes estén siempre en comunión con él— y articula la grandeza según la progresiva edificación de la dicción.⁸³²

En este fragmento se puede rastrear un antecedente de las ideas expresadas por Valle-Inclán en «El milagro musical»,⁸³³ y en la imagen de aquel san Bernardo que convencía de ir a las Cruzadas a un auditorio que no entendía su idioma pero que se sentía empujado por el significado que había en la música de las arengas.

Esta visión de altura, según documenta Monge López, pudo tener también una inspiración espiritista a través de la amistad de Valle-Inclán con Otero Acevedo y la experiencia compartida en su obra *Los fantasmas* (1893), según la cual, el alma desligada del cuerpo pudo contemplar una batalla desde el aire.⁸³⁴ Muchos años después, Valle-Inclán tendrá el mismo propósito de ver la guerra desde la altura al escribir los artículos de *La media noche* tras visitar el frente francés.

Ya en la conferencia que dio en Buenos Aires el 25 de junio de 1910, sobre «Los excitantes», Valle-Inclán había avanzado su teoría al respecto:

⁸³² Longino, Papoulias (ed.), 2022: 158.

⁸³³ Vid. Corpus, «El milagro musical», especialmente I y II (71-75).

⁸³⁴ Monge López (2015: 64): «Otero Acevedo retoma la experiencia del doctor Eugenio Torralba, que estando en Valladolid asistió al saqueo de Roma in situ, diciendo que lo presencié desde el aire y dando detalles que luego se confirmaron. Esta visión de altura, con el alma desligada del cuerpo, será un motivo principal de la estética de *La lámpara maravillosa* y su ulterior desarrollo dará lugar a la visión demiúrgica y esperpéntica».

Esta teoría o sensación del centro me lleva a pensar que el artista debe mirar el paisaje con «ojos de altura» para abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables. Conservando en el arte ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento. Por eso hay que pintar las figuras quitándoles aquello que no hayan sido. Así un mendigo debe parecerse a Job y un guerrero a Aquiles.⁸³⁵

Este fragmento es importante porque establece que ya en 1910 Valle-Inclán estaba pensando en la estética que luego sería el esperpento y que nace de su visión mística del mundo. Y también por la última afirmación que hace al respecto de Job y Aquiles. Es decir, a las figuras hay que quitarles lo que no hayan sido esencialmente (su ser concreto y aparente —un sueño—) y dejar sus arquetipos —su esencia mítica, que corresponde platónicamente a la realidad—.

Esta visión de altura se expresa en *La lámpara maravillosa* muy al principio, en el capítulo III, en el mencionando paseo por la Tierra del Salnés: «Íbamos tan cimeros, que los valles se aparecían lejanos, miniados, intensos, con el translúcido de los esmaltes. Eran regazos de gracia, y los ojos se santificaban en ellos».⁸³⁶ Y este punto de vista tiene dos consecuencias inmediatas. Una es la conciencia de la unidad con el mundo: «Fui feliz bajo el éxtasis de la suma (...). Con una alegría coordinada y profunda, me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte».⁸³⁷ La otra es la comprensión del tiempo como un círculo de quietud, donde todo el movimiento se integra en una esencia sin movimiento: «Quedé cautivo, sellados los ojos por aquel valle

⁸³⁵ Madrid, 1943: 195.

⁸³⁶ Valle-Inclán, 1992: 53-53.

⁸³⁷ Valle-Inclán, 1992: 53.

hondísimo, quieto y verde, con llovizna y sol, que resumía en una comprensión cíclica todo mi conocimiento cronológico de la Tierra del Salnés». ⁸³⁸

Esta comprensión cíclica supone, en efecto, la anulación del tiempo desde la visión de altura, fundamento de la estética valleinclaniana que tratará de llevar a la práctica en su obra posterior a la *Lámpara*, donde esta perspectiva, aprendida también en Miguel de Molinos, está presente desde la primera página:

La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo, privada del discurso y en divina tiniebla: Es así como una exégesis mística de todo conocimiento, y la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo. Pero cuando nuestra voluntad se reparte para amar a cada criatura separadamente y en sí, jamás asciende de las veredas meditativas a la cima donde la visión es una suma. ⁸³⁹

En la exposición 151 de su *Guía espiritual*, Miguel de Molinos explica la causa de este punto de vista desde lo alto: «La razón iluminada en el sabio es una alta y sencilla elevación del espíritu, por donde ve con sencilla y aguda vista todo lo que es a él inferior y cuanto toca a su vida y estado». ⁸⁴⁰

Y en el capítulo siguiente, a propósito de la sabiduría, Molinos vuelve a insistir en los caminos tan diferentes que llevan a Dios, y que ya había anunciado en su Advertencia al comienzo del libro. Uno, «remoto», aquí llamado especulación (en lugar de meditación) y, otro, directo: la contemplación. También aquí está la misma cita de san

⁸³⁸ Valle-Inclán, 1992: 53. Quizá valga la pena señalar que en esta alusión a las peñas y a los valles está también el apellido originario del autor: Valle-Peña. Y que, en esta sensación de integración que descubre en este pasaje, llega a integrar hasta su propio nombre desechado.

⁸³⁹ Valle-Inclán, 1992: 39-40.

⁸⁴⁰ Molinos, Valente (ed.), 1989: 161.

Pablo, recogida por Valle-Inclán en la introducción de su *Lámpara*. Por lo que podemos colegir que estaba muy cerca de este fragmento sobre la elevación de espíritu cuando comenzó a redactar su libro, y que influyó en su visión de altura.

Como se ha apuntado el primer intento consciente de plasmar la visión de altura en una obra literaria sucede justo después de publicar *La lámpara maravillosa*. El 27 de abril marcha al frente occidental, comisionado por *El Imparcial* y Prensa Latina de América. El 11 de mayo de 1916 declara para el periódico *España*: «La guerra no se puede ver como unas cuantas granadas que caen aquí o allá, ni como unos cuantos muertos y heridos, que se cuentan luego en estadísticas; hay que verla desde una estrella, amigo mío, fuera del tiempo y del espacio».

Corpus Barga, quien relata la sabrosa historia de Valle-Inclán en el frente,⁸⁴¹ establecía en 1966 una relación crucial entre la experiencia de la visión de altura y la narrativa contemporánea de la segunda mitad del siglo XX: «El problema del punto de vista que modernamente ha sido tan planificado en la novela norteamericana y tan agudo en la francesa, era ya un tópico de las disertaciones de Valle-Inclán».⁸⁴²

Pues bien, esta idea de la visión estelar se había expuesto en *La lámpara maravillosa* en la siguiente afirmación del capítulo I de «La piedra del sabio»: «Fui el creador de un mundo de miserias que mi alma desencarnada habrá de contemplar desde su estrella».⁸⁴³ Y reforzada por la siguiente ilustración de Moya del Pino, al final del capítulo VI de la misma parte.⁸⁴⁴

⁸⁴¹ Cf. Barga, 1985: 187-203.

⁸⁴² Barga, 1985: 197.

⁸⁴³ Valle-Inclán, 1916: 212.

⁸⁴⁴ Valle-Inclán, 1916: 242.



Fig. 8. Joaquín Moya del Pino. Representación de la muerte, con guadaña, luna y estrellas, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 242.

Pero ahora, en el frente de guerra, esa visión ética desde la muerte, se va a convertir en una decidida visión estética.⁸⁴⁵

En el periódico *España*, en julio de 1916,⁸⁴⁶ Rivas Cherif describe el empeño de su amigo: «No quiere hacer bocetos, apuntes, notas ni impresiones al vuelo de un aeroplano, sino objetivarse todo lo posible, evitar la emoción circunstancial e intentar la síntesis ideal

⁸⁴⁵ Recuerda, aunque Valle-Inclán no lo menciona, a la opción que tomó en 1641 Luis Vélez de Guevara para narrar la historia de *El diablo Cojuelo*, en la cual otro daimon, esta vez no dionisiaco sino cojuelo — el del astrólogo Cleofás— le muestra a este los habitantes de Madrid destapando los tejados de la ciudad, desde la altura.

⁸⁴⁶ Vid. Hormigón, 2006: 715.

de un día de guerra en su máxima tensión». Esa falta de emoción, ese empeño en la síntesis objetiva, será clave para entender las obras esperpénticas que vendrán después.

El propio Valle-Inclán explica su propósito y su fracaso en el prólogo a la versión en libro,⁸⁴⁷ de 1917, de los artículos publicados en *El Imparcial*:

Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. Pero aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares (...) de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta a la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal. (...) Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño, mi droga índica en esta ocasión me negó su efluvio maravilloso. Estas páginas que ahora salen a la luz no son más que un balbuceo del ideal soñado.⁸⁴⁸

Es interesante contrastar cómo ese «efluvio» de la «droga índica» se anula en el contexto de la guerra, pero sí funciona en el ámbito dionisiaco de la naturaleza, en las Tierras del Salnés, cuando, según cuenta en el capítulo III de «El anillo de Giges», en la *Lámpara*,

⁸⁴⁷ Es importante tener en cuenta lo que apuntan Margarita Santos Sanz y Bénédicte Vauthier en el «Estudio y dossier genético y editorial» de *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* (2017: 18-19): «el libro, el texto, que todos hemos leído y conocemos —el único disponible en el mercado editorial, a menos que nos hagamos con un ejemplar de la edición original— es fruto de la fusión de *En la luz del día*, segunda parte de *Un día de guerra (Visión estelar)*, relato publicado en *El Imparcial* (enero-febrero de 1917), pegado a continuación de *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, libro publicado por el autor en junio de 1917 y cuyo núcleo textual recoge la esencia de *La Media Noche. Parte primera*, del antes citado relato, publicado por *El Imparcial* a lo largo del otoño de 1916».

⁸⁴⁸ Valle-Inclán, 2017: 9-10.

«antes de montar para ponerme en el camino, había fumado bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico».⁸⁴⁹

Quizá porque la visión de altura y la sensación de plenitud, la independencia de las leyes geométricas y cronológicas, sean imposibles en el testimonio del dolor, pero sí en contextos dionisiacos relacionados, como se ha dicho, con la naturaleza, o también con el placer del creador que proyecta su mundo de sombras. Es lo que hará Valle-Inclán a partir de 1916, cuando su obra se va a ir depurando en el camino del esperpento, cuando la fuerza estética dionisiaca seguirá presente a través del exceso. Y en este camino, la visión de altura seguirá siendo crucial. Sin ella no se puede comprender el punto de vista —desde la otra ribera, como miran los muertos a los vivos— desde el que se escribirán *Los cuernos de don Friolera* o las novelas de *El ruedo ibérico* o *Tirano Banderas*. Por eso, ese fracaso que expresa Valle-Inclán en el prólogo de *La Media Noche* acabará convirtiéndose en uno de los grandes éxitos de la literatura española de todos los tiempos.⁸⁵⁰

⁸⁴⁹ Valle-Inclán, 1992: 53-54.

⁸⁵⁰ González Gil (2025: 234) hace al respecto la siguiente reflexión en torno a *La Media Noche*: «El proyecto de narración de la totalidad de la guerra desde una nueva perspectiva “estelar” o “circular” supuso, por una parte, la realización y actualización de la poética de la contemplación que había madurado durante los años de gestación de los ejercicios espirituales: la experimentación narrativa de la mirada entrevista en los raptos extáticos, gracias a la pipa de kif, a la sabiduría de los viejos infolios de la teología mística y a las prácticas mágicas. En esta obra, la contemplación se convierte en visión narrativa, si bien el proyecto no culmina satisfactoriamente para su autor».

Y luego va rescatando testimonios posteriores en los que Valle-Inclán sigue con los mismos postulados (González Gil, 2015: 235 y 236): «(...) en una entrevista en 1921 para *Repertorio americano*, retomaba la contraposición entre la comprensión intuitiva (contemplativa) y la comprensión cronológica, y cómo el artista debía trascenderse para poder lograr una emoción estética: “El artista verdadero debe tener en cuenta

Como explicaría el propio Valle-Inclán, uniendo los conceptos de esperpento y visión de altura: «los autores españoles, juvenilmente endiosados, gustamos de salpicar con un poco de dolor la existencia que creamos. Tenemos áspera la paternidad. Por

esencialmente que es preciso dar la comprensión intuitiva que ha tenido, sin que las palabras hagan cronológica la imagen. Debe procurar que cada palabra sea un valor y olvidar los medios por los cuales le llegó el conocimiento. Solo olvidado de sí mismo, podrá oír el ritmo del universo y dar en su canto algo de la emoción estética que ha percibido.

El alma creadora está fuera del tiempo. Esto se logra aislándose del paisaje para no mirarlo como si estuviera dentro de él, sino contemplarlo desde la altura, como si el ojo estuviera colocado en la punta de un cono [...]

Para poder seguir los místicos senderos del Bodhisatva y desvelar el misterio nos es indispensable llevar la lámpara de la contemplación. Solamente esta nos da el amor y la intuición, si antes hemos sabido romper la escala por donde hemos arribado” (Valle- Inclán, 2000: 124-125).

En 1926, en una conferencia en *Región*, reaparece la distinción entre la visión unipersonal y la omnilateral, sustentada en la exégesis teológica y matemática que le fue característica, lo que muestra que algunos de los conceptos y temas de la etapa quietista permanecen en las siguientes:

“En arte todo gira alrededor de estos dos polos: *movimiento*, *quietud* [...]. Dios es el centro del círculo, es el centro de la esfera y en él convergen todos los puntos del plano, todos los del espacio. El diablo, en su eterno movimiento, nos da la idea del círculo sin fin y sin objeto definido [...].

Existe en arte la visión unilateral, unipersonal, y la visión omnilateral, visión del círculo. Imaginemos una casa ardiendo en un despoblado y la muchedumbre contemplando el espectáculo en derredor del siniestro. Cada uno de los espectadores tendrá su visión especial del hecho y la suma de visiones, la expresión de la visión general, sería la literatura popular. Solo las grandes cosas, las grandes concepciones artísticas, pueden ser creadas por la visión de todos” (Valle-Inclán, 1994a: 321-322)».

También interesa esta afirmación de González Gil (2015: 514): «Los códigos de la visión contemplativa dan lugar a una transformación de los códigos del relato: frente a la sucesividad, se busca la simultaneidad; frente a la *posición geométrica*, la ubicuidad narrativa y frente a la visión personal, la visión multilateral».

capricho y por fuerza. Porque nos asiste la indignación de lo que vemos ocurrir fatalmente a nuestros pies». ⁸⁵¹

Eso que «vemos a nuestros pies» también toma el punto de vista de Dioniso, como se verá enseguida.

7.2. Dioniso del exceso esperpéntico: Antesterias y fiestas de aldeanos.

Lo carnavalesco en Valle-Inclán

Como se ha visto en el capítulo V, el Dioniso del exceso está presente en la obra de Valle-Inclán y se puede rastrear también en las aportaciones que hace Nietzsche en *El origen de la tragedia*. El exceso es propio de Dioniso: «El dios se manifestaba con furia y exigía actos monstruosos e irreverentes con el orden humano», ⁸⁵² escribe Otto.

Y la fuerza interior de este ser dúplice es tan poderosa que aparece entre los hombres como una tormenta y los conmociona, venciendo su resistencia con el azote de la locura. Todo lo usual y lo ordenado debe ser reventado. La existencia se convierte repentinamente en delirio... delirio de placer, pero no menos de terror. ⁸⁵³

Y concluye:

El mundo familiar en el que los hombres se habían instalado, seguros y cómodos, ya no está ahí. El alboroto de la llegada dionisiaca lo ha barrido. Todo se ha transformado. (...). Surge el mundo ancestral, las honduras del Ser se han abierto, las formas primigenias de todo lo creativo y

⁸⁵¹ Madrid, 1943: 345-346.

⁸⁵² Otto, 2017: 88.

⁸⁵³ Otto, 2017: 90.

destructor con sus infinitos dones y sus terrores infinitos se alzan trastocando la inocua imagen del mundo familiar perfectamente ordenado.⁸⁵⁴

Estas características del dios, la irreverencia, lo inusual, el desorden de los valores, los excesos de una vida que se convierte en muerte, son elementos que irán configurando los esperpentos de Valle-Inclán a partir de 1917. El desorden social y vital, la celebración de una crueldad titiritera que conduce a la tragedia son propios de *Divinas palabras* (1919), tan cercana a Dioniso, como se verá, y *Luces de bohemia* (1920), con sus poetas modernistas que trastocan la noche bajo la guía infausta de un Max Estrella que acaba en la cárcel por desacato a la autoridad, por poner, en realidad, toda la sociedad cabeza abajo,⁸⁵⁵ como sucedía en la Antigüedad en las fiestas Antesterias, de carácter carnavalesco, cuando Dioniso entraba en la ciudad.⁸⁵⁶ El desorden ético de una sociedad infausta de peleles se puede contemplar, a partir de entonces, en la obra de Valle-Inclán, hasta llegar al terror guñolesco de una sociedad en guerra: la tierra caliente de *Tirano Banderas* (1926) o la española de Isabel II en el caso de *El ruedo ibérico* (1927-1932); un desorden que también se puede entender dentro de una pulsión carnavalesca.

⁸⁵⁴ Otto, 2017: 107.

⁸⁵⁵ Vid. la introducción de Zamora Vicente (1991: 33) a *Luces de bohemia*: «*Luces de bohemia* nos obsequia, pues, con una visión total de la sociedad española contemporánea de Valle-Inclán. Y esa sociedad se nos muestra en escandalosa ruina, camino de la ceniza total. De pronto, vemos muy claramente la oquedal gigante en que se vive, pierde interés el implacable desfile de marionetas».

⁸⁵⁶ Cf. Otto (2017: 112-115) y, especialmente, Daraki (2005: 99-11). «La más tradicional de las fiestas de Atenas, la “fiesta de las flores” (Antesterias), culmina en la unión sagrada, celebrada cada año, de Dioniso y la “reina” de Atenas» (Daraki, 2005: 99). Mircea Eliade, en su *Historia de las creencias e ideas religiosas*, hace una descripción e interpretación pormenorizada desde la llegada del dios en barco hasta sus «desposorios» con la «reina» de la ciudad, en un ambiente festivo donde el vino en las calles era protagonista (cf. Eliade, 1999 I: 458-460).

Antonio Risco estudió⁸⁵⁷ cómo el Demiurgo (tal como él denomina al narrador interno de Valle-Inclán) gusta

de encarnar en algún tipo popular (...) como en cómico de la lengua o titiritero. (...) El mundo de la farsa, del circo, del espectáculo, rural o ciudadano, popular o no, aparece a los ojos del espectador como un limbo pintoresco, mágico, fabuloso. Es una isla imposible en la gris monotonía diaria. Así abre una ventana al ensueño, a la aventura, a la libertad total (...), edén, edad de oro, disolvente, anarquizante, como el carnaval.

Por eso hay que encuadrar también la obra de Valle-Inclán, al menos parcialmente, en el impulso carnavalesco que Bajtin atribuyó a Rabelais en su famoso estudio,⁸⁵⁸ con la decidida inversión del mundo oficial que supone: «el carnaval celebraba la liberación temporal de la verdad prevaleciente y el orden establecido; marcaba la suspensión de todos los rangos jerárquicos, privilegios, normas y prohibiciones».⁸⁵⁹ Es muy ilustrativo para el objeto de esta tesis seguir estableciendo el paralelismo con Dioniso, y las fiestas en su honor que sucedían en los campos (como las Antesterias acontecían en la ciudad) y que describe Mircea Eliade⁸⁶⁰ con mascaradas, hombres disfrazados de animales, y procesiones presididas por un gran falo, o *faloforia*, acompañadas de canciones, en un ambiente festivo y desordenado similar al que describirá Valle-Inclán en su *Divinas palabras*. *Divinas palabras*, en este sentido, se podría asociar a las fiestas dionisiacas de los campos que acontecían en diciembre, que eran fiestas de aldeanos, y *Luces de bohemia*

⁸⁵⁷ Risco, 1977: 35 y 36.

⁸⁵⁸ *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

⁸⁵⁹ Bajtin, 1987: 11.

⁸⁶⁰ Cf. Eliade, 1999 I: 457-458.

a las Antesterias, que tenían lugar en la ciudad, durante febrero y marzo, es decir, en el mismo periodo en que hoy se celebra el carnaval.

Como dice Eliade:

El éxtasis dionisiaco representa ante todo la superación de la condición humana, el descubrimiento de la liberación total, la obtención de una libertad y de una espontaneidad inaccesible a los hombres. Que en entre estas libertades figura también la liberación en torno a las prohibiciones, las regulaciones y los convencionalismos de orden ético y social, parece cierto, y ello explicaría en parte la adhesión masiva de las mujeres.⁸⁶¹

Y propio del carnaval, dice Bajtin, es el realismo grotesco, «el rebajamiento de todo lo que es alto, espiritual, ideal, abstracto; es una transferencia al nivel material, a la esfera de la tierra y el cuerpo en su unidad indisoluble».⁸⁶²

Mucho de esto hay en la obra de Valle-Inclán, llena de elementos carnavalescos comenzando por la presencia de personajes que invierten el orden constantemente: Bradomín, desde luego, y Juan Manuel Montenegro, el lujurioso y demoniaco Fuso Negro de las *Comedias Bárbaras*, o el Don Latino de Híspalis en *Luces de bohemia*, lazarillo disparatado de Max Estrella por la noche madrileña. A ellos se pueden añadir el Séptimo Miau de *Divinas palabras*, el Arlequín de *La marquesa Rosalinda* o el Bululú de *Los cuernos de don Friolera*. De estos últimos es propio un lenguaje lleno de elementos coloquiales, ironías, bromas y blasfemias, un lenguaje también propio del carnaval, según también analiza Bajtin en su ensayo.⁸⁶³ Todos ellos forman parte de un carro dionisiaco

⁸⁶¹ Eliade, 1999 I: 463.

⁸⁶² Bajtin, 1987: 20.

⁸⁶³ Cf. Bajtin, 1987: 153.

degradado, que como en el carnaval de Bajtin, proponen la inversión de los órdenes establecidos.

Se puede recordar a propósito lo que Vernant y Vidal-Naquet escriben sobre las ménades y los sátiros de las fiestas dionisiacas —humanos disfrazados con máscaras—:

Sus brinco y saltos expresan plásticamente otro aspecto del dionisismo, el delirio desenfadado y liberador, que se ampara de quien no rechaza al dios, de quien acepta, con él, poner en dudas las categorías, suprimir las fronteras que separan al animal del hombre, al hombre de los dioses, olvidar los cometidos sociales, los sexos y las edades, bailar sin miedo al ridículo como bailan los dos viejos canosos de las Bacantes, Tiresias y Cadmo.⁸⁶⁴

Los personajes esperpénticos de Valle-Inclán se convierten en sátiros enmascarados, como Simeón Julepe, de *La rosa de papel* (1924), capaz de meterse en el ataúd de su amada muerta para «pedirte amor (...) mientras entre las llamas, abrazado al cadáver, grita frenético».⁸⁶⁵ El esperpento une los elementos dionisiacos de la tragedia y de la comedia, la muerte, el sacrificio, la risa, el sexo y el desorden carnavalesco, tal como Kerényi explicaba: «El reino de Dioniso comprende toda la provincia de lo cómico y, por tanto, la otra cara del orgullo fálico, la excitación de la risa».⁸⁶⁶

Valle-Inclán, en *La lámpara maravillosa*, es capaz de escuchar esta risa dionisiaca donde se funden la vida y la muerte, como se ha visto en el apartado 4.8.2 de este trabajo

⁸⁶⁴ Vernant Vidal-Naquet, 1989: 44.

⁸⁶⁵ Valle-Inclán, *Retablo*, 1992: 102. En la introducción a este libro, Jesús Rubio Jiménez (1992: 39-40) relaciona este final de *La rosa de papel* con el pensamiento que Valle-Inclán expresa en *La lámpara maravillosa* acerca de la huella que los pecados han dejado en su rostro carnalero y espiritual: «Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia» (Valle-Inclán, 1916: 200).

⁸⁶⁶ Kerényi, 2011: 200.

(La riente mentira). En el esperpento esa risa se deforma por exceso. Es una «risa tremolante», que también sucede en la altura, como en la escena octava de la «Jornada segunda» de *Divinas palabras*, cuando el Trasco Cabrío se dispone a asaltar a la protagonista, Mari-Gaila, mientras ella arrastra el carro del enano muerto al que debía cuidar: «suena la risa tremolante del Trasco Cabrío. Está sentado sobre un peñasco, con la barba greñuda, estremecida por una ráfaga de viento».⁸⁶⁷

Divinas palabras (1919) quizá expresa como ninguna otra obra de Valle-Inclán la fusión erótica de los elementos dionisiacos y carnavalescos, que se irán diseminando por toda la creación esperpéntica en la década siguiente.

7.3. Un carro dionisiaco degradado: *Divinas palabras*

Tres años después de *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán publica *Divinas palabras*, asociado por la crítica⁸⁶⁸ a la teoría del «milagro musical» y considerado también un

⁸⁶⁷ Valle-Inclán, 1990: 114.

⁸⁶⁸ González Gil (2015: 237-238): «*Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, en la que los críticos advierten ya una postura distanciadora pese a no ser considerada como esperpéntica (Ríos Sánchez, 2001: 182). Sin embargo, su tema conectaba con una de las principales ideas de LLM: el poder sugestivo de las palabras litúrgicas latinas, que actúa *musicalmente*, no *discursivamente*, sobre las conciencias de los hombres. Las *divinas palabras* del evangelio pronunciadas al final de la obra salvan a Mari-Gaila de la *troupe* faunesca que la exhibe desnuda en castigo por su adulterio. El argumento de la obra encarna la dialéctica entre lo eclesial (Pedro Gailo, codicioso y pecador, sometido a las pasiones) y lo demoniaco (Séptimo Miau), una de las obsesiones recurrentes en el periodo anterior. Sin embargo, la omnipresencia de lo grotesco y la baja extracción social de los personajes en torno a los que gira la historia anticipa ya un alejamiento, aunque no una ruptura total, respecto de sus anteriores planteamientos estéticos».

peldaño definitivo hacia el esperpento. Aquí interesa, sobre todo, porque es una obra donde ese pequeño Dioniso que toca la flauta panida en la *Lámpara* se expresa de manera evidente en varios personajes y situaciones carnavalescas.

En primer lugar, en el «farandulero» Séptimo Miau, ya mencionado, que es descrito de este modo en el momento en que se encuentra con la protagonista Mari-Gaila, a la que se dispone a seducir: «El Compadre Miau levanta su tabanque a la puerta del mesón, y tañe la flauta haciendo bailar a Coimbra». Este pequeño Dioniso también lleva su cortejo de animales que leen el futuro: Coimbra, un perro, y un «pájaro mago» que transporta en una jaula sobre la espalda. Mari-Gaila, la mujer del sacristán al que se dispone a ser infiel, es una bacante seducida y presta a seducir: «buscando que la mire el farandul, canta una copla en el ritmo habanero que mueve la flauta del compadre».⁸⁶⁹

Es el ritmo dionisiaco de la flauta panida el que opera en el momento del encuentro entre ella y Miau, que desencadenará el desenlace de la obra. Entonces, Mari-Gaila será conducida por una multitud que la acusa de adulterio hasta su esposo, el sacristán, desnuda sobre un carro dionisiaco. Como escribió J. J. Bachofen: «Dioniso es, en todo el sentido de la palabra, el dios de las mujeres, la fuente de todas las esperanzas sensuales y trascendentales, el centro de toda su existencia; por eso lo reconocieron ellas primero en toda su majestuosidad, por eso se reveló él a ellas, por eso fue conducido por ellas a la victoria».⁸⁷⁰

Leda Schiavo, en su edición de *Divinas palabras* (1990: 27-29), ya relaciona el poder de las palabras con el milagro musical expuesto en *La lámpara maravillosa*, al que define como «curioso tratado de mística y de estética donde expone líricamente sus ideas».

⁸⁶⁹ Valle-Inclán, 1990: 88.

⁸⁷⁰ Cf. Kerényi, 2011: 100.

El argumento de *Divinas palabras*, en el que la sensual Mari-Gaila arrastra de feria en feria un carro con un niño hidrocefálico, a quien enseña desnudo a cambio de un puñado de monedas y a quien abandona —hasta su muerte por sobredosis de alcohol— a cambio de su adulterio con Séptimo Miau, recuerda la descripción que hace Kerényi de la relación de Dioniso con las mujeres:

La relación de las mujeres con este ser se clarifica por el castigo, la forma exacerbada y maligna del acto cultual que las pecadoras se negaban a realizar por el dios: desgarraban al hijo de una de ellas, encomendado al cuidado de ambas. Su víctima era tan próxima a ellas como lo era el niño a la nodriza. Lo que ocurría era, por su sentido e intención, contrario a la moral y a la ley.⁸⁷¹

En efecto, «el idiota» está al cuidado de Mari-Gaila, y es sacrificado a cambio de complacer los designios sensuales del dios. «El farandul muerde la boca de la mujer, que se recoge suspirando, fallecida y feliz», escribe Valle-Inclán,⁸⁷² lo que concuerda con las tesis de Kerényi:

La rigidez de la naturaleza y el frenesí de las mujeres dionisiacas —un frenesí que manifiesta una energía casi ilimitada— se encuentran y complementan mutuamente. Allí donde rige Dioniso, la vida se demuestra ilimitada e irreductible. (...) Plutarco también menciona la *aischrologia*, el lenguaje obsceno en medio de los asuntos sagrados, los gritos y la cabeza echados hacia atrás».⁸⁷³

⁸⁷¹ Kerényi, 2011: 137.

⁸⁷² Valle-Inclán, 1990: 101.

⁸⁷³ Kerényi, 2011: 158.

Es lo que expresa Valle-Inclán a continuación de esa acotación donde el farandul ha mordido la boca de Mari-Gaila, y donde, a propósito de la sangre y de la entrega, se apuntan alusiones crísticas mezcladas con la lujuria:

SÉPTIMO MIAU. —¡Bebí tu sangre!

MARI-GAILA. —A ti me entrego.

SÉPTIMO MIAU. —¿Sabes quién soy?

MARI-GAILA. —Eres mi negro.⁸⁷⁴

Esas alusiones crísticas —la entrega a través de una sangre que se bebe, la alusión a una identidad verdadera detrás de la aparente— es coherente también con la correspondencia entre Dioniso y Cristo que ya se ha visto en capítulos anteriores, y con el frenesí dionisiaco. Como escribió Otto:

el dios frenético, que irrumpía con su cortejo de furibundas danzantes, conminaba a las hembras humanas a enloquecer con él. Traía consigo el mundo primigenio. Por eso, la tormenta que desataba arrancaba a lo humano de toda costumbre y decoro burgués abocándolo a la vida, embriagada de muerte, donde arde lo más vivo, donde ama, concibe, pare y celebra la primavera.⁸⁷⁵

Mari-Gaila, con desparpajo, gana dinero enseñando «las vergüenzas del engendro»⁸⁷⁶ Ella misma lo justifica: «¡Y si supieseis qué completo es de sus partes!»,⁸⁷⁷ una alusión a lo monstruoso que también es propia de Dioniso, y que en *Divinas palabras* se expresa

⁸⁷⁴ Valle-Inclán, 1990: 101.

⁸⁷⁵ Otto, 2017: 158.

⁸⁷⁶ Valle-Inclán, 1990: 81.

⁸⁷⁷ Valle-Inclán, 1990: 67.

además en la sorprendente irrupción del Trasgo Cabrío que, en la noche en la que ha muerto «el idiota», y cuando Mari-Gaila lo arrastra de vuelta a casa, la asalta en el camino, para violarla, alterando con sus poderes mágicos incluso la percepción temporal y espacial de Mari-Gaila, que es transportada por los aires junto con su pesada carga a cambio de entregarse a la aparición:

MARI-GAILA. —¡Ay, que desvanezco! Temo caer.

EL CABRÍO. —Cíñeme las piernas.

MARI-GAILA. ¡Qué peludo eres!⁸⁷⁸

Dioniso, ligado, como se ha visto, a la figura del macho cabrío, se ha convertido en monstruo de aquelarre⁸⁷⁹ y subvierte el orden completo de la vida, no solo el orden humano, sino el de esa percepción cronológica que Valle-Inclán cuestiona tanto en la *Lámpara*. Volviendo a Otto:

El fiero espíritu de lo monstruoso, del que se burla de todo orden y de toda norma, se revela ya en el primer elemento que acompaña al dios próximo, presente. Se trata del ruido y de su contrapartida: el silencio mortal. El estampido con que irrumpe su divino cortejo y el propio Dioniso, el ruido que desencadena el enjambre humano tocado por su espíritu, es un auténtico símbolo del advenimiento de los espíritus. Con el terror, que es al mismo tiempo fascinación, con la excitación, que asemeja parálisis, con la exaltación de las percepciones comunes y naturales de los sentidos, lo monstruoso irrumpe de pronto en la existencia.⁸⁸⁰

⁸⁷⁸ Valle-Inclán, 1990: 117.

⁸⁷⁹ Como en el cuento de Pardo Bazán (2000), *Belcebú*.

⁸⁸⁰ Otto, 2017: 104.

Esa exégesis dionisiaca parece alimentar buena parte del argumento de *Divinas palabras*, donde la crítica ha resaltado hasta ahora, sobre todo, la influencia dionisiaca de la embriaguez de sus personajes, lo que Santiago Romero ha denominado, como ya se ha indicado, la «catarsis vinaria».⁸⁸¹

En efecto, el vino está presente en las juergas y cantos de Mari-Gaila en las ferias, en sus encuentros con otros personajes como el ciego de Gondar y con Miguelín el Padronés, uno de los personajes secundarios de la obra pero de gran importancia, pues será él el que matará al «idiota» dionisiacamente a fuerza de darle de beber, mientras Mari-Gaila está ausente. El idiota, especie de monstruoso niño Dioniso, morirá de embriaguez, una embriaguez a la que la propia Mari-Gaila le había acostumbrado en sus recorridos de feria en feria. Recordaba Kerényi: «las mujeres en Atenas eran las señoras del vino»,⁸⁸² y que en las Antesterias se daba de beber a los niños.

También recuerda este autor la pervivencia de los cultos dionisiacos hasta al menos el 691 d. C., cuando el concilio de Constantinopla prohibió a los pisadores de uva gritar el nombre de Dioniso, en su labor, para sustituirlo por un piadoso *Kyrie eleison*. «Por aquellas fechas los pisadores aún llevaban máscaras: eran, a buen seguro, las máscaras de sátiros y silenos».⁸⁸³ Quizá aquellos cultos acontecían en un paisaje parecido al que describe Valle-Inclán en *Divinas palabras*, donde «los sulfatos de las viñas emponzoñan las aguas y producen muertes».⁸⁸⁴

⁸⁸¹ Santiago Romero, 2019: 285.

⁸⁸² Kerényi, 2001: 119.

⁸⁸³ Kerényi, 2001: 59-60.

⁸⁸⁴ Valle-Inclán, 1990: 64.

Los sátiros y silenos, cuya risa han escuchado los hombres en *La lámpara maravillosa*,⁸⁸⁵ han legado, en efecto, sus máscaras a la tropa aldeana que, como en las fiestas campesinas de Dioniso, acompaña el carro de Mari-Gaila, después de haber sido atrapada infraganti en su coyunda con Séptimo Miau.

Es interesante esta confluencia de carros dionisiacos que se produce en *Divinas palabras*; el pequeño carro en el que es transportado el pequeño y monstruoso Dioniso, como en las Antesterias entraba en un carro con forma de barco; y el «carro del triunfo venusto»⁸⁸⁶ en el que Mari-Gaila es devuelta a su marido el sacristán. Es una bacante, rodeada de hombres que ríen y se mofan de ella, y en cuyos rostros se puede imaginar las máscaras de sátiros y silenos, que Valle-Inclán no describe. Sin embargo, estos hombres obligan a Mari-Gaila a hacer algo también muy dionisiaco, como se ha destacado en *La lámpara maravillosa* y como Valle-Inclán disfrutaba al contemplar los movimientos de Tórtola Valencia: bailar antes y después de subir al carro: «¡Vas a lucir el cuerpo!» (...). ¡Que baile en su trono!»,⁸⁸⁷ exclama uno de los aldeanos, Quintín Pintado. Y Mari-Gaila, como corresponde a una bacante de Dioniso: «Rítmica y antigua, adusta y resuelta, levanta su blanca desnudez ante el río cubierto de oros».⁸⁸⁸

Así llegan hasta el sacristán los «ritmos de la agreste faunalia»,⁸⁸⁹ en palabras de Valle-Inclán, que no esconde la relación de este carro con los faunos: «El carro de la faunalia rueda por el camino, en torno salta la encendida guirnalda de mozos, y en lo alto,

⁸⁸⁵ Cf. Valle-Inclán, 1916: 155.

⁸⁸⁶ Valle-Inclán, 1990: 155.

⁸⁸⁷ Valle-Inclán, 1990: 152.

⁸⁸⁸ Valle-Inclán, 1990: 153.

⁸⁸⁹ Valle-Inclán, 1990: 153.

toda blanca y desnuda, quiere cubrirse con la yerba Mari-Gaila. El sacristán, negro y largo, sale al tejado, quebrando las tejas».⁸⁹⁰

En esta confrontación entre el sacristán cornudo y Mari-Gaila parecen regresar los opuestos espirituales, cristianismo y panteísmo, que Valle-Inclán ha descrito en *La lámpara maravillosa*, y que entonces reconcilió en la figura de san Francisco de Asís. En esta escena el perdón del sacristán debe enfrentarse a la faunalia que rodea un carro de Dioniso degradado, coronado por una bacante, su mujer, responsable de la muerte de un niño Dioniso, un tonto deforme, que reinaba, lleno de inocencia, en un carro menor. La faunalia acaba espantada por el poder de las «divinas palabras» que proclama el sacristán —«*qui sinne peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat*»—,⁸⁹¹ gracias al poder de su milagro musical ya teorizado en *La lámpara maravillosa* y que en *Divinas palabras* expresa así: «¡Milagro del latín! Una emoción religiosa y litúrgica conmueve las conciencias y cambia el sangriento resplandor de los rostros».⁸⁹²

Es entonces cuando Mari-Gaila, la gran bacante de la obra, consigue entrar en la casa: «armoniosa y desnuda, pisando descalza sobre las piedras sepulcrales, percibe el ritmo de la vida bajo un velo de lágrima. Al penetrar en la sombra del pórtico, la enorme cabeza de El Idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel».⁸⁹³

Pero esa aparición angélica no borra en el lector otra imagen: la del rostro de ese niño devorado por los cerdos, cuando su carro ha sido abandonado en la puerta de la

⁸⁹⁰ Valle-Inclán, 1990: 154.

⁸⁹¹ Valle-Inclán, 1990: 156.

⁸⁹² Valle-Inclán, 1990: 156. El capítulo II de «El milagro musical» comienza con un ejemplo similar: «San Bernardo predicando en vieja lengua de oíl, por tierras extrañas donde no podía ser entendido, levantó un ejército para la Cruzada de Jerusalén» (Valle-Inclán, 1916: 66).

⁸⁹³ Valle-Inclán, 1990: 156-157.

hermana del sacristán, con el fin de desaparecer la vinculación de Mari-Gaila con su muerte: «¡Aquí tenéis este cuerpo frío!» —exclama Marica del Reino, la hermana del sacristán—. «¡Cara y manos le comieron los cerdos!».⁸⁹⁴

Estos cerdos se comportan también dionisiacamente, como una suerte de bacantes animalescas que son capaces de desgarrar a la víctima dionisiaca, a un Penteo que simboliza el sacrificio del niño dios, el niño dios destrozado por los Titanes, como lo fue por las bacantes, convertidas en cerdos cuando los seres humanos no saben estar a la altura, cuando han sido reflejados en el espejo legñoso del esperpento.

7.4. El sueño de la estética provoca títeres. Orígenes del esperpento en *La lámpara maravillosa*

7.4.1. La vida como teatro y la visión gnóstica

Curtius dedica un capítulo⁸⁹⁵ de su *Literatura europea y Edad Media Latina* a la evolución de la idea de la vida como teatro a partir del famoso fragmento de Platón en *Leyes*:

Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, es una marioneta divina, ya sea que ha sido construida como un juguete de los dioses o por alguna razón seria. Pues esto, por cierto, no lo sabemos, pero sí sabemos que estas pasiones interiores nos arrastran como si fueran unos tendones o cuerdas y que, al ser contrarias unas a otras, nos empujan a acciones contrarias.⁸⁹⁶

⁸⁹⁴ Valle-Inclán, 1990: 124.

⁸⁹⁵ Curtius, 1996: 203-212.

⁸⁹⁶ Platón, *Leyes* I, 644 e, Lisi (ed.), 1999: 230.

Curtius, a propósito de esta visión del mundo, menciona a Séneca, Shakespeare y Calderón. También a Hofmannsthal. De haber llegado hasta Valle-Inclán, se habría percatado de que es uno de los autores que mejor llevan a la práctica esta propuesta de Platón, que ya había recuperado Marco Aurelio cuando previene al ser humano de ser una marioneta movida por impulsos.⁸⁹⁷ Valle-Inclán no solamente concibe la vida como teatro, sino que él mismo se pone en el lugar de los dioses para convertir a sus personajes en juguetes arrastrados por sus pasiones.

El esperpento tiene características, ya se ha dicho, de un Dioniso cruel.

Desde hace años, algunos críticos importantes, como José Carlos Mainer, Manuel Aznar Soler o Darío Villanueva, vienen llamando la atención sobre la importancia de releer toda la obra de Valle-Inclán a partir de los «incitantes supuestos que atesora *La lámpara maravillosa*».⁸⁹⁸ Manuel Aznar Soler subraya cómo el quietismo estético y la visión de altura de *La lámpara maravillosa* determinan la manera en que Valle-Inclán contempla artísticamente la realidad, «en donde tragedia, farsa y grotesco constituyen elementos claves de su visión del gran teatro del mundo».⁸⁹⁹ Por su parte, Darío Villanueva ha estudiado la superación del «tiempo fluyente» en la narrativa de Valle-Inclán, tan importante en *La lámpara maravillosa*, como una de sus marcas que le

⁸⁹⁷ Marco Aurelio VI, 16, García Gual (ed.), 1977: 116: «Ni es meritorio transpirar como las plantas, ni respirar como el ganado y las fieras, ni ser impresionado por la imaginación, ni ser movido como una marioneta por los impulsos».

⁸⁹⁸ Mainer, 1994: 71.

⁸⁹⁹ Aznar Soler, 1994: 263.

emparentan con los «grandes renovadores de la novela contemporánea» y como clave para entender todo el último ciclo narrativo de Valle-Inclán: *El ruedo ibérico*.⁹⁰⁰

También Mainer, en época más reciente,⁹⁰¹ sintetiza la influencia de la teosofía implícita en *La lámpara maravillosa* en el resto de la obra de Valle-Inclán, en los personajes de Filiberto (trasunto de Roso de Luna) en *Luces de Bohemia* o el personaje de Roque Cepeda en *Tirano Banderas*.

Antonio Risco⁹⁰² apuntó claramente a la gran unidad de la obra de Valle-Inclán, cuya piedra angular es *La lámpara maravillosa*. Él, como se ha dicho, plantea su ensayo a través de la figura de un Demiurgo, autor interno de toda la obra de Valle-Inclán, y que Risco diferencia del Valle-Inclán histórico. Establece así la distinción clásica en los estudios de teoría literaria entre autor y narrador, pero, al elegir esa peculiar figura, el Demiurgo, el ordenador del mundo en la filosofía platónica y gnóstica, y hacerlo particular e interno en Valle-Inclán, parece remitir también a la noción de *daimon* que se viene utilizando en esta tesis. Dice Risco, tomando términos de Valle, que ese Demiurgo

aspira a ver el mundo y sus cosas «con la perspectiva de la otra ribera», «fuera de geometría», con mirada «astral» (...) visión fuera del tiempo y del espacio que se inspira en antiguas doctrinas gnósticas y mágicas (...) y que recoge en el libro sagrado de «Ejercicios espirituales», *La lámpara maravillosa*, su Biblia, Corán o Vedas, libro supremo de esta religión estética, el de su Revelación, cifra de toda sabiduría, Visión interna.

Vale la pena insistir aquí en que, no en vano, Valle-Inclán reserva conscientemente la primera edición de *La lámpara maravillosa* como primer tomo de su *Opera omnia*.

⁹⁰⁰ Villanueva, 1994: 297-300.

⁹⁰¹ Mainer, 2010: 25.

⁹⁰² Risco, 1977: 11-12.

Sigue Risco retomando los modelos de Homero y de la vieja campesina narradora de historias que aparecen en la *Lámpara*, para afirmar enseguida: «Si el mundo “real” es el interior, el de los sentidos, por consiguiente, será falso, pura apariencia, frágil espejismo, vano decorado del gran teatro del mundo, mueca de cartón piedra, tosca y grotesca».

Habla Risco de la coherencia de este Demiurgo, que «gusta de encarnar» en diferentes personajes que guardan coherencia entre sí, de manera que el Marqués de Bradomín desdeña el mundo burgués, con un aspecto diferente, pero con tanta fuerza como Max Estrella. Y así Bradomín recorre toda la obra de Valle-Inclán hasta *El ruedo ibérico*, donde «entre tanto fantoche, pelele y maniquí, juguetes del sistema (...), Bradomín sonríe incólume, en mera calidad de testigo, frío, irónico, distante de las mismas escenas que presencia (como su creador)».⁹⁰³ Y concluye:

aunque la literatura esperpéntica derive de la preocupación que despierta en el autor la realidad que le rodea, responde a un afán esteticista tan tenaz como el que determinó la elaboración de las *Sonatas*. Ambas corrientes obedecen, pues, a la misma visión del mundo y del arte. Lo que ocurre es que esta vez el mundo estrictamente poético (...) se afirma, negativamente, por la condena de la realidad presente (...). Valle, al propio tiempo que aniquilaba aquel presente que tanto le repugnaba,

⁹⁰³ Risco, 1977: 15. Y en la página 20: «Bradomín se afirma puro, distante e irónico, observador de la realidad en torno, porque se le antoja despreciable y no quiere mezclarse con ella, al igual que su narrador cuando encara esta misma realidad: la España contemporánea, estancada en el podrido liberalismo borbónico». «De ahí —continúa Risco más adelante (1977: 65)— que las obras esperpénticas vengan a significar, en una defensa negativa de las consideradas como modernistas. En ellas desprestigia cruelmente la misma realidad que en éstas, consecuentemente, pretende eludir, defendiéndose contra la cual en una íntima edad de oro. Por lo cual ambas direcciones, aparentemente contradictorias, no representan sino la cara y la cruz de la misma estética».

se esforzaba en imponer un mundo imaginario, estrictamente poético, que representaba una lograda síntesis de todas las artes.⁹⁰⁴

Esta continuidad se simboliza en las apariciones del personaje del Marqués de Bradomín, además de en el entierro simbólico de Max Estrella en *Luces de bohemia*, o en los episodios de *El ruedo ibérico*, en los que Valle-Inclán lleva el esperpento a su plenitud. En ellos, el Marqués de Bradomín observa el mundo con distancia e ironía. «¡Intrigante y volteriano!», así le define uno de los personajes de *Baza de espadas*.⁹⁰⁵

La clave de esta consideración se encuentra, en parte, en la influencia de la filosofía gnóstica, ya estudiada, que aparece en *La lámpara maravillosa*. Así lo expresó Virginia Milner Garlitz: «el gnosticismo sostiene que hay que trascender el mundo por completo (...), y hace posible encontrar la emoción estética en lo absurdo, lo monstruoso y lo moribundo. Así que la trascendencia absoluta del gnosticismo origina el fundamento del arte esperpéntico de Valle-Inclán».⁹⁰⁶ Y más recientemente Monge López:⁹⁰⁷

⁹⁰⁴ Risco, 1977: 253. Ya Díaz-Plaja (1972: 85, nota 31) insistía en esta idea de unidad: «el elemento esperpéntico no es una conquista posterior o tardía, sino que el sistematismo unitario de la estética valleinclaniana tiene presentes todos los elementos, más o menos larvados, prestos a ser utilizados por el escritor en la proporción que corresponda».

⁹⁰⁵ Valle-Inclán, *Baza de espadas*, 1992: 245.

⁹⁰⁶ Garlitz, 2007: 69.

⁹⁰⁷ Lo hace a propósito de este pasaje de *La lámpara maravillosa* (1916: 124-125): «Los monstruos del arte bizantino donde las formas originarias degeneran hasta el absurdo, nos enseñan esta comprensión de la belleza, en pugna con aquel helenismo que perpetúa el sentido eterno de la vida en las Ideas de Platón. Gárgolas, canecillos, endriagos, vestiglos, traían esta nueva intuición entrañada en sus formas perversas, y el carácter, rebusca de lo singular, fue contrapuesto al arquetipo tras el cual había peregrinado el mundo antiguo. El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida. Dueños de una doctrina alucinante, deducen de ella

Valle-Inclán relaciona la iconografía monstruosa del románico, a través de una interpretación gnóstica y ocultista, con el quietismo estético. Pero además la deformación y perversión de los monstruos románicos, significantes y espejos de una escasa evolución moral, nos remiten, por analogía, a la estética del esperpento y a sus fundamentos teóricos. De tal forma, que la significación del quietismo y sus rasgos expresivos tienen cabida estéticamente dentro del esperpento. Así pues, si la iconografía monstruosa del románico era un referente del pasado artístico del quietismo, el esperpento como categoría estética sería el referente futuro.⁹⁰⁸

Valle inventaría así, en palabras de Virginia Milner Garlitz, su propio linaje de monstruos,⁹⁰⁹ a fuerza de armonizar contrarios estéticos. Y el monstruo de contrarios, por

categorías de belleza libres de aquel íntimo enlace con el genio de la especie que había tenido el arte arcaico de los griegos. Para los gnósticos la belleza de las imágenes no está en ellas, sino en el acto creador, del cual no se desprenden jamás, y así todas las cosas son una misma para ser amadas, porque todas brotan de la eterna entraña en el eterno acto, quieto, absoluto y uno».

⁹⁰⁸ Monge López, 2015: 403-404. Merece la pena apuntar, por su agudo análisis, la cita completa: «La teoría del esperpento se define en *Luces de bohemia*, pero principalmente en el prólogo y epílogo de *Los cuernos de don Friolera* —obra, por otra parte, con referencias gnósticas (Fressard: 1983)—, a partir de la representación de muñecos del compadre Fidel, donde se explica que el punto de vista esperpéntico es una posición demiúrgica —divina por lo tanto—, en la que predomina la impasibilidad sentimental, es decir, no se realizan juicios valorativos y se muestran los personajes tal cual son, mayoritariamente marionetas, cuyos hilos son movidos por bajas pasiones o por una falta de conciencia absoluta. El resultado plástico son personajes animalizados, grotescos fánches en los que frecuentemente sus rasgos son muecas».

⁹⁰⁹ Garlitz (2007: 204): «sirviéndose de los enlaces invisibles de la simpatía universal, el poeta comunica por la intuición en vez de por el intelecto, por el matiz el lugar de por la expresión directa; el suyo es el milagro de la alusión y la alegoría. Inventa su propio linaje de monstruos, combinando elementos dispares según su visión particular que lo sujeta a una transformación análoga a la que se opera en la materia en las fases de la obra alquímica, y a la que experimenta el alma en los tránsitos de la vía mística».

excelencia, es el esperpento, donde el idioma, evolucionado por el peregrino dionisiaco, también es un monstruo que funde palabras modernistas y arcaicas, castizas y extranjeras, regionalismos y valleinclanismos.⁹¹⁰ Pero este lenguaje va acompañado de una determinada visión del mundo, donde «el enemigo mayor del hombre es él mismo; es él quien se ha dejado convertir en un ser grotesco encadenado al círculo intrascendente del mundo temporal».⁹¹¹ Valle-Inclán lo expresa así en *La lámpara maravillosa*:

La Idea del Demiurgo está en la estética como en la teología, y la tragedia, toda mito y símbolo, encarna en el furor erótico la eterna voluntad del mundo. Sus héroes se nos aparecen como dioses condenados a vivir vida de hombres, tienen una humanidad que nace del dolor, y un dolor que nace del sexo.⁹¹²

Esta concepción negativa del ser humano la leyó Valle-Inclán, probablemente, en Menéndez Pelayo. Por ejemplo, en este fragmento de la *Historia de los heterodoxos españoles* donde se exponen parte de las teorías gnósticas: «Los siete ángeles creadores y conservadores del mundo visible, y partícipes sólo de un rayo de divina lumbré, formaron al hombre, digo mal, a un *Homunculus*, especie de gusano, sujeto y ligado a la tierra incapaz de levantarse a la contemplación de lo divino».⁹¹³

Sería fácil ver en este *homunculus* un precedente de los peleles sin redención que pueblan los esperpentos de Valle-Inclán. Pero, como advierte Risco, «no menos

⁹¹⁰ Cf. Garlitz, 2007: 208.

⁹¹¹ Garlitz, 2007: 228

⁹¹² Valle-Inclán, 1916: 136.

⁹¹³ Menéndez Pelayo, 1986 I: 124.

deformados y caricaturizados aparecen los animales y hasta las cosas, los fenómenos naturales, ambientes, paisajes, interiores». ⁹¹⁴

El mundo entero es víctima de esa creación imperfecta, «partícipe solo de un rayo de divina lumbre». Al mismo tiempo, como dice Risco, «por el camino expiatorio del mal se restablece aquella exigente y exasperada aspiración al todo». ⁹¹⁵

7.4.2. La redención

En esta aspiración de redención, que tendría en la *Lámpara* su expresión culminante, el esperpento tiene algo de sacrificio, ⁹¹⁶ una suerte de crucifixión del poeta destinado a la iniciación estética de los *Ejercicios espirituales*. Volviendo a la imagen campbelliana del viaje del héroe, ⁹¹⁷ el peregrino dionisiaco se adentra en la aventura de las *Sonatas*; por su

⁹¹⁴ Risco, 1977: 298.

⁹¹⁵ Risco, 1977: 302.

⁹¹⁶ Garlitz (2017: 201-203): «Valle-Inclán compara al poeta con Cristo y la creación estética con la obra de redención. Como Jesús quien, por el amor, se encarna para salvar la divinidad del hombre escondida bajo la carne (el barro), el poeta, por el amor estético, hace encarnar en las cosas las celestes normas de las Ideas escondidas bajo la forma terrestre (el limo). El sacrificio de Cristo se realiza de nuevo en el sacramento de la cena; la obra del poeta se manifiesta en cada nueva creación. (...) Ve el proceso estético como parte del ciclo cósmico que va desde la unión a la división y vuelve otra vez a la unión y presenta el trabajo del poeta (...) en términos de la alegoría de la caída y vuelta al paraíso (...). El logro de la visión superior exige una transformación espiritual que se describe como una peregrinación mística por la cual el alma, guiada por la dorada luz gnóstica del amor, se libera de la cárcel del mundo fenoménico construido por el intelecto, el egoísmo, el tiempo, el espacio, la forma y los sentidos, y alcanza el centro de la reintegración. Reunida con el todo, el alma intuye el sentido de la unidad eterna, la belleza suprema y es su misión comunicarla a los hermanos que le sigan el camino».

⁹¹⁷ Campbell representa el monomito del héroe con un esquema circular (Campbell, 2014: 45).

valor recibe un regalo maravilloso: una *Lámpara*; con ella escala la cima de la visión de altura desde donde vive las pruebas del esperpento. Una vez finalizadas, puede mirar el mundo desde la otra Ribera, como ha entrevisto en sus sueños estéticos, una vez que ha regresado a la casa de la muerte.

Sin embargo, esta idea de redención no es tan evidente para el conjunto de la crítica. Díaz-Plaja la cuestionaba en el espejo de la generación del 98: «repitamos que para ser noventayochista le falta a Valle-Inclán aquella *voluntad de redención esperanzada* que alientan los dioses mayores de aquel grupo. En los esperpentos hay asco, pero no hay denuncia, ni indicación de caminos mejores».⁹¹⁸

Quizá miraba solamente Díaz-Plaja el aspecto social de esa regeneración, puesto que *La lámpara maravillosa* es una propuesta clara de regeneración espiritual y estética, personal y colectiva, teniendo en cuenta que su obra se dirige a un colectivo de iniciados o que quieran iniciarse en los *Ejercicios espirituales*. Pero incluso en los esperpentos hay redención, pues la propuesta que se hace en *Luces de bohemia* de mirar España en los espejos del callejón del Gato, denunciando que la sociedad española solo se puede retratar con una «estética sistemáticamente deformada», ya presupone una propuesta de regeneración. Dicho de otro modo, en un mundo ideal, el que se propone en *La lámpara maravillosa*, no es necesario el esperpento sino la expresión musical de un alma que sabe hacerse centro en la quietud. Por eso, no deja de ser coherente que una sociedad cuya alma está deformada por la injusticia y la ignorancia necesite conocerse a través de una estética que deforma los cánones clásicos de belleza. En este sentido, Valle-Inclán, al escribir los esperpentos, se basa en las ideas expresadas en la *Lámpara*. Volviendo a la imagen del espejo de Abentofail: el espejo limpio por completo emana una estética armónica con esa pureza, y el espejo legñoso la estética que le corresponde.

⁹¹⁸ Díaz-Plaja, 1972: 256, nota 199.

Sin entender esto, la continuidad de la obra de Valle-Inclán a partir de la *Lámpara* puede resultar desconcertante; sin embargo, la insistencia en esta continuidad se produce desde hace décadas.⁹¹⁹

7.4.3. Coherencia de la obra de Valle-Inclán.

Rejuvenecimiento. El centro del círculo

El propio Díaz-Plaja defendía esta evolución desde un «arte individual temporal», representado en las *Sonatas*, a otro «colectivo espacial», representado en los esperpentos,⁹²⁰ considerándolo una evolución de los saberes gnósticos expresados en la *Lámpara* más el humorismo y el juego propio de las vanguardias de la época.⁹²¹ A propósito de *Tirano Banderas*, Díaz-Plaja afirmaba: «como el objetivo de una cámara cinematográfica, la retina del escritor va captando unas realidades que no se narran, ni siquiera se describen, sino que se *presentan* en una especie de simultaneidad mágica, en

⁹¹⁹ Así afirmó Alonso Zamora Vicente (1969: 9): «Voy viendo un Valle-Inclán mucho más compacto que el que se me ofrecía hace ya quince años, y, en esta nueva vecindad con el escritor, veo las *Sonatas* como un escalafón, forzoso e inexcusable, para ir de la prosa del siglo XIX hacia la esperpentización (...). Las *Sonatas* son el umbral del mayor esfuerzo estilístico de nuestro siglo. Un laboreo tenaz que desemboca, en pocos años, en el esperpento».

⁹²⁰ Díaz-Plaja, 1972: 253.

⁹²¹ Díaz-Plaja, 1972: 246-247: «los saberes gnósticos (...) se incorporan al nuevo modelo de hacer, que tiene un desgarró juvenil y mezcla curiosamente (...) el humor y lo que entonces se bautizaba como literatura de vanguardia. El resultado se llama *La pipa de Kif*».

la que no falta la noción del cubismo». ⁹²² Y donde también influirán las ideas socialistas de la época, donde la colectividad se impone a la individualidad. ⁹²³

Y hay aquí una profunda coherencia con el presupuesto de la *Lámpara*. Porque, en efecto, se ha anulado el tiempo, el de la memoria, en favor del espacio, donde los hechos son simultáneos y las acciones colectivas, un tipo de visión que nace de la visión gnóstica. Desde el centro del presente de la *Lámpara*, donde el tiempo no transcurre, su visión se ha elevado como en *La media noche*.

Sugiere Díaz-Plaja el progresivo rejuvenecimiento de Valle-Inclán en el camino hacia el esperpento:

el viejo gesto decadente deja paso a la nueva vitalidad. El estilo deja el solemne periodo musicalizante y se hace directo, certero y plástico. La noción de tiempo, grata al romanticismo, deja su sitio a la noción de espacio. El tiempo ya no se va, porque el presente es lo suficientemente rico para olvidar la nostalgia. Y el artista se aplica reflejar, ya con nuevas metáforas, lo que imaginativamente ve. ¡Maravilloso rejuvenecimiento! ⁹²⁴

En efecto, maravilloso. Pues este rejuvenecimiento parece producirse a partir de la escritura de la *Lámpara*, cuando Valle-Inclán convierte al don Juan que hay en Brandomín en un peregrino que busca, como ya se ha apuntado, la redención espiritual y estética, y un centro de belleza donde la memoria también se transforma en visión. En ese centro de

⁹²² Díaz-Plaja, 1972: 252.

⁹²³ Cf. Díaz-Plaja, 1972: 253. Valle-Inclán también tendría una evolución política desde los postulados tradicionalistas del carlismo hacia los ideales colectivistas representados por la Revolución rusa y, en el otro lado, el fascismo de Mussolini (vid. Hormigón, 2006 y Alberca, 2015).

⁹²⁴ Díaz-Plaja, 1972: 280. Estas palabras son especiales, pues, como afirma Díaz-Plaja, las escribió a propósito de la muerte de Valle-Inclán (se publicaron en *La ventana de papel*, Barcelona, en 1942).

amor que propone Valle-Inclán, se produce la reconciliación de su ser secreto, desenmascarado, con el ser dionisiaco, experto en máscaras y en autoficciones. Y, a partir de aquí, Valle-Inclán puede mirar de manera renovada el mundo. Este sería el origen del esperpento, que surge del quietismo y de la visión gnóstica.

Como explicó Virginia Milner Garlitz, *La lámpara maravillosa*, «además de explicar la obra anterior, sienta las bases de toda la obra posterior».⁹²⁵ *La lámpara maravillosa* es el centro del círculo de toda su obra.

⁹²⁵ Garlitz, 2007: 226. Como escribe brillantemente Monge López (2015: 588-589): «la LM se publica en un punto central de la trayectoria literaria del autor. En 1916, Valle-Inclán lleva veinte años ya como escritor en activo, justo los mismos años que todavía le restarán de vida y actividad literaria. La desaparición del autor en enero de 1936 hizo que la LM acabara ocupando en la cronología literaria de Valle-Inclán una posición central, como el punto en la circunferencia. El ensayo estético valleinclaniano alumbra características de las obras anteriores e irradia una propuesta estética, el quietismo estético, como expresión del Espíritu, que se expresa de varias formas en su obra posterior. Si imaginamos toda la producción literaria del autor como una circunferencia, que dividimos por la mitad en el año 1916, fecha de publicación del ensayo, obtenemos dos semicírculos, cuyas áreas corresponderían respectivamente a la producción anterior y posterior a LLM. Así, la superficie de la semicircunferencia anterior al radio de 1916 contendría las primeras obras de Valle-Inclán, *Femeninas* y *Epitalamio*, colecciones de relatos rebosantes de decadentismo y que destilan una sensualidad morbosa, que tendrá su expresión artística magistral con las cuatro Sonatas, en especial en la primera publicada, *Sonata de otoño*, y después en la americana *Sonata de estío*. En todas estas obras late el deseo genesiaco del Padre, el afán de perpetuarse a través del sexo. Incluso, en las dos primeras *Comedias Bárbaras* se halla este vitalismo, tan cercano a los deseos de la procreación y la lujuria. Después de 1916 Valle-Inclán inaugura un nuevo estilo, caracterizado por la deformación de personajes y situaciones, tanto en su posterior narrativa, *Tirano Banderas* o las novelas de *El ruedo ibérico*, como en la más determinante producción teatral, con *Luces de bohemia*, *Martes de Carnaval*, o los autos para siluetas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. A través de la deformación de personajes y situaciones, Valle-Inclán expresará el estado y evolución del Espíritu, tanto el

7.4.4. Una máscara que se estiliza. La visión poética

Recientemente, los efectos que irradian de este centro han sido matizados por María González Gil.⁹²⁶ Por supuesto, hay una evolución en la estética, mejor dicho, hay un diseño cambiante en las diferentes máscaras de un mismo Dioniso que ha aprendido la

de la colectividad española en su inmediato pasado, *El ruedo ibérico*, como el de la realidad americana en *Tirano Banderas*. Igualmente revelará el estado de espiritualidad de la sociedad española reflejado en los esperpentos o en las obras que conforman el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Quizá, por todo ello la LM ha sido considerada una obra pivotal (Fernández Peláez, 2001), pero bien podría decirse que es una obra central y exegetica en la producción global del autor gallego y, por lo tanto, en ningún caso se trata de una obra que cierra, a modo de colofón, el periodo modernista del escritor».

⁹²⁶ González Gil, 2015: 563: «En la estética del esperpento hay cambios sustanciales respecto a la quietista: introducción de lo social, degradación del ideal y distanciamiento. Pero lo más importante, lo que confirma un proyecto y una búsqueda que ya poco tienen que ver con la modernista, es la ruptura de la ambición de Unidad: se abandona el vínculo entre el autor y su obra, y la dimensión gnoseológica y ontológica de la dialéctica erótica. La teoría de la Belleza platónica y neoplatónica quedará atrás. La nueva estética ya no será una estética de la existencia, ni implicará una trascendencia. La renovación literaria ya no exigirá una gnosis. La nueva visión es la del autor demiurgo, separado y distanciado de su creación. El espacio de trabajo y de experimentación es la obra, no las coordenadas del sujeto-artista.

El hecho de abandonar lo que hemos denominado la estética de la Contemplación, una estética y una poética basadas en un cambio radical en el Ser (o al menos en el percibir) del artista, no significa que no exista una continuidad de su afición por las teorías heterodoxas, sino todo lo contrario. También existe una pervivencia temática y estructural del esoterismo y el ocultismo en su obra, como puede observarse en la creación de personajes, situaciones y argumentos, o en el uso de las estructuras circulares y la importancia concedida a los números mágicos en *Tirano Banderas*, pero ya no es la matriz que alienta sus reflexiones sobre el arte y la literatura ni sus nuevos textos.

Frente a la estética de LLM, en la que se recomienda al artista-peregrino no mirar la tierra, el esperpento se caracteriza por la introducción de la dimensión social y por el contraste entre el ideal y su degradación».

visión gnóstica y que disfruta de la visión estelar. En esa sucesión de diseños la máscara se estiliza. Pero es más. El dios que la viste parece desaparecer y dejar solo, en representación suya, esa máscara cada vez más estilizada. Desaparece ese yo narrador que se expresó con rotundidad en las *Sonatas*, y que se confesó y se desnudó en *La lámpara maravillosa* casi hasta dar la sensación de que la máscara se había borrado. Pero no. La máscara estaba elevándose hasta la dimensión de la otra Ribera. Pues el yo que la habitaba había sido cuestionado hasta el límite. Prisionero de la dimensión cronológica, había sido asociado a lo satánico. Ese yo, disminuido y visto desde la altura, estaba ya presto a tomar la forma de pelele que acaba cuajado en el esperpento, un esperpento al que no falta la poesía.

Pedro Salinas, en su libro *Literatura española siglo XX*,⁹²⁷ donde llama a Valle-Inclán «hijo pródigo del 98», habla de la continuidad de esa poesía:

la clave de la hermosura de los esperpentos la encontré donde menos lo esperaba, en esta frase de un poeta que no es ciertamente de la familia de Valle, Shelley, que ocurre en su *Defense of poetry*: «la poesía es un espejo que herмосea lo deformado». Juego entonces el esperpento de dos espejos, espejo contra espejo. El de la calle del Gato muda al hombre que se le pone delante en monstruo; pero si a este espejo con su figura de espantajo, a la que queda rebajado lo humano, se le mira a su vez en el otro, en el espejo de la poesía —la poesía dramática de Valle-Inclán—, el monstruo en su reflejo segundo se transmuta en criatura de arte, en ser de pulcritud casi divina. Definición estética final del esperpento: el arte de oponer al espejo en que todo se ve horrible —el del callejón del Gato—, el espejo en que hasta lo más horrible se mira hermoso, el de Shelley.⁹²⁸

⁹²⁷ Se publicó en pleno exilio (Porrúa, México, 1948). Aquí se utiliza la edición española de 1970.

⁹²⁸ Salinas, 1970: 101-102.

Esta reflexión de Salinas logra explicar el sentido moral y estético, el sentido de amor, de centro, al que Valle-Inclán había llegado con *La lámpara maravillosa*. Es decir, como se ha señalado, en el esperpento sigue habiendo una redención, que se realiza a través de la estética, y que no se conforma con ver el mundo como un tablado de marionetas, sino que este es también elevado gracias a la visión poética, que es tanto una sintaxis, en su conjunción de palabras asombrosas, como una música, según se desprende de su milagro musical.⁹²⁹ El sueño de la estética de *La lámpara maravillosa* produce títeres que no se pueden entender sin las ideas expuestas en este libro.

7.4.5. Persistencia de una estética. Impasibilidad y acción. Quietud y movimiento. El peregrino ha llegado a la otra ribera

En una entrevista de 1928, realizada por Paulino Masip,⁹³⁰ a propósito de *El ruedo ibérico*, Valle-Inclán sigue insistiendo en ellas: «La base de mis libros la forman estos elementos: la luz y la acción», una luz presente, desde luego, en la *Lámpara*, la luz del quietismo, capaz de desentrañar el tiempo en su esencia de belleza y amor, y una acción

⁹²⁹ Sender (1961: XXVI), por su parte, lo explicaba así: «Desde el principio vemos que hay dos tendencias en la manera de ver y expresar del poeta, una puramente lírica e inefable que lleva al lector a veces al borde del éxtasis y otra de un realismo encarnizado y feroz que nada perdona a la realidad. Las dos se hallan presentes en las cuatro sonatas y van diferenciándose y oponiéndose cada vez más recíprocamente a lo largo de su obra futura hasta alcanzar su clímax en el drama *Divinas palabras* y en los esperpentos donde la oposición es de una violencia que excede a veces lo literario...».

En efecto, el desdén por el vulgo de Bradomín es una distancia estética, que augura la propuesta extática y el deseo de inmovilidad estética posteriores.

⁹³⁰ Madrid, 1943: 106.

que hay que relacionar también con la idea de karma.⁹³¹ Y sigue afirmando en la entrevista:

⁹³¹ Monge López argumenta la coherencia de Valle-Inclán desde los supuestos de la teosofía, donde esta noción de karma es fundamental (2015: 590 y ss.): «En relación al quietismo estético como propuesta estética en sí, hay que indicar que Valle-Inclán no solo define directamente el concepto en la sección homónima del ensayo, sino que también lo desarrolla a lo largo de la obra, de tal forma que el lector debe reconstruir su significado a partir de ejemplos, descripciones y hechos particulares, diseminados en las secciones y capítulos, en los que predomina un yo narrativo más autobiográfico y poético. Según lo expuesto en ET, el quietismo estético sería la expresión del Espíritu. Tal analogía estética, aplicada a los individuos y a las colectividades, supone la expresión artística de su estado evolutivo espiritual, es decir, el reflejo estético del estado de conciencia individual y social, por lo que el quietismo estético sería el arte de la conciencia, que expresaría el gesto único de cada hombre, su enigma. Los referentes artísticos citados por Valle, que ejemplifican este arte de conciencia, son los monstruos del arte bizantino (románico) y los personajes de los cuadros de El Greco. La iconografía románica, simbólica y quietista, cargada de alusiones eternas, reproduce el gesto inmóvil de la conciencia a través de la animalización, el hieratismo y la deformación. Características formales, que en los años veinte y treinta se hallarán en el expresionismo pictórico, y que Valle-Inclán no tardará en ponerlas en práctica en los años posteriores a la publicación del ensayo. Puede decirse que las características formales del quietismo estético, contenidas en los referentes artísticos de la LM en 1916, tendrán su reflejo en la estética deformada de los esperpentos y en las obras del *Retablo de la lujuria la avaricia y la muerte*. El quietismo estético, arte de conciencia defendido por Valle-Inclán en la LM, se sustenta en una comprensión esotérica del mundo y de la existencia humana. Es, en definitiva, la expresión artística de una concepción religiosa y esotérica del mundo. El estado de la conciencia colectiva e individual es poco evolucionado y nada trascendente. La concepción religiosa española es propia “de una tribu del Centro de África”, y el pueblo se halla sumido en una “gran miseria moral”, dada “su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte”, afirma Max Estrella en la escena II de *Luces de bohemia* (OC, II, 2002: 884). Así, los personajes deformados del género esperpéntico carecen totalmente de una visión metafísica de la existencia, no tienen conciencia de sí mismos y del sentido de sus vidas. Como ya se ha comentado, la distinción entre individualidad, que se reencarna

El español está siempre por encima de sus personajes. Es un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior (...). La crueldad,⁹³² la indiferencia ante el dolor es una cualidad muy española (...). El español es cruel por escepticismo. Sabe que el dolor ha existido siempre y siempre existirá (...) Lo deja pasar, encogiéndose de hombros.

La idea de este demiurgo, que tanto sirvió a Antonio Risco, parece conjugar la idea del gnosticismo y la idea del karma, ese destino sin remedio que se ha de excusar a través de otras acciones que el ser humano no puede eludir. «Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma», concluye Valle-Inclán en dicha entrevista.

La impasibilidad y la acción simultáneas se resuelven en el retrato de un instante kármico que representa el pelele humano. Sender explicaba la conjunción de quietud y movimiento de esta manera: «El teatro de Valle-Inclán es realista, pero realista de lo

en sucesivos cuerpos, en los que, en función del karma acumulado, se adquiere una personalidad u otra, es fundamental para entender tanto la LM como la visión demiúrgica propia del esperpento, puesto que los hombres no son conscientes de su destino kármico y, por lo tanto, no son héroes que luchan para cambiarlo a través de la verdad, la virtud o la pureza moral, sino que devienen marionetas, por su propia ignorancia, en manos del demiurgo. Se ha incidido mucho en el contenido social del esperpento, pero se olvida de forma casi deliberada el componente esotérico inherente a la visión esperpéntica. En este sentido, es muy significativo que en todas las representaciones de *Luces de bohemia* se omita de forma sistemática la acotación final de la escena VI, donde, después de despedirse de forma emocionada Max Estrella del preso anarquista catalán, y conocedor el poeta del trágico destino del preso, se dispone a meditar de forma oriental, ya que adopta la posición de un yogui hindú, que imita al Buda sedente, para paliar el inmenso dolor de la situación dramática».

⁹³² José Ovejero (2012) ha reflexionado sobre este asunto recientemente en *La ética de la crueldad*.

absoluto. Esa realidad cree hallarla en la quietud, en la inmovilidad. Sin embargo, el teatro es todo lo contrario».⁹³³ La influencia de *La lámpara maravillosa* en todo el teatro posterior se plasma en un teatro estático, que sirve más para ser leído que visto. Dice Sender: «Valle-Inclán funde en una sola obra la farsa y la tragedia, ignorando al mismo tiempo deliberadamente las leyes del teatro, al que considera como una sucesión de pinturas inmóviles».⁹³⁴

Justo diez años después de publicar *La lámpara maravillosa*, en la plenitud de su época esperpéntica (*Tirano Banderas* es de 1926), Valle-Inclán dicta una serie de conferencias en Asturias. El día 3 de septiembre, con el título *Autocrítica*, habla en la Escuela de Bellas Artes de Avilés. La reseña⁹³⁵ que hace el periodista días después sigue reflejando claramente parte de los contenidos de la *Lámpara*.

En el arte todo gira alrededor de estos dos polos: movimiento, quietud. (...) Dios es la quietud. (...) El diablo se mueve eternamente. (...) Las cosas quietas (...) nos producen el placer estético. (...) En el arte es necesario reducir el tiempo. (...) En mis obras —dice don Ramón— he procurado reducir los conceptos de espacio y tiempo.⁹³⁶

⁹³³ Sender, 1965: 142.

⁹³⁴ Sender, 1965: 144.

⁹³⁵ «Autocrítica literaria. Valle-Inclán y su obra», *Región*, Oviedo, 15 de septiembre de 1926, p. 3, recogido por Joaquín y Javier del Valle-Inclán (Valle-Inclán, 1994: 321-324).

⁹³⁶ La continuación de la entrevista abunda en el tema de don Juan: «Nos habla de su intento de crear un tipo de don Juan. Él ha creado reacciones ante el amor y la muerte y ha intentado hacerle reaccionar ante el paisaje. Por eso, en las Memorias del Marqués de Bradomín, le ha colocado en las diversas estaciones. (...) En el don Juan clásico existen tres pecados, que corresponden a los tres enemigos del alma: mundo, demonio y carne. (...) Don Juan es eterno como el demonio, con la maldad del demonio. Dios es la eternidad creadora, el enlace entre lo que ha sido y lo que será».

La continuidad de conceptos es total.⁹³⁷ El artista se ha transformado. Valle-Inclán no necesita ya hablar de éxtasis ni de cáñamos ni de ascesis, porque justamente ya ha hecho ese viaje. El peregrino dionisiaco ha llegado muy lejos, tan lejos que mira a sus personajes desde la ribera de la muerte. El camino de ascesis ha sido recorrido. Y *La lámpara maravillosa* ha sido la constatación de ese camino. Bradomín y su mundo han quedado atrás. Gracias a la visión mística, el peregrino ha vencido el tiempo y por eso puede mirar desde el no tiempo y no espacio de la muerte.

Cabe preguntarse si esta relación entre don Juan, Bradomín y el misticismo la hubiese expresado en la *Lámpara* en el caso de ser consciente de ella en ese momento. Quizás no lo hizo porque, precisamente, en la escritura de la *Lámpara* estaba expiando todavía la energía de ese personaje que empatiza con el demonio y acaso con sus propios demonios interiores. De todas formas, la continuidad con la *Lámpara* es evidente en la triada mundo, demonio, carne.

⁹³⁷ Es llamativa, por eso, la reflexión que hace María González Gil (2015: 247-248) sobre *Tirano Banderas*: «Mediante la angostura temporal buscaba producir un determinado *efecto* en el lector. Pero la consecución de esta técnica ya no implicaba la transformación del artista. No se mencionan ni el cáñamo índico, ni arcanos rituales ni los éxtasis místicos del periodo anterior. No se alteran las coordenadas espacio-temporales ni la percepción del sujeto que escribe, sino que se modifican los códigos del texto para producir una emoción. El tiempo no se somete a un cuestionamiento metafísico, Valle lo reduce, lo sintetiza. El foco de atención ya no se centra en la consecución de la visión del autor, sino en la del lector. El autor *experimenta* con él como un demiurgo de su obra, y el lector *ve* y *siente*. El fin del peregrinaje culmina con el autor convertido en demiurgo. Alzado sobre sí mismo y sobre su obra, ya no ha de transitar por los arduos caminos del eros y de la ascesis, y someterse a excitantes prácticas mágicas ni a esforzados ayunos para transformar su percepción. Si antes el tiempo lo acongojaba, obligándole a buscar un quicio, ahora manipulará el tiempo como un problema literario».

7.4.6. La destrucción dionisiaca

También, por supuesto, hay una explicación dionisiaca. Sender, en su libro dedicado a Valle-Inclán, ya aludía directamente a Dioniso para comprender la deriva al esperpento:

Valle-Inclán crea individuos por el placer de destruirlos y enterrarlos en la ignominia. Hay de veras un placer en esa destrucción. Un placer, artístico, es decir, dionisiaco. (...) Mostrando ese mundo deforme, agrio, inmoral, escandaloso, maloliente, torpe, ilógico, nos muestra el fracaso de una sociedad basada, al menos teóricamente, en la armonía, la dulzura, la virtud, la prudencia, la inteligencia y la lógica. El nihilismo de Sileno se desarrolla de un modo sutil, poniendo a su servicio al dios de Tebas, al dios de la dulce intoxicación y de la corona de asfodelo.⁹³⁸

La resonancia mítica de Sileno, borracho a lomos de un asno y reacio a revelar su sabiduría a los humanos salvo en casos de fuerza mayor, es asociada por Sender a la concepción despiadada del ser humano que muestra Valle-Inclán en los esperpentos. El placer artístico de la destrucción, que Sender considera un reflejo de Dioniso, también puede considerarse un placer ético. Dioniso es capaz de destruir la maldad del ser humano a través del éxtasis, como hacen las bacantes con el rey Penteo, empeñado en extender sus normas cortesanas —sociales, teatrales, esperpentizables— a todo su campo de acción. Valle-Inclán, en sus esperpentos, lanza a sus bacantes a destruir, armadas con espejos deformadores, la sociedad cortesana, especialmente en *El ruedo ibérico*, donde *La corte de los milagros* (como se titula el primer volumen del ciclo) pulula ante una Penteo con muchas ínfulas dionisiacas: Isabel II.

⁹³⁸ Sender, 1965: 134.

7.4.7. Un amor de sabios: el amor estético que mira el mundo desde la estrella

«Luz es amor»,⁹³⁹ termina *La lámpara maravillosa*. ¿Qué ha ocurrido con ese amor en la obra posterior de Valle-Inclán? ¿Lo ha devorado ese Sileno del que habla Sender o el placer de destruir a los *Penteos* esperpentizables de la sociedad española de finales del siglo XIX y comienzos del XX? Es necesario insistir en que buena parte de los postulados publicados en 1916 siguen vigentes a lo largo de los esperpentos: el quietismo, la distancia cósmica, también el milagro musical. ¿Y el amor, entonces? Parece haberse perdido en el camino, según el citado diálogo entre don Manolito y don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*:

DON MANOLITO.—Hay que amar, Don Estrafalario: La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética, y la de usted.

DON ESTRAFALARIO.—La mía no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. (...) Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera.⁹⁴⁰

Esa superación, esa visión de altura ha dejado atrás las emociones y, también, más allá de ellas, pero confundido con ellas, parece haber descartado asimismo el amor de la *Lámpara*. «¡Valle, según interpretamos la obra después de LLM, todavía cree en el poder

⁹³⁹ Valle-Inclán, 1916: 246.

⁹⁴⁰ Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, 1991: 46. María González Gil (2015: 243-245) explica que en *Los cuernos de don Friolera* Valle-Inclán rompe con la estética de amar y comprender a través de este diálogo de don Estrafalario y don Manolito, aunque asume que queda la estética quietista de Molinos en esa visión de distancia. Es la aparente contradicción que en este trabajo se trata de resolver a través de la máscara dionisiaca.

redentor del amor, pero se ha vuelto mucho más pesimista en cuanto la voluntad del hombre moderno de aprovecharse de aquella fuerza», concluye Virginia Milner Garlitz.⁹⁴¹

Pero es probable que el amor del que habla Valle-Inclán en la *Lámpara* no sea el mismo tipo de amor del que habla don Manolito. El camino místico suponía una renuncia de las pasiones (risas y lágrimas), y su amor es un amor de sabios, basado en los caminos de la «comprensión cíclica» y la unidad esencial de todas las cosas.

El amor como pasión, representado por Bradomín, ya había sido sublimado en la *Lámpara* después de las *Sonatas*. El amor que propone en la *Lámpara* no tiene nada que ver con lo que ocurre dentro del tiempo (risas y lágrimas) sino con aquello que lo sublima (la suma de la distancia, la suma erótica donde se ha impuesto una quietud sin Cronos). Don Estrafalario (en el que hay un claro autorretrato de Valle-Inclán: «un espectro de antiparras y barbas, es el clérigo hereje que ahorcó los hábitos en Oñate»)⁹⁴² ha colgado los hábitos porque ha colgado el mundo temporal. Ha superado ya la risa y el dolor. Esta declaración tiene una gran coherencia mística con lo que se propone en la *Lámpara*. Solo que la máscara de la muerte también lo mira a él: a don Estrafalario: ella es quien le ha dado su nombre irónico, ya lleno de distancia. Ha desaparecido el amor empatizante y horizontal con el mundo. Y se ha impuesto el amor estético del que mira ese mundo desde la estrella.

Se puede intentar señalar el momento literario donde el amor como compasión se desvanece en la obra de Valle-Inclán. Quizá en la «visión estelar de un momento de guerra» ese amor estallaba igual que las bombas en los campos franceses. Después del

⁹⁴¹ Garlitz, 2007: 224.

⁹⁴² Valle-Inclán, 1991: 43.

impacto de la Primera Guerra Mundial y las revoluciones rusa y mexicana, Valle-Inclán no tiene más remedio que enfocar el presente de otra manera.

Hay un texto literario, publicado tres años después de estas visiones bélicas, en 1920, donde escenifica esa muerte del amor como compasión o, mejor dicho, el desencanto de la trascendencia.

Es el diálogo que mantiene Rubén Darío con Max Estrella en *Luces de bohemia*:

MAX.— ¿Tú eres creyente, Rubén?

RUBÉN.— ¡Yo creo!

MAX.— ¿En Dios?

RUBÉN.— ¡Y en el Cristo!

MAX.— ¿Y en las llamas del Infierno?

RUBÉN.— ¡Y más todavía en las músicas del Cielo!

MAX.— ¡Eres un farsante, Rubén!

RUBÉN.— ¡Seré un ingenuo!

MAX.— ¿No estás posando?

RUBÉN.— ¡No!

MAX.— Para mí, no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo.⁹⁴³

7.4.8. La máscara sonriente de la muerte. Cuatro dibujos de Moya del Pino y de Vivanco en la revista *La Pluma*

Esa «última mueca» vuelve a remitir a ese fragmento impresionante de *La lámpara maravillosa* donde Valle-Inclán reconoce sus máscaras de ficción, de las cuales solo quedará una que revelará «el gesto único, el que acaso no ha visto nadie y que, sin

⁹⁴³ Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, 1991: 116.

embargo, era el mío...». ⁹⁴⁴ «Fui el creador de un mundo de miserias que mi alma desencarnada habrá de contemplar desde su estrella», ⁹⁴⁵ afirma Valle-Inclán al comienzo de este mismo capítulo de *La lámpara maravillosa*. Si comparamos estas palabras con las que dice don Estrafalario, encontraremos la clave del esperpento. El esperpento no es otra cosa que la recreación de ese mundo de miserias que el alma desencarnada mira desde la otra ribera, es decir, desde su estrella.

Lo ilustra Moya del Pino en *La lámpara maravillosa*, en el dibujo con el que se finaliza el capítulo VI de «La piedra del sabio» y que ya se ha reproducido. ⁹⁴⁶ Pero también en otra ilustración que se le puede atribuir a él, en el mencionado homenaje en la revista *La Pluma*, en enero de 1923, donde participa explícitamente con un retrato y un artículo, al que ya se ha aludido, titulado *Valle-Inclán y los artistas*.

Para poder atribuirle el dibujo que se va a reproducir a continuación es necesario explicar que la revista *La Pluma*, dirigida por Manuel Azaña y Cipriano Rivas Cherif, se caracterizaba por una cuidada ornamentación, en la que participaba Ángel Vivanco, otro de los artistas vinculados a Valle-Inclán y que ornamentó un buen número de sus libros de la *Opera omnia*, a partir de 1920. ⁹⁴⁷

La ornamentación de la revista *La Pluma* se caracterizaba por la alternancia de sugerentes cabeceras, algunas de ellas atribuibles a Vivanco, que se iban repitiendo de número en número con ligeras modificaciones. En el número correspondiente al homenaje a Valle-Inclán se introducen dos nuevas, que se aprovecharán también en algunos números posteriores, pero que inauguran significativamente el número dedicado

⁹⁴⁴ Valle-Inclán, 2016: 199-201.

⁹⁴⁵ Valle-Inclán, 2016: 160.

⁹⁴⁶ Valle-Inclán, 1916: 242.

⁹⁴⁷ Vid. Rubio Jiménez, 1920.

a Valle-Inclán, en cuya portada, entre los participantes, se hace referencia explícitamente a la autoría de los dibujos: «dibujos de Moya del Pino y Vivanco».⁹⁴⁸

Estos dibujos aluden a dos espléndidos retratos de Valle-Inclán, firmados por ambos artistas: el de Moya del Pino (fig. 9), que ilustra su propio artículo, representa a un Valle-Inclán en actitud claramente meditativa, sumido en su mundo interior.⁹⁴⁹ Es el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*. De hecho, este dibujo parece una versión del retrato que también le hizo Moya del Pino para abrir las ediciones de la *Lámpara* de 1916 y de 1920.⁹⁵⁰ A diferencia de aquel dibujo, aquí Valle-Inclán aparece con la cabeza descubierta y con la mirada perdida en un pensamiento, y no en la lectura del libro. Tampoco hay elementos decorativos: ni la estantería con libros, ni el escudo nobiliario, ni la lámpara que evocaba el título de los *Ejercicios espirituales*. Aquí solo hay desnudez y recogimiento: quietismo.



Fig. 9. Joaquín Moya del Pino. Retrato de Valle-Inclán, *La Pluma*, 1923, 64.

⁹⁴⁸ Vid. *La Pluma*, 1923: portada.

⁹⁴⁹ *La Pluma*, 1923: 64.

⁹⁵⁰ Se puede contemplar en las ediciones facsímiles de *La Felguera* (2017) o de Alvarellos (2018 y 2022).

El de Vivanco (fig. 10), sin embargo, diez páginas después en la revista *La Pluma*, muestra a un Valle-Inclán fantasioso («fantasmagoría de Vivanco» es el subtítulo de la imagen), que cabalga apoyado de espaldas en la grupa de una llama, fumando su pipa de cáñamo índico, una pipa que también parece la flauta panida que hace bailar dionisiacamente a las serpientes que rodean al fumador flautista que cabalga mirando el pasado para conocer el porvenir. Tiene un aire de filósofo presocrático o quizá parecido a los barbados bustos de Pitágoras, cuya filosofía había evocado Valle en «El milagro musical».⁹⁵¹ Es el Valle-Inclán libérrimo, acomodado a lomos de un animal entre el sol y la luna, con la ciudad al fondo, a la que en realidad pertenece menos que a las fuerzas naturales.



Fig. 10. Ángel Vivanco. Fantasmagoría de Valle-Inclán, *La Pluma*, 1923, 75.

⁹⁵¹ Vid. Corpus, «El milagro musical» IX y X. Una colección de bustos de Pitágoras se puede ver en Hernández de la Fuente (2011: 57).

De nuevo los dos rostros de Valle-Inclán aparecen en la mirada de sus ilustradores: el Valle-Inclán de la quietud, y también el del éxtasis dionisiaco, un éxtasis que es, en efecto, quietud en el movimiento.

En cuanto a las cabeceras que se incorporan, no se indica el autor o los autores de las mismas. Sin embargo, al comparar el estilo de los dos ilustradores,⁹⁵² la manera de realizar los trazos y las figuras, se podría atribuir, la primera (fig. 11), a Moya del Pino; la segunda (fig. 12), a Ángel Vivanco, siguiendo además el orden en que aparecen en la portada de la revista.

La primera cabecera, probablemente de Moya del Pino, ilustra el primer artículo del homenaje, titulado *Valle-Inclán, novelista* y firmado por Gómez Baquero:⁹⁵³



Fig. 11. Joaquín Moya del Pino (atribuible). Cabecera con máscara de la muerte, *La Pluma*, 1923, pp. 7, 35 y 82.

⁹⁵² Se puede usar, por ejemplo, como objeto de la comparación las ilustraciones de *La lámpara maravillosa* —en el caso de Moya del Pino— o las ilustraciones de Ángel Vivanco para las *Sonatas* de 1923, en las sucesivas ediciones de la *Opera omnia*. Además, para ver el estilo de Vivanco, se pueden consultar las últimas ediciones en la *Opera omnia* de *Romance de lobos* o *Águila de blasón*.

⁹⁵³ *La Pluma*, 1923. La misma ilustración repite en las páginas 35 y 82. Y también, a partir de este momento, en números posteriores de la revista.

Es una imagen especialmente poderosa porque parece representar la mesa de trabajo de Valle-Inclán: allí están el cuaderno y la pluma, el candil, la pipa de kif y quizá un resto de cáñamo índico, la tetera, la taza, un libro y unas tijeras simbólicas para recortar personajes o quizá los hilos que han tejido las parcas. El escritor, detrás, está totalmente enmascarado, y sentado, listo para el trabajo. No es su pelo, no es su rostro. Es la muerte la que planea su obra artística.

La segunda cabecera, probablemente de Vivanco, ilustra el segundo de los artículos, titulado *Valle-Inclán, lírico* y firmado por Díez-Canedo:⁹⁵⁴



Fig. 12. Ángel Vivanco (atribuible). Cabecera con máscara de la muerte, *La Pluma*, 1923, pp. 15, 40 y 68.

Es una ilustración más ligera que la anterior, lo que resulta coherente con el estilo de Vivanco, pero que incluye el mismo motivo principal: la máscara de la muerte, también con peluca, y mirando de reojo a una de las representaciones de Pan, que toca con la flauta «un son cambiante, moderno y antiguo, como si en la flauta panida oyese el prelude de

⁹⁵⁴ El tercer artículo, *Valle-Inclán, dramaturgo*, lo firma Pérez de Ayala. Este orden: novelista, lírico, dramaturgo, da una idea de la consideración que los contemporáneos de Valle-Inclán daban a su obra según el género. El resto de los artículos, quince más, contando algunos poemas, tratan múltiples aspectos de la personalidad, la biografía y la obra de Valle-Inclán.

las canciones nuevas», tal como escribió Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. Al otro lado de la cenefa, otra representación de Pan parece también leer con la flauta lo que está escrito en las tres hojas del lado que le corresponden: se podría pensar en una partitura, desde luego, pero tal como están dibujadas las páginas más bien representan un texto, un texto, escrito, sí, musicalmente, según la doctrina del «milagro musical». Dos ambiguos atlantes, quizá representaciones coronadas de Dioniso, mantienen el equilibrio de toda la composición: entre los dos jóvenes *Panes*, la escritura y la muerte.

María González Gil,⁹⁵⁵ al analizar *Luces de bohemia*, señala las contradicciones entre las conversaciones sobre cristianismo y teosofía de algunos personajes como don

⁹⁵⁵ González Gil (2015: 241-243): «“DON FILIBERTO: [...] El periodismo es travesura, lo mismo que la política. Son el mismo círculo en diferentes espacios. Teosóficamente podría explicárselo a ustedes, si estuviesen ustedes iniciados en la noble Doctrina del Karma. DORIO DE GÁDEX: Nosotros no estamos iniciados, pero quien chanela algo es Don Latino. DON LATINO: ¡Más que algo, niño, más que algo! Ustedes no conocen la cabalatrina de mi seudónimo: Soy Latino por las aguas del bautismo: Soy Latino por mi nacimiento en la bética Hispalis, y Latino por dar mis murgas en el Barrio Latino de París. Latino, en la lectura cabalística, se resuelve en una de las palabras mágicas: Onital. Usted, Don Filiberto, también toca algo en el magismo y la cábala. DON FILIBERTO: No confundamos. Eso es muy serio, Don Latino. ¡Yo soy teósofo! DON LATINO: ¡Yo no sé lo que soy! DON FILIBERTO: Lo creo. DORIO DE GÁDEX: Un golfo madrileño” (ibíd.: 109-110).

Asimismo, pone en boca de Don Gay Peregrino, Don Latino y Max la que fuera la aspiración modernista a la divinización del artista, su identificación con la figura del Cristo: “DON GAY: Maestro, tenemos que rehacer el concepto religioso en el arquetipo del Hombre-Dios. Hacer la Revolución Cristiana, con todas las exageraciones del Evangelio. DON LATINO: Son más que las del compañero Lenin. ZARATUSTRA: Sin religión no puede haber buena fe en el comercio. DON GAY: Maestro, hay que fundar la Iglesia Española Independiente. [...] DON LATINO: Ustedes acabarán profesando en la Gran Secta Teosófica. Haciéndose iniciados de la sublime doctrina. MAX: Hay que resucitar a Cristo” (ídem: 55).

Latino, don Gay o don Filiberto, adeptos de la gnosis y la magia, con la vileza y la ramplonería de sus acciones.

Sin embargo, no hay contradicción alguna en el espejo manchado de Abentofail. Las personas, hablen o no hablen de teosofía, están prisioneras del tiempo. Prisioneras de su época, no han llegado a la quietud prescrita medicinalmente en la *Lámpara*. Si la hubiesen alcanzado no serían contempladas desde arriba como peleles. No se asomarían al espejo del callejón del Gato. En Valle-Inclán no hay una renuncia a los postulados anteriores sino una convicción de la incapacidad de sus actores para vivirlos y representarlos. Quizá una incapacidad propia. En efecto, que Max Estrella sea ciego como el padre Homero subraya simbólicamente ese fracaso. Hay una profunda coherencia. El postulado estético evoluciona de la teoría a la práctica. En las dos cenefas de *La Pluma*, es la máscara sonriente de la muerte la que está mirando su mesa de juego, donde la escritura está esperando. Ahí es —no en el autor— donde se desarrolla el esperpento de Max Estrella y Don Latino, que sabe de teosofía. Ellos están dentro de la mesa. No se han salido fuera del tiempo. Están prisioneros exalten a Dios o al Diablo. Y Dioniso —el autor— lo sabe. Porque Dioniso sabe de la muerte.

Como era habitual en Valle-Inclán, siempre atento a los problemas teóricos de la literatura, el viraje nacía a la par de una nueva estética. A diferencia del periodo anterior, en esta nueva etapa las experimentaciones literarias ya no van acompañadas de una exigencia de transformación interior, de un modelado anímico del artista. Su arte se *desespiritualiza* desde el momento en el que no se pide en contrapartida un cambio en el sujeto. La estética deja de ser una cima que se ha de alcanzar mediante drogas, ejercicios espirituales, rituales o raptos místicos. La imbricación arte/vida del modernismo, la estética de la existencia, estaba acabada. El autor peregrino deja paso al autor demiurgo. El ámbito de experimentación ahora es el texto, los personajes, a los que se somete a una férrea disciplina, a un sistema: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (ibíd.: 162)”».

7.5. La muerte y la máscara del rey

El relato «El rey de la máscara», publicado por el joven Valle-Inclán en *El Globo*, en Madrid, en 1892,⁹⁵⁶ con el subtítulo «Cuento color de sangre» y luego recogido en *Jardín umbrío*⁹⁵⁷ (1903), ya sin el subtítulo, adelanta la conciencia de que, tras la máscara, está la muerte.

Se trata de un cuento donde están presentes muchos elementos de la obra de Valle-Inclán. Este es el argumento: un cura guerrillero, ya viejo, que vive con su joven sobrina, inocente y sensual, en una rectoría en medio del campo, recibe en una noche de nieve y carnaval la visita de una murga de jóvenes disfrazados que portan al rey de la máscara: «En unas angarillas traían a un espantajo, vestido de rey o emperador, con corona de papel y cetro de caña. Por rostro pusieranle groserísima careta de cartón, y el resto del disfraz lo completaba una sábana disfrazada».⁹⁵⁸ Los disfraces de la muchachada también son toscos. El abad ofrece a la mascarada un vino y desaparece en el sótano con su sobrina para traerles una jarra grande, momento en que los jóvenes disfrazados aprovechan para huir. Tienen motivos. Su propósito ha sido abandonar en la casa del cura al rey enmascarado, al que la sobrina, cuando vuelve del sótano, ofrece en un gesto lúdico y dionisiaco un trago de vino: «—¿Quieres beber, señor rey?». ⁹⁵⁹

⁹⁵⁶ Vid.: <https://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/textosyfragmentos/ver/El-rey-de-la-mascara.htm>.

⁹⁵⁷ Como se ha apuntado en el capítulo VII, los cuentos de *Jardín umbrío* son narrados por Micaela la Galana, quien se puede relacionar con la costurera ciega que aparece en el capítulo X de «El quietismo estético» de *La lámpara maravillosa*. Ya Virginia Milner Garlitz (2007: 206) avisó del poder simbólico de este cuento.

⁹⁵⁸ Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, 1992: 121.

⁹⁵⁹ Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, 1992: 123.

Es entonces cuando descubre que, detrás de la máscara, está el rostro del cadáver del abad de Bradomín, que el cura se dispondrá a incinerar dentro de la casa para no tener problemas con la justicia. La murga había conseguido su propósito: quitarse el muerto de encima y salir indemne, enmascarada, del asesinato de aquel hombre.

Es un momento importante en la obra de Valle-Inclán. Pues es la primera vez que Bradomín aparece como personaje y esto interesa especialmente en este trabajo. Su nombre, que se acabará convirtiendo en el del icónico seductor perverso de las *Sonatas*, aparece al inicio de su viaje en forma de máscara y de muerte, con similar disfraz al que dos ilustradores —Moya del Pino y Vivanco— dibujarán muchos años después en las cabeceras de *La Pluma*, en el número homenaje a Valle-Inclán.

El vino que le ofrece la sobrina, Sabel, resulta simbólicamente una especie de vaticinio dionisiaco: una invitación a la transformación de aquel abad difunto en el aventurero que querrá ser «confesor de princesas». Porque Dioniso está en el propio contexto de la mascarada, en el carro dionisiaco que transporta la murga y donde aparece también, tras la máscara, ese último gesto del que hablará Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*. El rostro de ficción que imagina Sabel que hay detrás de la máscara de rey resulta ser la última mueca de un cadáver.

Esa máscara dionisiaca es la que se irá transformando a lo largo de la obra de Valle-Inclán. La máscara será sensual, quietista, grotesca, mirará a la misma altura a los seres humanos y luego subirá hasta la visión aérea. Será Bradomín, Montenegro, Max Estrella, Tirano Banderas, y, detrás, tal como Valle-Inclán anunciaba en *La lámpara maravillosa*, habrá un único rostro: el de la muerte.

«La máscara», escribió Kerényi, «sólo está vacía en apariencia: detrás de ella aguarda un reino de los espíritus que envía a sus habitantes al escenario dionisiaco».⁹⁶⁰

⁹⁶⁰ Kerényi: 198.

En efecto, hay una importante relación entre la figura de Dioniso y la muerte, que ya se ha tratado en este trabajo, en relación con el despedazamiento de Dioniso por los Titanes ante el espejo y su posible relación con las teorías estéticas de Valle-Inclán. Como escribe David Hernández de la Fuente, «no es solo patrón del éxtasis religioso y el teatro, sino del simposio y de un tipo de conocimiento superior sobre la psicología y escatología, como dios que conoce la muerte y el otro lado»,⁹⁶¹ una asociación que ya mencionaba Heráclito en su fragmento 15: «Hades es lo mismo que Dioniso, en cuyo honor enloquecen y deliran».⁹⁶² De hecho, Otto recordaba cómo «en muchas de las principales fiestas de Dioniso se conmemoraba a los muertos».⁹⁶³

Dioniso se puede interpretar, por tanto, como la forma de Hades en la superficie, cuando sale del infierno. Como Brandomín es la forma de Valle-Inclán cuando sale a los jardines galantes y camina nocturno por el palacio con el cadáver en brazos de Concha, una nueva Ariadna,⁹⁶⁴ a quien Brandomín ha hecho el amor en su lecho de muerte. O cuando Dioniso se convierte en el enano idiota que muere beodo en su grotesco carro.

⁹⁶¹ Hernández de la Fuente, 2017: 94-95.

⁹⁶² Heráclito, Farré (ed.), 1968: 119.

⁹⁶³ Otto, 2017: 132. En el mismo libro hace esta espléndida descripción del dios (128): «Ninguna deidad griega posee apodos tan terribles, capaces de expresar una fiereza tan inexorable con los suyos, y es preciso recordar a los monstruos de las tinieblas para encontrar algo remotamente parecido. Se le llama “el descuartizador de hombres”, “el que come carne cruda”, “el que encuentra placer en el hierro y la sangre vertida”. (...). ¿En qué esfera nos encontramos entonces? No cabe ya ninguna duda que es la de la muerte. También los terrores de la aniquilación, que cruzan el ámbito entero de la vida, pertenecen, como placer pavoroso, al reino de Dioniso. El monstruo, cuya fantasmagórica doblez nos habla desde la máscara, vuelve una de sus máscaras hacia la noche eterna».

⁹⁶⁴ Kerényi (1998: 252 y 253): «un rapto erótico-dionisiaco podía significar el camino a la muerte. (...) El nombre de Ariadna se presta para la compañera de Dioniso en todo el territorio del sur de Italia: en ella se

Otto, en el siguiente pasaje, parece describir, hablando de Dioniso, la escritura y el universo imaginado por Valle-Inclán:

De esa hondura vital que la muerte vuelve insondable mana toda embriaguez. De ella surge la música, la dionisiaca, y transforma el mundo, donde la vida se ha convertido en costumbre y seguridad y la muerte en un mal amenazador; los diluye con la melodía de lo descomunal que se mofa de toda templanza. (...). Ya se ha precipitado lejos de todo lo seguro y lo asentado, de todos los lugares comunes del pensar y del sentir, hacia un torbellino primigenio de incesante cambio y renovación de una vida circundada y embriagada por la muerte (...). Desde su máscara, mira a los hombres y los conmociona con la duplicidad de su proximidad y su lejanía, de la vida y la muerte en uno. Su espíritu mantiene ligados a los opuestos. Pues es el espíritu de la excitación y la furia, y todo lo vivo que desea arder y desbordarse escapa a la separación de su opuesto y ya lo ha absorbido en su deliquio. Así, todas las fuerzas terrenales se aúnan en él: la dicha procreadora, nutricia, embriagadora, la inagotabilidad preñada de vida, y el dolor más desgarrador (...). Es la vida que se acelera en sus excesos y que, en su placer más hondo, se hermana con la muerte. (...) Plenitud vital y poder de la muerte: ambos son igualmente descomunales en Dioniso.⁹⁶⁵

Las *Sonatas*, las *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras*, *Luces de bohemia* o *Tirano banderas* se pueden leer a la luz de esta concentración dionisiaca de opuestos: la belleza,

convierten las mujeres fallecidas y ella convierte en Dioniso a los hombres fallecidos». Vid., especialmente, Hernández de la Fuente, 2017.

⁹⁶⁵ Otto, 2027: 156 y 157. En este sentido, también es interesante esta afirmación de Kerényi (1998: 147): «La lógica interna del doble año dionisiaco consiste de forma tan exclusiva en la dialéctica de la *zoé* y de su polo opuesto, la muerte (...). Para explicar esta dialéctica primigenia natural se plantea la hipótesis de que todo ser vivo lleva dentro dos tendencias: una tendencia constructiva y otra destructiva, la pulsión de vida, de un lado, y la pulsión de muerte, de otro». Y esta otra (idem: 202): «La religión dionisiaca de Atenas lo conocía como el dios doble y escindido».

el exceso, la sensualidad, en sus aspectos o bien exaltados o bien degradados, donde siempre la muerte tiene una importancia central.

Lo resume Valle-Inclán en esta afirmación de *La lámpara maravillosa*: «mi vida ha venido a cifrarse en un adoctrinamiento por donde acercar la conciencia a la suprema comprensión cíclica que se abre bajo el arco de la muerte».⁹⁶⁶

Bajo el arco de esa muerte —en cuya exploración, como se ha señalado, pudo influir la de su hijo Joaquín⁹⁶⁷ con solo cuatro meses— pasará la obra posterior de Valle-Inclán, donde el autor se ha situado en la parte cimera del arco. Incluso ha subido hasta las estrellas, como en el dibujo ya mencionado de Moya del Pino en *La lámpara maravillosa*, con el que termina el capítulo VI de «La piedra del sabio» y que repetimos aquí (fig. 13) para observarlo con más detenimiento:



Fig. 13. Joaquín Moya del Pino. Representación de la muerte, con guadaña, luna y estrellas, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 242.

⁹⁶⁶ Valle-Inclán, 1992: 164. González Gil (2015: 337-380) hace un acertado análisis de lo que ella llama «la muerte mística» en *La lámpara maravillosa* y, para ello, se apoya en el resto de dibujos de Moya del Pino relacionados con la muerte.

⁹⁶⁷ Vid. Alberca, 2015: 337.

La calavera muestra el gesto de estar observando desde su visión estelar el devenir, muy abajo, de los seres humanos. Observa desde su posición algo que sucede abajo, como una rapaz en su rama, dispuesta a emprender su vuelo cazador. La guadaña está presta. Y en su hoja parecen adivinarse los signos de una serpiente y de un escorpión,⁹⁶⁸ ambos de veneno mortal. En su regazo, hay una presa: un alma, o lo que queda de ella, un pellejo. El ser esencial que lo animaba ya se ha fundido con el todo. O, en efecto, puede ser el sudario de la propia calavera, con el que se aparece a los humanos capaces de verla. Si es así, la parte correspondiente a la cabeza sería una nueva máscara: la que usa la propia muerte para disfrazarse.

Esta es la máscara coronada (fig. 13) que aparece al principio del primer capítulo de «El quietismo estético», dibujo también de Moya del Pino:⁹⁶⁹



Fig. 14. Joaquín Moya del Pino. Cabecera con máscara de la muerte coronada y con orejas de burro, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 161.

⁹⁶⁸ Monge López (2015: 558) los identifica como símbolos, respectivamente, «del conocimiento y la transformación». La silueta que hay en su regazo la identifica como el sudario de la muerte.

⁹⁶⁹ Valle-Inclán, 1916: 161.

Las orejas de burro remiten a la burla del carnaval. Y la corona podría ser la misma que llevara aquel desdichado abad de Bradomín en el cuento *El rey de la máscara*; de hecho esta máscara de *La lámpara maravillosa* parece contener el retrato de aquel primer Bradomín. La fronda que rodea la máscara de la muerte remite a la naturaleza. La calavera parece descansar sobre unas hojas de parra, cuyo fruto,⁹⁷⁰ como el vino que le ofreció la sobrina del cura, señala a Dioniso. Unas páginas después, dentro de la misma parte que abre esta imagen, «El quietismo estético», Valle-Inclán escribe su «Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción»...

«Dioniso es mortal porque es señor de la muerte (...). Sus partidas y regresos se inscriben en un recorrido circular que establece la unión entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos»,⁹⁷¹ escribe Daraki.

Igual ocurre con la escritura de Valle-Inclán: hay una circulación desde el mundo de la otra ribera al mundo de los vivos. La mirada es de la muerte y de la vida al mismo tiempo. Los personajes esperpentizados son muertos vivientes, y el narrador alguien vivo (todavía) que tiene la mirada de la muerte, como en las dos cabeceras que abren el número de *La Pluma*. «Su finalidad es la unión de los opuestos», escribe Daraki: «(...). Son los dos niveles del mundo, terrestre y subterráneo. El uno tenebroso, el otro luminoso, ambos son buenos para ser visitados».⁹⁷²

⁹⁷⁰ Daraki, 2005: 32: «Dioniso sostiene la hiedra con una mano y la vid con la otra, enseñas de sus dos jardines, infernal y terrestre».

⁹⁷¹ Daraki, 2005: 36.

⁹⁷² Daraki, 2005: 55. También escribe más adelante: «Las raíces se hunden en el mundo de los muertos para extraer de él las energías que suben con la savia y resplandecen a la luz del día en los frutos maduros. Y, para ello, Dioniso circula incansablemente entre el mundo inferior y superior, a la vez infernal y nutricio, tenebroso y radiante» (2005: 78).

La máscara es el vehículo de ese viaje. En aquellas famosas conferencias que diera Valle-Inclán en Buenos Aires, en 1910, el periodista transcribía las palabras del maestro en relación a su uso de los excitantes: «En cuanto al “hachich” (...) es excepcional; su alcance es terrible (...) Inmediato a semejante estado, le acometió una risa incontenible, dolorosa y persistente, y a raíz de una violenta contracción de los cigomáticos (*sic*), sintió en su rostro algo que era la sensación exacta de una máscara de cera puesta sobre él».⁹⁷³

Esa máscara de cera —que acompañaba simbólicamente al escritor al experimentar el éxtasis dionisiaco, pero también en el momento de inventar su vida en las entrevistas que daba a la prensa y, desde luego, en la redacción de su obra literaria—, la pone sobre su rostro, justo después de su muerte, Francisco Asorey.

Lo hace para sacar el último gesto, que resulta, paradójicamente, desenmascarado de todo lo que no fuese serenidad y esa quietud que anhelaba Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*.

Ese contraste entre la máscara y la quietud parece haber acompañado constantemente a Valle-Inclán. Escribió Sender: «Yo me di cuenta de la inmensa soledad de don Ramón (...). No tenía con quien hablar (...) porque todos preferían lo pintoresco de don Ramón: el fantasma, el mascarón de proa».⁹⁷⁴ Sin embargo hay en él un anhelo de arrancarse ese mascarón, como en esta carta dirigida a su amigo Corpus Barga, escrita, desde su casa gallega, un año después de publicar *La lámpara maravillosa* y visitar el frente de guerra:

⁹⁷³ «Los excitantes en la literatura. Peligros y Ventajas», *La Prensa*, 29-VI-1910 (en Valle-Inclán, 1994: 39-40).

⁹⁷⁴ Sender, 1965: 9-10.

Vivo en el mejor de los mundos ignorándolo todo. Después debe comenzar la visión y el conocimiento verdadero, sin el engaño fundamental del tiempo y de la geometría. He vuelto a tener algunos éxtasis sin la ayuda del cáñamo índico que he abandonado por completo... Tendido en el campo o frente al mar llego a la imantación con todo el universo. Empleo la palabra imantación en su más estricto sentido etimológico (sentir amor). He venido a ser un discípulo de Miguel de Molinos, que lo mismo se llega a la quietud por el amor o por el desasimiento. El atraído por todas las cosas se hace centro y el desasido se hace unidad.⁹⁷⁵

«Sentir amor». La unidad y el amor se hallan tras la máscara.

Pero esta dialéctica entre la máscara y su ausencia continúa hasta la misma muerte del autor, pues, como se ha dicho, Sender lo sigue asociando al Marqués de Bradomín hasta el último año, 1936, cuando Valle-Inclán, director de la Academia de España en Roma, se enamora de una napolitana. Sugiere Sender que, al ser derrotado, el Marqués de Bradomín muere. Muere el marqués y unos meses después muere el verdadero Valle-Inclán, al que espera la máscara quieta de Asorey (fig. 15).

Escribió Kerényi: «Los horrores de la muerte se superaban mediante la identificación del difunto con Dioniso».⁹⁷⁶ Y en la máscara de Asorey⁹⁷⁷ quedó ese último gesto, el de un hombre sin máscara, en la plenitud serena de su espíritu.

El autor que había escrito «El rey de la máscara», inventando por primera vez a Bradomín en un ambiente dionisiaco y carnavalesco, había descubierto por fin su

⁹⁷⁵ La recoge Milner Garlitz (2007). Hormigón (2015: 744) la fecha el 16 de agosto.

⁹⁷⁶ Kerényi, 2011: 255.

⁹⁷⁷ La máscara se pudo ver en la exposición *Valle-Inclán íntimo*, comisariada por José Manuel López Vázquez, Margarita Santos Zas y Javier del Valle-Inclán, en Santiago de Compostela, Colegio de Fonseca, entre el 9 de febrero y el 1 de abril de 2023.

verdadero rostro, paradójica y dionisiacamente, a través de una nueva máscara del dios:
la de Hades.



Fig. 15. Francisco Asorey. *Mascarilla mortuoria de Ramón del Valle-Inclán*, bronce, 5 de enero de 1936. Colección particular.

8. Conclusiones sobre una máscara maravillosa

Llegados al final de este trabajo, se puede afirmar que la máscara dionisiaca opera de manera constante en la obra de Valle-Inclán y en el personaje que él mismo construyó en sus manifestaciones públicas. Esta máscara dionisiaca se explicitó por el mismo autor en *La lámpara maravillosa*, libro que Valle-Inclán quiso considerar el pilar de su obra completa.

La aportación principal de esta tesis —y esa es su mayor originalidad— ha sido señalar cómo esa máscara dionisiaca, fundamentada en *La lámpara maravillosa*, opera de manera explícita o implícita en la escritura de uno de los más grandes escritores del idioma y da coherencia a las aparentes contradicciones de su estética e, incluso, de la personalidad del autor. Creo no equivocarme al afirmar que leer a Valle-Inclán desde esta perspectiva resuelve buena parte del misterio al que aludía Azaña en su citado artículo en *La Pluma*.

A lo largo de los capítulos de esta tesis, hemos visto cómo las características del Dioniso de la Antigüedad encajan perfectamente en los temas y estéticas de Valle-Inclán: el éxtasis, la sensualidad, el exceso, la capacidad disruptiva, el potencial carnavalesco del dios, su capacidad de redención, su conexión con el mundo de los muertos... Todas son características que se pueden hallar en los libros de Valle-Inclán, en sus personajes y en su estilo, desde un cuento muy temprano, *El rey de la máscara*, hasta los esperpentos, pasando, por supuesto, por el Brandomín de las *Sonatas*. También hemos visto cómo algunos elementos míticos de Dioniso, como su relación con el espejo y los Titanes, a través de Plotino y Abentofail, han podido influir en uno de los temas más importantes de Valle-Inclán: el espejo cóncavo y la realidad como ficción disgregada.

Como se ha apuntado, todo ello parece confluir en *La lámpara maravillosa* y volver a nacer desde este libro, central en la obra del autor, recapitulación del pasado y propuesta

del futuro. El Dioniso de la modernidad está presente en esta obra, a través de Nietzsche en *El origen de la tragedia*, cuya influencia y fuente en la traducción de Pedro González Blanco parecen demostradas. También se ha mencionado la presencia del dios —y de su profeta, Pan— en el modernismo, principalmente a través de la complicidad con el gran amigo en la aventura estética de Valle-Inclán: Rubén Darío.

Valle-Inclán, además, hace patente a su propio Dioniso en *La lámpara maravillosa*, a quien reconoce como su *daemonium*, el que inspira toda su estética. En este trabajo se ha explorado su presencia a lo largo de otros elementos del libro, más o menos visible, pero siempre presente. Dioniso, junto a las fuentes místicas, teosóficas y filosóficas, es luz principal de esta *Lámpara*.

Otra de las contribuciones más importantes de esta tesis es desvelar cómo Dioniso cuestiona y determina el propio género en que está escrito *La lámpara maravillosa* y que, dionisiacamente, también se ha enmascarado: parece un tratado pero es, sobre todo, una ficción, un ensayo-ficción, si se quiere, que tuvo continuadores en otro de los amigos, pero esta vez antagonista de Valle-Inclán: Baroja.

En efecto, la máscara de Dioniso, presente y nombrada en *La lámpara maravillosa*, se proyecta como clave de lectura desde el principio al final de la obra de Valle-Inclán. Y en ella hay una propuesta fundamental: cuestionar el tiempo cronológico, elevar al ser humano —el iniciado al que se dirige *La lámpara maravillosa* pero también el lector de la obra que Valle-Inclán escribirá a partir de entonces— hasta una visión de altura desde la que el mundo no iniciado, prisionero de los sentidos, se contempla, desde la otra ribera, poblado de peleles. En esa anulación del tiempo lineal se propone una Edad de Oro de la percepción, anunciada por Valle-Inclán a la manera en que Dioniso cuestionaba el mundo

cotidiano en la Antigüedad, Edad de Oro estética donde «la quietud es la suprema norma».⁹⁷⁸

También a lo largo de este trabajo se han analizado distintas máscaras de Dioniso en la obra de Valle-Inclán. Las principales son tres: el Dioniso sensual de las *Sonatas*, el Dioniso místico de *La lámpara maravillosa*, y el Dioniso del exceso presente en *Divinas palabras* y, en general, en el ciclo del esperpento.

Resumiendo, capítulo a capítulo:

- En el capítulo I, se han propuesto las hipótesis de esta tesis, contextualizando *La lámpara maravillosa* en los estudios y ediciones realizados hasta la fecha. También se ha señalado cómo la interpretación mística y teosófica era insuficiente para entender esta obra, y que era necesario seguir la pista de Dioniso, indicada por Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*, tal como hemos hecho.
- En el capítulo II, se ha fijado el corpus de estudio en los capítulos de *La lámpara maravillosa*, y se ha mostrado la importancia de las máscaras dionisiacas en este libro, pues está presente en 33 de los 44 capítulos de la obra, incluida la máscara de una voz de ficción que se puede asociar a las *Sonatas*. Dioniso se expresa de manera evidente en diferentes ocasiones en *La lámpara maravillosa*, aludiendo directamente al dios como motor de una estética que sabe tocar en los patrones arcaicos o eternos las músicas nuevas. También Dioniso se alude en este libro como «numen fecundo» y a través de las criaturas de su cortejo: faunos, silenos, e, indirectamente, gracias a las invocaciones panteístas y las diferentes descripciones de éxtasis espirituales y estéticos, ya sea con ayuda del hachís o sin

⁹⁷⁸ Valle-Inclán, 1992: 133.

esa ayuda. Además, se han destacado temas dionisiacos evidentes en la *Lámpara*, como el de la Edad de Oro, y se han señalado otras figuras presentes en el libro, Cristo y Francisco de Asís, que se pueden explicar desde el punto de vista de Dioniso. *La lámpara maravillosa* cobra una nueva coherencia estudiada desde la perspectiva del dios. «¡Toda nuestra vida dionisiaca entrañada de intuiciones místicas!»,⁹⁷⁹ escribe Valle-Inclán. Además, el propio tema de la máscara se explicita en estos *Ejercicios espirituales*. En esta tesis se ha querido resolver cuáles son esas máscaras que recubren el rostro del autor, y que desembocan en la conciencia de la muerte, una conciencia que se convierte en una visión estética, una visión de altura o «desde la otra ribera», determinante para toda la obra posterior a la *Lámpara*.

- En el capítulo III se ha analizado cómo el género literario de la *Lámpara* aparece enmascarado. El propio texto de la *Lámpara* enmascara otros textos, como ocurre con la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo, y su género parece emparentarse con el tratado novelístico o la novela filosófica *El filósofo autodidacto* de Abentofail, traducido en los albores del siglo XX. De aquí Valle-Inclán tomaría, además de las diferencias entre meditación (entendida como razonamiento) y contemplación, el tema del espejo, crucial para entender los esperpentos posteriores a la *Lámpara*. Al margen, por supuesto, de otra fuente: la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, ya suficientemente estudiada por la crítica. El género enmascarado que propone Valle-Inclán, coherente con sus autobiografías y entrevistas publicadas en prensa, parece influir en otro tratado de estética-ficción escrito por Baroja: *La caverna del humorismo*.

⁹⁷⁹ Valle-Inclán, 1992: 78.

- En el capítulo IV se ha incidido en que *La lámpara maravillosa* tiene apariencia de tratado espiritual pero acumula suficientes elementos de ficción para vincularlo al ciclo de las *Sonatas*, de manera que el narrador parece en numerosos fragmentos una suerte de Brandomín arrepentido, de Brandomín que quiere dejar de serlo. La presencia de un Dioniso sensual en las *Sonatas* es muy evidente: el Brandomín, que invoca el modelo donjuanesco de Casanova y que se asimila con frecuencia a Satanás. Nuestra propuesta es que, en la *Lámpara*, esta voz enmascarada se arrepiente del pasado y sustituye el éxtasis de la perversidad por el panteísta y el de la quietud. En este sentido, *La lámpara maravillosa* sería una suerte de culminación del ciclo o una «quinta sonata», pues abundan elementos de ficción que se pueden hallar en ficciones declaradas de Valle-Inclán (como el Soulinake de *Luces de bohemia*, pero también la costurera ciega de *Jardín umbrío*). También se ha demostrado que las semejanzas de estilo, temas y motivos —muchos de carácter dionisiaco— entre las cuatro *Sonatas* y *La lámpara maravillosa* son evidentes. A partir de aquí, en los esperpentos, esta experiencia extática, desde la visión de altura, tomará otros matices: un éxtasis del exceso, un éxtasis de la distancia. El amor sensual, horizontal, habrá sido sustituido por un amor estético, místico, que ha superado la risa y el dolor.
- En el capítulo V, se ha estudiado cómo Dioniso —como figura inspiradora y como motor de una estética— viaja desde *El origen de la tragedia* de Nietzsche hasta *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán a través de la traducción imperfecta de Pedro González Blanco, donde se pueden detectar algunas semejanzas textuales. El exceso dionisiaco, el elogio de la danza (a la que Valle-Inclán era muy

aficionado) y la idea de maya son temas presentes en ambas obras. En la estética de Valle-Inclán, Dioniso y Apolo parecen estrecharse la mano de manera especialmente provechosa, según la invitación de Nietzsche al final de *El origen de la tragedia*. Además, la tragedia como género puede vincularse con el desarrollo de los esperpentos a partir de la *Lámpara*.

- En el capítulo VI, se ha incidido en el tema del peregrino dionisiaco como personaje prototipo de parte de la obra de Valle-Inclán (especialmente en *Flor de santidad*), y cómo la máscara de Dioniso se va transformando en una suerte de peregrinación desde este libro hasta el esperpento a través de las mencionadas máscaras de la sensualidad, del misticismo y del exceso. Este peregrinaje dionisiaco está presente dentro de la propia *Lámpara*, donde se muestran distintos tipos de Dioniso: el panteísta, el quietista, el franciscano, el del éxtasis del cáñamo. Según la propuesta de la *Lámpara*, el peregrino poeta debe llegar a la creación del quietismo y, desde allí, crear otra ficción desde el conocimiento de su milagro musical. Es lo mismo que hace el dios creador. Desde la quietud y el amor. También, en este capítulo, se ha propuesto una interpretación de las contradicciones aparentes del autor propenso a jugar con las máscaras dionisiacas.
- En el capítulo VII, se ha presentado *La lámpara maravillosa* como piedra angular de toda la obra de Valle-Inclán. El quietismo viene de las *Sonatas* (como purgación personal a través de la imaginación) y va, a través de la visión de altura —que se puede vincular con Plotino y con Longino—, hacia el esperpento (como purgación social a través de la imaginación). Los esperpentos son muñecos ya sin alma, desencarnados, vistos desde el punto de vista de una estrella, donde el alma

ya no tiene cuerpo. La presencia de Dioniso se va radicalizando en este proceso. Un Dioniso deformado y convertido en idiota protagoniza *Divinas palabras*, donde aparecen formas degradadas del carro dionisiaco, y una bacante principal en el personaje de Mari-Gaila. También se ha analizado cómo el esperpento nace de una visión gnóstica que, al cuestionar la realidad del mundo, contiene una pulsión dionisiaca a destruirlo. La visión de altura del esperpento también se vincula con la visión desde la muerte. Detrás de todas las máscaras de Dioniso, hay un rostro espiritual y esencial que se puede contemplar en otra máscara: en la mortuoria realizada por Asorey sobre el rostro del autor en el momento de fallecer; detrás de esa última máscara está la muerte, pero esta muerte es una muerte consciente. Tanto que ya ha sido propuesta por el autor como narradora de su obra «desde la otra ribera», lo que fue intuitivo por el gran ilustrador de Valle-Inclán, Moya del Pino, y también por Ángel Vivanco, autor probable de una de las cabeceras de la revista *La Pluma*, además del espléndido retrato que firma. También esta visión de la muerte tiene relación con el mito de Dioniso, que conecta el mundo de los vivos y los muertos, como hace la propia estética de Valle-Inclán. Toda esa estética está impregnada por el gnosticismo; y por la idea de que la vida es sueño. Un mal sueño. Que solo se puede ver bien por los ojos de un ciego. De aquí la reivindicación de Homero en *La lámpara maravillosa*, y también la continua invención de la propia vida: la proyección de la vida como ficción poética: lo que suena bello, según el milagro musical, se parecerá más a la verdad que la vida en sí misma. En los esperpentos este milagro musical se escucha desde la otra ribera.

Vista a la luz de Dioniso se disuelven las sombras opuestas en la obra de Valle-Inclán: se trata, sí, de una obra en evolución, que va cambiando los matices de sus máscaras dionisiacas detrás de las que hay un rostro de convencida trascendencia. Este rostro trascendente ha cuestionado la llamada realidad del mundo a través del juego de identidades: de la autoficción y de la ficción. Para Valle-Inclán la mística fue una estética también, una escritura que nacía de la contemplación: en ambos lados está presente Dioniso: en el éxtasis silencioso que se funde con la naturaleza y en la creación consciente. Como escribe David Hernández de la Fuente, «el poeta es la máscara que (...) puede recorrer el camino no hollado que conduce al otro mundo y regresar para contárselo al resto de los hombres».⁹⁸⁰

La vida dionisiaca se ha expresado de diferentes formas en Valle-Inclán: ha irrumpido inventándose constantemente a través de la «riente mentira», y se ha sublimado musicalmente en una de las obras literarias más fascinantes de nuestro idioma. La última máscara que nos ha mostrado esa vida dionisiaca es la de la muerte. Y esa también ha caído. Detrás, solo queda la luz de la *Lámpara*. Ojalá esa luz enmascarada de Dioniso sirva para seguir alumbrando los estudios sobre Ramón del Valle-Inclán.

⁹⁸⁰ David Hernández de la Fuente, *Las máscaras del hidalgo. Una lectura dionisiaca del Quijote*, Guillermo Escolar, Madrid, 2022, p. 11.

Bibliografía de referencia

- ALBERCA, Manuel, *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*, Tusquets, Madrid, 2015.
- ALLEGRA, Giovanni, *Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna*, Jaca Book, Milán, 1982.
- «La lámpara maravillosa. Lumbres y vislumbres en la estética de Valle-Inclán», *Ínsula*, n.º 517, 1990, pp. 1-2.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Zoa, «Martha Graham, Richard Move y la cultura drag en la heroína trágica», en Luis Unceta Gómez y Helena González Vaquerizo (eds.), *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, Catarata / UAM ediciones, Madrid, 2022.
- ALTUNA, Belén, *Un historia moral del rostro*, Pre-textos, Valencia, 2010.
- ARROYO REDONDO, Susana, «La autoficción: entre la autobiografía y el género biográfico. Límites del género», tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2011.
- AZORÍN, *Madrid*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1941.
- BACARISSE, Mauricio, *Poesía completa*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BALZA, José, *Percusión*, edición de Juan Carlos Chirinos, Cátedra, Madrid, 2022.
- BARÁIBAR Y ZUMÁRRAGA, Federico (ed.), *Aristófanes, Obras III*, Biblioteca Clásica, Luis Navarro Editor, Madrid, 1881 y 1882.
- BARGA, Corpus. *Crónicas literarias*, Júcar, Madrid, 1985.

- BARK, Ernesto, *La santa bohemia y otros artículos* (prólogo de Gonzalo Santonja), Biblioteca de la Bohemia, Celeste Ediciones, Madrid, 1999.
- BAROJA, Pío, *La caverna del humorismo*, Caro Raggio, Madrid, 1986.
- *La intuición y el estilo*, Caro Raggio, Madrid, 1983.
- *Juventud, egolatría*, Caro Raggio, Madrid, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 2004.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (ed.), *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Austral, Madrid, 2011.
- BLAVATSKY, H. P., *Isis sin velo*, Biblioteca Orientalista R. Maynade, Barcelona, 1912.
- BRUN, Jean, *El retorno de Dioniso*, Extemporáneos, Ciudad de México, 1971.
- CABAÑAS, Pablo, *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en México D.F. del 26 al 31 de agosto de 1968*, Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, 1970, pp. 153-162.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- *El héroe de las mil caras*, Girona, Atalanta, 2020.
- CANO, Germán (ed.), Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Gredos, Madrid, 2010.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, «Ejercicios espirituales. El pecho del mendigo», *El Globo*, Los domingos literarios, 6 de febrero de 1916.
- CASADO MIGUEL, *Ramón del Valle-Inclán*, Omega, Barcelona, 2005.
- CASANOVA, Giacomo, *Historia de mi vida. I, II*, Atalanta, Girona, 2020.
- CORRENTE, Paola, *Dioniso y los Dying gods: paralelos metodológicos*, tesis doctoral, Madrid, UCM, 2013.

- CUENCA, Luis Alberto de (ed.), *Ramón del Valle-Inclán, Sonatas*, Reino de Cordelia, Madrid, 2022.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, 1996.
- DARAKI, María, *Dioniso y la diosa Tierra*, Abada, Madrid, 2005.
- DARÍO, Rubén, *El canto errante*, M. Pérez Villaciencio, Madrid, 1907.
- *Obras completas. Crítica y ensayo*, Afrodisio Aguayo, Madrid, 1950.
- *Obras completas. Poesía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1972.
- DOMÉNECH, Ricardo, «Introducción», en Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad*, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos, Barcelona, 2013.
- EGGERS SAN, Conrado (ed.), Platón, *República*, Gredos, Madrid, 2011.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1992.
- *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De la Edad de Piedra hasta los Misterios de Eleusis*, Paidós, Barcelona, 1999.
- ENA BORDONADA, Ángela, «Sobre la religión y lo religioso en la obra de Valle - Inclán», *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, vol. II, n.º 3, 1998, pp. 33-50, doi:10.5209/rev_ILUR.1998.n3.27992.
- FARRÉ, Luis (ed.), Heráclito, *Fragments*, Aguilar, Buenos Aires, 1968.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos* (edición de Pedro Azara), Anthropos, Barcelona, 1993.
- FLYNN, Gerard Cox, «Casanova and Bradomín», *Hispanic Review*, XXX, 131, 1962.

- *La «bagatela de Ramón del Valle-Inclán, Actas del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*, The Dolphin Book, Oxford, 1964, pp. 281-287.
- FOX, E. Inman, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1988.
- GARCÍA GUAL, Carlos (ed.), Marco Aurelio, *Meditaciones*, Madrid, Gredos, 1977.
- Nietzsche, *El origen de la tragedia*, traducción de Eduardo Ovejero Mauri, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 2000.
- *Historia mínima de la mitología*, Turner, Madrid, 2014.
- *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Turner, Madrid, 2014.
- GARCÍA JURADO, Francisco, *Teoría de la tradición clásica. Concepto historia y métodos*, Universidad Autónoma de México, México, 2016.
- GARCÍA RAMOS-MERLO, Jorge, «La sexualidad dionisiaca en las Comedias bárbaras de Valle-Inclán», *Theatralia, Revista de Poética del Teatro*, XVI, 2014.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (ed.), Aristóteles. *Poética*, Gredos, Madrid, 2014.
- GARLITZ, Virginia Milner, «La evolución de la lámpara maravillosa», *Hispanística XX*, 1983, pp. 193-216.
- (ed.), Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
- *El centro del círculo: La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela, 2007.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944.

- «Don Ramón María del Valle-Inclán», en *Obras Completas, XIX. Retratos y biografías*, edición de Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España*, Sáenz de Jubera, Hermanos, Madrid, 1909.
- GONZÁLEZ BLANCO, Pedro (ed.), Nietzsche. *El origen de la tragedia*, F. Sempere y Compañía, Valencia, 1910.
- GONZÁLEZ GIL, María Isabel, *Estética y poética de la contemplación en Valle-Inclán: La lámpara maravillosa*, Universidad Complutense, Madrid, 2015.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1994.
- HADOT, Pierre, *La ciudadela interior*, Alpha Decay, Barcelona, 2013.
- HANSEN, William, *Ariadne's thread*, Cornell University Press, 2002.
- HARPUR, Patrick, *La tradición oculta del alma*, Atalanta, Girona, 2010.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, *La edad de oro dionisiaca: una utopía griega entre la religión y la política*, Quaderni del Departamento de Filología Linguistica e Tradizione Classica «Augusto Rostagni» dell'Università di Torino, 8, pp. 97-116, 2009.
- *Vidas de Pitágoras*, Atalanta, Girona, 2011.
- *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: mito y misterio*, Ariel, Barcelona, 2017.
- *Las máscaras del hidalgo. Una lectura dionisiaca del Quijote*, Guillermo Escolar, Madrid, 2022.
- (ed.) Marco Aurelio, *Meditaciones*, Arpa, Barcelona, 2023.
- HILLMAN, James, *El mito del análisis*, Siruela, Madrid, 2000.
- *Pan y la pesadilla*, Atalanta, Girona, 2007.

- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Valle-Inclán. Biografía cronológica y Epistolario*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2006.
- IFFLAND, J., «Don Quijote como Sileno: ¿Una pista para descifrar las intenciones de Cervantes?», *Anales Cervantinos*, 34.1, 1998, pp. 135-144.
- IGUAL, Jesús (ed.), Plotino, *Enéadas*. Gredos, Madrid, 2015.
- INSÚA, Alberto, *Memorias*, Tesoro, Madrid, 1952.
- JUNG, Carl Gustav, *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid, 2002.
- KERÉNYI, Karl, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona, 1998.
- KIRK, G. S., *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, Barral Editores, Barcelona, 1973.
- LE MAY, Albert H., «Ramón del Valle-Inclán en las Revistas *Cosmópolis* y *Europa*», *Revista Chilena de Literatura*, 31, Chile, 1988.
- LISI, Francisco (ed.), Platón, *Leyes*, Gredos, Madrid, 1999.
- LITVAK, Lily, *Erotismo. Fin de siglo*, Bosch, Barcelona, 1979.
- LLEDÓ, Emilio (ed.), Platón, *Fedro*, Gredos, Madrid, 2010.
- LÓPEZ PEDRAZA, Rafael, *Dionisos en el exilio*, Fata Morgana, México, 2004.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel; Santos Zas, Margarita; Valle-Inclán Alsina, Javier del, *Valle-Inclán íntimo*. Catálogo da exposición. Coleixo de Fonseca (9 de febreiro- 1 de abril de 2023). Universidade de Santiago de Compostela, Servizio de Publicacións e Intercambio científico, 2023.
- LOSADA, José Manuel, *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*, Akal, Madrid, 2022.
- «Entrevista al filólogo José Manuel Losada», *El Debate*, 2023, Disponible en: https://www.eldebate.com/cultura/20230301/jose-manuel-losada-mito-produce-mundo-trascendente-impacta-nuestro_94982.html

- MADRID, Francisco, *La vida activa de Valle-Inclán*, Poseidón, Buenos Aires, 1943.
- MAINER, José Carlos, «Modernismo y 98», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Primer suplemento, vol. 6, t. 1, Crítica, Barcelona, 1994.
- *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo. 1900-1939*, Crítica, España, 2010 (reimpresión 2019).
- MANCINI, Loredana, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*. Il Mulino, Collana del Centro di Antropologia del Mondo Antico dell'Università di Siena, Bolonia, 2005.
- MARIÑO SÁNCHEZ, Diego, *Injertando a Dioniso. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*, Siglo XXI, Madrid, 2014.
- MARTÍNEZ LORCA, Andrés, «Filosofía, religión y mística en la Risala de Ibn Tufayl - Webislam», 2001. Disponible en: <https://www.webislam.com>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1986, I y 1987, II.
- Prólogo, *Abentofail, El filósofo autodidacto*. Colección de Estudios Árabes, Zaragoza, 1900.
- MICÓ, José María y SILES, Jaime (eds.), Luis de Góngora, «Soledad primera» y San Juan de la Cruz, «Noche oscura», *Paraíso cerrado*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003.
- MONGE LÓPEZ, José María, *Influencias literarias y filosóficas en «La lámpara maravillosa»*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.
- MOYA DEL PINO, José, «Valle-Inclán y los artistas», Dibujos, *La Pluma*, n.º 32, homenaje a Valle-Inclán, Madrid, enero, 1923.
- MUJICA LAINEZ, Manuel, *Bomarzo*, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1983.
- NERVO, Amado, *Plenitud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1920.

- OLIVIERI, Francisco José (ed.), Platón, *Menón*, Gredos, Madrid, 2010.
- OTTO, Walter F., *Dioniso*, Herder, Barcelona, 2017.
- OVEJERO, José, *La ética de la crueldad*, Anagrama, Barcelona, 2022.
- PAPOULIAS, Haris (ed.), Longino, *Acerca de lo sublime*, Alianza, Madrid, 2022.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Belcebú*, Celeste, Madrid, 2000.
- *Vida de la Virgen María según la Venerable sor María de Jesús de Ágreda* (prólogo), Montaner y Simón Editores, Barcelona, 1899.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, «Valle-Inclán, dramaturgo». *Las máscaras. Tomo II. Obras completas. Volumen XI*, Renacimiento, Madrid, 1924.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Ernesto, «El aire escribe», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 853-854, 2021.
- «*La lámpara maravillosa* de Ramón del Valle-Inclán», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 871, 2023.
- PHILLIPS, Allen W., «Un personaje de Valle-Inclán en tres tiempos», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1988-1996, vol. IV, pp. 309-325.
- PIÑERO, Antonio; MONTSERRAT TORRENTS, José y GARCÍA BAZÁN, Francisco, *Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi*, Trotta, Madrid, 2018.
- PONS BOIGUES, Francisco (ed.), *El filósofo autodidacto de Abentofail*, Colección de Estudios Árabes, Zaragoza, 1900.
- QUERALT, María Pilar, *Tórtola Valencia*, Lumen, 2005.
- RÉNOU, Louis, *Antología sánscrita*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- REYES, Alfonso, *Obras completas. IV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- RISCO, Antonio, *El demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1977.

- RIVAS CHERIF, Cipriano (trad.), *Floreillas del glorioso señor San Francisco y de sus hermanos*, Renacimiento, Madrid, 1913.
- «Más cosas de don Ramón», *La Pluma*, n.º 32, homenaje a Valle-Inclán, Madrid, enero, 1923.
- Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Pre-Textos, Valencia, 1991.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (ed.), Eurípides. *Andrómaca. Heracles loco. Las bacantes*, Alianza, Madrid, 2016.
- ROSO DE LUNA, Mario, *De gentes del otro mundo*, Biblioteca de las Maravillas, Librería de la Viuda de Pueyo, 1917.
- RUBIERA MATA, María Jesús, *Literatura hispanoárabe*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2004.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Retablo del amor, la lujuria y la muerte*, Introducción y edición, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
- «Valle-Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza» (I), *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 37, Issue 3, Society of Spanish and Spanish American Studies, 2012.
- «Valle-Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza (y II)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 39, Issue 3, Society of Spanish and Spanish American Studies, 2014.
- «Ramón Gómez de la Serna biógrafo de Ramón María del Valle-Inclán. Una aproximación», Universidad de Córdoba, Córdoba, 2015.
- «Ángel Vivanco y Ramón María del Valle-Inclán: las artes del libro», *Anales de la literatura española contemporánea*, Society of Spanish and Spanish American Studies, 2017.

- SALINAS, Pedro, *Literatura española siglo XX*, Madrid, 1970.
- SANTAMARÍA, Marco Antonio, *Las fiestas dionisiacas en las Ranas de Aristófanes (y el problema de la identificación entre Yaco y Dioniso)*, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos, 2021.
- SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda, *La mirada atlántica*, Edición do Castro, A Coruña, 1995.
- SANTIAGO ROMERO, Sergio, *Nietzsche en el nacimiento de la tragedia española contemporánea*, UCM, Madrid, 2019.
- SANTONJA, Gonzalo, «El problema de la miseria en España», *La santa bohemia y otros artículos*, Biblioteca de la Bohemia, Celeste Ediciones, Madrid, 1999.
- SANTOS ZAS, Margarita, *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Estudio y edición de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas, Cátedra Valle-Inclán, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2017.
- SCHIAVO, Leda, Introducción y edición, *Divinas palabras*. Biblioteca Valle-Inclán, Barcelona, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- SENDER, Ramón, *Sonatas, Valle-Inclán*, New York, Las Américas, 1961.
- *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Gredos, Madrid, 1965.
- SERRANO ALONSO, Javier, *Literatura modernista y tiempo del 98: actas del congreso internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000.
- *Valle-Inclán explica el esperpento*, Anales de la literatura española contemporánea (ALEC). 2019.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967.
- SPERATI PIÑERO, Emma Susana, *Génesis del esperpento*, Buenos Aires literario, n.º 10, 1953.
- *De “Sonata de otoño” al esperpento*. Tamesis Books, London, 1968.
- *El ocultismo en Valle-Inclán*, Tamesis Books, London, 1974.
- STEINER, George, *Nostalgia del absoluto*, Siruela, Madrid, 2005.

- TONELLI, Malena, «Algunas observaciones sobre la tríada ser-vida-intelecto en Plotino y en Proclo», *Revista Latinoamericana de Filosofía*, 47, n.º 1, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, junio de 2021.
- TRÍAS, Eugenio, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.
- TORNERO, Emilio (ed.), Ibn Tufayl, *El filósofo autodidacto*, traducción de Ángel González Palencia, Trotta, Madrid, 2003.
- UNDERHILL, Evelyn, *La mística*, Trotta, Madrid, 2017.
- URBANO, Rafael (ed.), Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, Biblioteca Orientalista R. Maynadé, Barcelona, 1906.
- VALENTE, José Ángel (ed.), Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín del, *Valle-Inclán. Genial, antiguo y moderno*, Espasa, Barcelona, 2015.
- «Su libro número uno», En *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (facsimil de la edición príncipe de 1916), Alvarellos Editora, Santiago de Compostela, 2018, reedición 2022.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, «La lámpara maravillosa», *Opera omnia* (primera edición), Madrid, 1916.
- *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (facsimil de la edición príncipe de 1916), Alvarellos Editora, Santiago de Compostela, 2018, reedición 2022.
- *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (facsimil de la edición príncipe de 1916), La Felguera, Madrid, 2017.
- *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, edición, introducción y notas de Virginia Milner Garlitz, Biblioteca Valle-Inclán dirigida por Alonso Zamora Vicente, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.

- *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Austral, Madrid, 2011.
- *El rey de la máscara, El Globo*, 1892. Disponible en: <https://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/textosyfragmentos/ver/El-rey-de-la-mascara.htm>.
- *Autobiografía*, «Alma española», Madrid, 27 de diciembre de 1903.
- *Sonata de otoño*, Opera omnia, Madrid, 1918.
- *Divinas palabras*, edición de Leda Schiavo, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- *Tirano Banderas*, edición de Alonso Zamora Vicente, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- *Romance de lobos*, edición de Antonio Risco Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- *Cara de Plata*, edición de Antonio Risco Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- *Claves líricas*, edición de José Carlos Mainer, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Flor de santidad*, edición de Ricardo Doménech, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Voces de gesta*, edición de José Servera Baño, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *El Marqués de Bradomín. La Marquesa Rosalinda*, edición de Sumner M. Greenfield. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.

- *Martes de Carnaval*, Edición de Sumner M. Greenfield. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
 - *Jardín umbrío*, edición de Luis T. González del Valle, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
 - *Colaboraciones periodísticas*, edición de Eliane Lavaud-Fage, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
 - *Retablo del amor, la lujuria y la muerte*, edición de Jesús Rubio Jiménez, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
 - *Baza de espadas*, edición de José Manuel García de la Torre, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, 1992.
 - *Entrevistas, conferencias y cartas*, edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-textos, 1994.
 - *Obra completa, I y II* Espasa, Madrid, 2002.
 - *Obras completas, III (Narrativa y ensayo)*, edición del Grupo de Investigación Valle-Inclán USC, coordinadora de la edición: Margarita Santos Zas, Biblioteca Castro, Madrid, 2017.
 - *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche, Visión estelar de un momento de guerra*. Estudio y edición de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas, Cátedra Valle-Inclán, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2017.
 - *Sonatas*, edición de Luis Alberto de Cuenca, Reino de Cordelia, Madrid, 2022.
- VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, 8, Planeta, Barcelona, 1991.
- VÁZQUEZ PÉREZ, Isabel, «Un posible precedente de La lámpara maravillosa de Valle-Inclán: El filósofo autodidacto o Epístola de Hayy Ibn Yaqzan sobre los secretos de la filosofía oriental». *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso*

- Internacional. Lugo, noviembre de 1998*, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 297-312.
- VERGARA VELO, Misael, «Algunos apuntes sobre Nietzsche y La lámpara maravillosa», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 41, Issue 3, Society of Spanish and Spanish American Studies, 2016.
- VERLAINE, Paul, *Oeuvres poétiques complètes*, Gallimard, París, 1962.
- VERNANT, Jean Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mito y tragedia en la Gracia Antigua. II*, Taurus, Madrid, 1989.
- VÍLCHEZ RUIZ, Carmen, «Virginia Garlitz. El centro del círculo. La lámpara maravillosa de Valle-Inclán», *Anuario Valle-Inclán VIII / Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 33.3, 2008.
- «Análisis de las fuentes documentales de La lámpara maravillosa de Valle-Inclán», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 2015, pp. 323-348.
- (ed.) «La lámpara maravillosa», *Obras Completas III. Valle-Inclán*, Biblioteca Castro, 2017, pp. XLI-LIII.
- VILLANUEVA, Darío, en José Carlos Mainer (coord.), *Modernismo y 98. Primer suplemento. 6/1. Francisco Rico. Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1994.
- VV. AA., *La Pluma*, n.º 32, homenaje a Valle-Inclán, Madrid, enero, 1923.
- ZAMBRANO, María, *Obras completas. IV. Los bienaventurados*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Las sonatas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1969.
- *Vida y obra de Valle-Inclán*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- *Luces de bohemia*, edición, introducción y notas, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.

Fuentes primarias

ARISTÓFANES, *Obras III*, Biblioteca Clásica, Luis Navarro Editor, Madrid, n.º 6, 1881 y 1882.

ARISTÓTELES, *Poética*, Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 2014.

AZORÍN, *Madrid*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1941.

BACARISSE, Mauricio, *Poesía completa*, Anthropos, 1989.

BALZA, José, *Percusión*, edición de Juan Carlos Chirinos, Cátedra, Madrid, 2022.

BARGA, Corpus. *Crónicas literarias*, Júcar, Madrid, 1985.

BARK, Ernesto, *La Santa Bohemia y otros artículos*, prólogo de Gonzalo Santonja, Biblioteca de la Bohemia, Celeste Ediciones, Madrid, 1999.

BAROJA, Pío, *La caverna del humorismo*, Caro Raggio, Madrid, 1986.

— *La intuición y el estilo*, Caro Raggio, Madrid, 1983.

— *Juventud, egolatría*, Caro Raggio, Madrid, 1985.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 2004.

BLAVATSKY, H. P., *Isis sin velo*, Biblioteca Orientalista R. Maynade, Barcelona, 1912.

CANSINOS ASSENS, Rafael, «Ejercicios espirituales. El pecho del mendigo», *El Globo*, Los domingos literarios, 6 de febrero de 1916.

CASANOVA, Giacomo, *Historia de mi vida. I, II*, Atalanta, Girona, 2020.

DARÍO, Rubén, *El canto errante*, M. Pérez Villaciencio, Madrid, 1907.

— *Obras completas. Crítica y ensayo*, Afrodisio Aguayo, Madrid, 1950.

— *Obras completas. Poesía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.

- EURÍPIDES, *Andrómaca, Heracles loco. Las bacantes*, edición de Francisco Rodríguez Adrados, Alianza, Madrid, 2016.
- FICINO, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, edición de Pedro Aazara, Barcelona, Anthropos, 1993.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944.
- «Don Ramón María del Valle-Inclán», en *Obras Completas, XIX. Retratos y biografías*, edición de Ioana Zlotescu, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.
- GÓNGORA, Luis de, «Soledad primera»; San Juan de la Cruz, «Noche oscura», *Paraíso cerrado*, edición de José María Micó y Jaime Siles, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003.
- IBN TUFAYL, *El filósofo autodidacto de Abentofail*, traducción de Francisco Pons Boigues, Colección de Estudios Árabes, Zaragoza, 1900.
- *El filósofo autodidacto*, Madrid, Trotta, 2003, traducción de Ángel González Palencia.
- INSÚA, Alberto, *Memorias*, Tesoro, Madrid, 1952.
- LONGINO, *Acerca de lo sublime*, edición de Haris Papoulias, Alianza, Madrid, 2022.
- MARCO AURELIO, *Meditaciones*, edición de Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 1977.
- *Meditaciones*, edición de Jorge Cano Cuenca, Trotta, Madrid, 2023.
- *Meditaciones*, edición de David Hernández de la Fuente, Arpa, Madrid, 2023.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1986, I y 1987, II.
- Prólogo, Abentofail, *El filósofo autodidacto*, Colección de Estudios Árabes, Zaragoza, 1900.

- MOLINOS DE, Miguel, *Guía espiritual*, edición de José Ángel Valente, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- MOYA DEL PINO, José, «Valle-Inclán y los artistas», Dibujos, *La Pluma*, n.º 32, homenaje a Valle-Inclán, Madrid, enero, 1923.
- MUJICA LAINEZ, Manuel, *Bomarzo*, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1983.
- NERVO, Amado, *Plenitud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1920.
- NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, edición de Pedro González Blanco, F. Sempere y Compañía, Valencia, 1910.
- *El origen de la tragedia*, edición de Carlos García Gual, traducción de Eduardo Ovejero Mauri, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 2000.
- *El nacimiento de la tragedia*, edición de Germán Cano, Gredos, Madrid, 2010.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Belcebú*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000.
- *Vida de la Virgen María según la Venerable sor María de Jesús de Ágreda* (prólogo), Montaner y Simón Editores, Barcelona, 1899.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, «Valle-Inclán», *La Pluma*, n.º 32, Madrid, enero, 1923.
- «Valle-Inclán, dramaturgo», *Las máscaras. Tomo II. Obras completas. Volumen XI*, Renacimiento, Madrid, 1924.
- PLATÓN, *Menón*, Edición de Francisco José Olivieri, Gredos, Madrid, 2010.
- *Fedro*, edición de Emilio Lledó, Emilio, Gredos, Madrid, 2010.
- *República*, edición de Conrado Eggers San, Gredos, Madrid, 2011.
- PLOTINO, *Enéadas*, edición de Jesús Igual, Gredos, Madrid, 2015.
- REYES, Alfonso, *Obras completas. IV*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- RIVAS CHERIF, Cipriano (trad.), *Floreceillas del glorioso señor San Francisco y de sus hermanos*, Renacimiento, Madrid, 1913.

- «Más cosas de don Ramón», *La Pluma*, n.º 32, homenaje a Valle-Inclán, Madrid, enero, 1923.
- Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Pre-Textos, Valencia, 1991.
- ROSO DE LUNA, Mario, *De gentes del otro mundo*, Biblioteca de las Maravillas, Librería de la Viuda de Pueyo, 1917.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Gredos, Madrid, 2014
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, «La lámpara maravillosa», *Opera omnia* (primera edición), Madrid, 2016.
- *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (facsimil de la edición príncipe de 1916), Alvarellos Editora, Santiago de Compostela, 2018, reedición 2022.
- *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (reproducción de la edición de 1922), La Felguera, Madrid, 2017.
- *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, edición, introducción y notas de Virginia Milner Garlitz, Biblioteca Valle-Inclán dirigida por Alonso Zamora Vicente, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
- *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Austral, Madrid, 2011.
- *El rey de la máscara, El Globo*, 1892. Disponible en: <https://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/textosyfragmentos/ver/El-rey-de-la-mascara.htm>.
- *Autobiografía*, «Alma española», Madrid, 27 de diciembre de 1903.
- *Sonata de otoño*, Opera omnia, Madrid, 1918.
- *Divinas palabras*, edición de Leda Schiavo, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.

- *Tirano Banderas*, edición de Alonso Zamora Vicente, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- *Romance de lobos*, edición de Antonio Risco Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- *Cara de Plata*, edición de Antonio Risco Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1990.
- *Claves líricas*, edición de José Carlos Mainer, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Flor de santidad*, edición de Ricardo Doménech, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Voces de gesta*, edición de José Servera Baño, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *El Marqués de Bradomín. La Marquesa Rosalinda*, edición de Sumner M. Greenfield. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Luces de bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Martes de Carnaval*, Edición de Sumner M. Greenfield. Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991.
- *Jardín umbrío*, edición de Luis T. González del Valle, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
- *Colaboraciones periodísticas*, edición de Eliane Lavaud-Fage, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
- *Retablo del amor, la lujuria y la muerte*, edición de Jesús Rubio Jiménez, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.

- *Baza de espadas*, edición de José Manuel García de la Torre, Biblioteca Valle-Inclán, Círculo de Lectores, 1992.
- *Entrevistas, conferencias y cartas*, edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-textos, 1994.
- *Obra completa, I y II* Espasa, Madrid, 2002.
- *Obras completas, III (Narrativa y ensayo)*, edición del Grupo de Investigación Valle-Inclán USC, coordinadora de la edición: Margarita Santos Zas, Biblioteca Castro, Madrid, 2017.
- *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche, Visión estelar de un momento de guerra*. Estudio y edición de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas, Cátedra Valle-Inclán, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2017.
- *Sonatas*, edición de Luis Alberto de Cuenca, Reino de Cordelia, Madrid, 2022.
- VV. AA., *La Pluma*, n.º 32, homenaje a Valle-Inclán, Madrid, enero, 1923.

Listado de imágenes

1. Joaquín Moya del Pino. Capítular, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 59.
2. Joaquín Moya del Pino. Pan, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 158.
3. Vaso del pintor de Altamura. Museo de Spina, Ferrara. Fotografía Hirmer Fotoarchiv, Múnich. Vid. Daraki, 2005: 85.
4. Dedicatoria de Roso de Luna a Valle-Inclán, en *Gentes del otro mundo*, 1917, VII.
5. Joaquín Moya del Pino. Blasón dibujado en la *Sonata de Otoño*, Opera Omnia, Madrid, 1918, p. 2.
6. *Versos inéditos*, *El Liberal*, 18 de noviembre de 1912.
7. *Compte-rendu de la commission archéologique de St. Pétersbourg* (1861), lám. 4. Citada por Otto 2017: 226. Imagen procedente de <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/crpetersbourg1862atlas>.
8. Joaquín Moya del Pino. Representación de la muerte, con guadaña, luna y estrellas, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 242.
9. Joaquín Moya del Pino. Retrato de Valle-Inclán, *La Pluma*, 1923, 64.
10. Ángel Vivanco. Fantasmagoría de Valle-Inclán, *La Pluma*, 1923, 75.
11. Joaquín Moya del Pino (atribuible). Cabecera con máscara de la muerte, *La Pluma*, 1923, pp. 7, 35 y 82.
12. Ángel Vivanco (atribuible). Cabecera con máscara de la muerte, *La Pluma*, 1923, pp. 15, 40 y 68.
13. Joaquín Moya del Pino. Representación de la muerte, con guadaña, luna y estrellas, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 242.

14. Joaquín Moya del Pino. Cabecera con máscara de la muerte coronada y con orejas de burro, en *La lámpara maravillosa*, Opera Omnia, Madrid, 1916, p. 161.
15. Francisco Asorey. *Mascarilla mortuoria de Ramón del Valle-Inclán*, bronce, 5 de enero de 1936. Colección particular.

RESUMEN

Título

La máscara maravillosa. La presencia de Dioniso en La lámpara maravillosa de Valle-Inclán

Introducción

Uno de los libros más importantes de Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, es también uno de los más desconocidos, para el que la crítica reciente ha propuesto interpretaciones ligadas al ensayo místico y a la teosofía. Sin embargo, la obra invitaba también a explorar otras posibilidades, relacionadas con la ficción, el mito de Dioniso y el enmascaramiento, al que Valle-Inclán fue tan propenso a lo largo de su vida. Así, ante la necesidad de dilucidar el sentido de esta obra del autor gallego, y de su posición en el marco de toda su producción literaria, esta tesis propone otra perspectiva de interpretación a partir de la figura mitológica del dios griego Dioniso. Se parte de esa hipótesis para investigar la presencia del dios de la máscara en la citada obra y se va cotejando también esta propuesta con las otras obras de Valle-Inclán, desde las *Sonatas* hasta los esperpentos, proponiendo una interpretación global de este autor imprescindible en la literatura del siglo XX basada en la idea de lo dionisiaco y de las diferentes máscaras de Dioniso, utilizando para ello el punto de vista de la tradición clásica y de la mitología, de la mitocrítica y de los estudios filológicos, y, sobre todo, la propia obra del autor.

Síntesis

Los objetivos son explorar el dionisismo de Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa*, sus fuentes en obras anteriores, sus consecuencias en el desarrollo posterior del autor,

estudiando las influencias recibidas (por ejemplo, *El filósofo autodidacto*, de Abentofail, o *El origen de la tragedia*, de Nietzsche), y también las ejercidas en sus contemporáneos y en los ilustradores de su obra, que aportan abundantes pistas relacionadas con Dioniso, en el contexto de un modernismo que cuestiona los valores de la sociedad de su época.

La lámpara maravillosa de Valle-Inclán se explica a través de una máscara de ficción profundamente dionisiaca; máscara que conecta este libro central en la obra de Valle-Inclán con toda su obra anterior y también con la posterior, resolviendo sus contradicciones aparentes, tanto las que se refieren al estilo o al punto de vista del autor como las que apuntan a cambios radicales en su pensamiento. La máscara de Dioniso, presente explícita e implícitamente en *La lámpara maravillosa* (en 33 de los 44 capítulos), se proyecta como clave de lectura desde el principio al final de la obra de Valle-Inclán. Es en este libro donde Valle hace consciente un mito que ya aparece muy tempranamente en su obra y que le acompaña hasta el final, simbolizado en la máscara de la muerte. A lo largo de este trabajo, se propone una nueva interpretación del género de *La lámpara maravillosa* (hasta ahora principalmente vista como un ensayo), y se conecta dicha interpretación con el ciclo novelístico de las *Sonatas*, anterior a la *Lámpara*, y con el ciclo posterior, de carácter esperpéntico. *La lámpara maravillosa* es un libro especial. Quizá porque es mucho más que los ejercicios espirituales que anuncia el subtítulo: se trata del legado sobre la experiencia estética y vital de Valle-Inclán, una conciencia que, para desenmascarar los velos del mundo y acceder al conocimiento y a la belleza, se enmascara con la ficción y con distintas máscaras de Dioniso. Estas máscaras, en sus diferentes facetas, se proyectan en obras anteriores, como *Flor de santidad*, las *Sonatas*, y en las posteriores, como *Divinas palabras*, libro recorrido por un poderoso dionisismo.

Las características del Dioniso de la Antigüedad encajan perfectamente en los temas y estéticas de Valle-Inclán: el éxtasis, la sensualidad, el exceso, la capacidad

disruptiva, el potencial carnavalesco del dios, su capacidad de redención, su conexión con el mundo de los muertos... Todas son características que se pueden hallar en los libros de Valle-Inclán, en sus personajes y en su estilo, desde un cuento muy temprano, *El rey de la máscara*, hasta los esperpentos, pasando, por supuesto, por el Bradomín de las *Sonatas*. También se analiza en esta tesis cómo algunos elementos míticos de Dioniso, como su relación con el espejo y los Titanes, a través de Plotino y Abentofail, han podido influir en uno de los temas más importantes de Valle-Inclán: el espejo cóncavo y la realidad como ficción disgregada.

En esta máscara dionisiaca hay una propuesta fundamental de Valle-Inclán: cuestionar el tiempo cronológico, elevar al ser humano hasta una visión de altura desde la que el mundo, prisionero de los sentidos, se contempla desde la otra ribera, clave estética de la obra esperpéntica del autor. En esa anulación del tiempo lineal se propone una Edad de Oro de la percepción, donde «la quietud es la suprema norma».

Conclusión

Vista a la luz de Dioniso se disuelven las sombras opuestas en la obra de Valle-Inclán. La constante evolución perceptible en sus libros se explica en la expresión de los diferentes matices de las máscaras dionisiacas, detrás de las que hay un rostro de convencida trascendencia. Este rostro trascendente, místico, cuestiona el mundo contemporáneo del autor, incluso la percepción de la realidad, a través del juego de identidades: de la autoficción y de la ficción. *La lámpara maravillosa*, piedra angular de la *Opera Omnia* de Valle-Inclán, publicada en 1916, a mitad de camino del extenso viaje literario de su autor, contiene esta clave dionisiaca que determina la visión, el pensamiento y la estética de uno de los grandes autores de la literatura en lengua española. Dioniso ayuda a explicar su misterio.

ABSTRACT

Title

The Marvelous Mask. The Presence of Dionysus in Valle-Inclán's The Marvelous Lamp

Introduction

One of Valle-Inclán's most significant yet relatively unknown works, *The Marvelous Lamp*, has been subject to recent interpretations tied to mystical essays and theosophy. However, the thesis suggests an alternative perspective rooted in fiction, the myth of Dionysus, and Valle-Inclán's penchant for masking throughout his life. The aim is to elucidate the meaning of this Galician author's work and its position in his literary production, proposing an interpretation based on the mythological figure of the Greek god Dionysus. The hypothesis is used to explore Dionysus' presence in the mentioned work and is compared with Valle-Inclán's other works, offering a comprehensive interpretation of this essential 20th-century author grounded in the idea of the Dionysian and the various masks of Dionysus, utilizing classical tradition, mythology, myth criticism, philological studies, and the author's own works.

Synthesis

The objectives include exploring Valle-Inclán's Dionysian themes in *The Marvelous Lamp*, tracing their sources in earlier works, examining their consequences in the author's later development, studying influences from works like *The Self-Taught Philosopher* by Abentofail and Nietzsche's *The Birth of Tragedy*, and considering the impact on contemporaries and illustrators who provide clues related to Dionysus within the context of a modernism challenging societal values.

The Marvelous Lamp of Valle-Inclán is explained through a deeply Dionysian mask of fiction; a mask that connects this central book in Valle-Inclán's work with his entire previous and subsequent oeuvre, resolving its apparent contradictions, both those related to the author's style or point of view, and those pointing to radical changes in his thinking. The mask of Dionysus, present explicitly and implicitly in *The Marvelous Lamp* (in 33 out of the 44 chapters), is projected as a key to reading from the beginning to the end of Valle-Inclán's work. It is in this book where Valle makes a myth that already appears very early in his work and accompanies him until the end, symbolized in the mask of death, consciously present. Throughout this work, a new interpretation of the genre of *The Marvelous Lamp* is proposed (previously mainly seen as an essay), and this interpretation is connected to the novelistic cycle of the *Sonatas*, preceding the *Lamp*, and the subsequent cycle of a *esperpento* nature. *The Marvelous Lamp* is a special book. Perhaps because it is much more than the spiritual exercises announced in the subtitle: it is the legacy of Valle-Inclán's aesthetic and vital experience, a consciousness that, to unveil the veils of the world and access knowledge and beauty, masks itself with fiction and with different masks of Dionysus. These masks, in their different facets, project themselves in earlier works such as *Flor de santidad*, the *Sonatas*, and in later works such as *Divinas palabras*, a book permeated by powerful dionysism.

The characteristics of the Dionysus of antiquity fit perfectly into the themes and aesthetics of Valle-Inclán: ecstasy, sensuality, excess, disruptive capacity, the carnivalesque potential of the god, his redemptive power, his connection with the world of the dead... All these are characteristics that can be found in Valle-Inclán's books, in his characters, and in his style, from a very early tale, *El rey de la máscara* (The King of the Mask), to the *esperpentos*, of course, through the Brandomín of the *Sonatas*. This thesis also analyzes how some mythical elements of Dionysus, such as his relationship with the

mirror and the Titans, through Plotinus and Abentofail, may have influenced one of Valle-Inclán's most important themes: the concave mirror and reality as disintegrated fiction.

In Valle-Inclán's Dionysian mask, a fundamental proposition emerges: challenging chronological time, elevating humans to a transcendent perspective where the imprisoned world of the senses is contemplated from the other shore, a key aesthetic in the author's *esperpento* works. The annulment of linear time suggests a Golden Age of perception, where «stillness is the supreme norm».

Conclusion

Viewed through the lens of Dionysus, opposing shadows in Valle-Inclán's work dissolve. The perceptible evolution in his books reflects the expression of different nuances of Dionysian masks, all hiding a face of profound transcendence. This transcendent, mystical face questions the author's contemporary world, challenging reality perception through identity games of autofiction and fiction. *The Marvelous Lamp*, a cornerstone in Valle-Inclán's Opera Omnia published in 1916, contains the Dionysian key that shapes the vision, thought, and aesthetics of one of the great authors in Spanish literature. Dionysus helps unravel his mystery.