

PRERRAFaelISMO Y QUIETISMO ESTÉTICO EN *AROMAS DE LEYENDA*

MIRIAM SÁNCHEZ MOREIRAS
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Con el análisis de *Aromas de leyenda* de Valle Inclán he pretendido demostrar la deuda que esta obra tiene tanto con el código estético prerrafaelita como con las doctrinas esotéricas y místicas, de gran vigencia a finales del siglo XIX y reelaboradas por Valle en su libro de 1916 *La lámpara maravillosa*. Igualmente he identificado, aunque de modo muy leve, la presencia en *Aromas* de la figura de la *ambivalencia*, que es, como demuestra el estudioso Peter Zima, la principal innovación estética del Modernismo y que pone en evidencia la filiación de esta obra de Valle con el arte de su tiempo.

Palabras Clave

Prerrafaelismo, quietismo estético, modernismo, ambivalencia, franciscanismo, simbolismo.

Abstract

In my *Aromas de leyenda* study, book of poems written by the Spanish Modernist author Valle-Inclán, I have attempted to show how this work is in debt to Pre-Raphaelite aesthetics and, also, to esoteric and mystic doctrines, strongly present in the last years of XIX century and relaborated by Valle in his book *La lámpara maravillosa*. At the same time, I have identified, although lightly, the figure of *ambivalence*, which is, like the scholarship Peter Zima has showed, the main Modernism aesthetic innovation and which makes in clear the links between this Valle's work and the art of his time.

Key Words

Prerrafaelismo, quietismo estético, modernismo, ambivalencia, franciscanismo, simbolismo.

Una de las influencias más importantes que tuvo el Modernismo español y, en general, todo el Art Nouveau en el que este movimiento artístico se integra, fue la corriente estética (fundamentalmente pictórica) conocida con el nombre de *prerrafaelismo*, que se desarrolló en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX a raíz de la fundación en 1848 de la Hermandad Prerrafaelita. En su artículo «Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista» Giovanni Allegra (1982: 283-300) analizaba el alcance de semejante influencia en el modernismo hispánico y, más concretamente, en el catalán (en la obra de Santiago Rusiñol y Alejandro de Riquer, entre otros). Según Allegra (1982: 288):

Como en otros países, el gusto prerrafaelita aparece en España dentro de un amplio y proteico «estado de ánimo» que cunde en la cultura europea a partir de las últimas décadas del XIX. Se halla, quiero decir, en el marco del movimiento de ideas que se manifestó hacia 1880 y que tomó los nombres más variados y de sentido, valga la expresión, «interdisciplinar» (piénsese en lo vago, pero sugeridor, de términos como «espiritualismo», «idealismo», «revival»...) y sin embargo reveladores de una «disidencia poética» que choca contra la mentalidad del siglo.

El propio Valle Inclán no fue ajeno a esta influencia¹, que puede rastrearse en muchas de las obras de su etapa modernista, especialmente en un libro de poemas publicado en 1907 con el título de *Aromas de leyenda*. Para Ramón González Alegre (1965: 314-321) se trataría de un prerrafaelismo «captado y resuelto bajo fórmulas rubenianas». El testimonio ofrecido por Juan Ramón Jiménez en una crónica del periódico *El Sol* (Lily Litvak, 1975: 207), donde se presenta la imagen de un Valle-Inclán embebido ante la contemplación de una ilustración de *La Primavera* de Botticelli, hace pensar que las vías de asimilación por parte de Valle del primitivismo y el medievalismo tan querido a los prerrafaelitas no se limitan a la obra poética de Rubén Darío. Publicaciones de la época como *Alrededor del mundo*, *La ilustración artística* o *Blanco y negro* fueron algunas de las vías posibles. Allí se dio buena cuenta del código estético prerrafaelita, así como de las ideas de John Ruskin, defensor del movimiento.

Presentados a grandes rasgos, los principales postulados estéticos del prerrafaelismo fueron: la unión de poesía y pintura, presente, por ejemplo, en la

¹ «Valle-Inclán es, sin embargo, el que más firmemente cree en los postulados del prerrafaelismo, si reparamos en que, todavía en 1916, año en que el modernismo puede considerarse ya una experiencia concluida, teje las páginas de su único libro teórico *—La lámpara maravillosa—* con imágenes cuya derivación estética es patente» (Giovanni Allegra, 1982: 286).

obra de Dante Gabriel Rossetti; la revalorización del arte de los primitivos italianos, esto es, de los pre-rafaelitas, en un intento por huir de las convenciones de escuela que marcaron la pintura desde el Renacimiento; el *realismo simbólico* teorizado por Ruskin y según el cual debe pintarse directamente de la naturaleza, procurando la representación de los más mínimos detalles, del color y de la luz, de tal modo que los elementos representados se transformen en símbolos de una realidad más elevada; el *simbolismo* que caracterizó la segunda etapa del movimiento y que condujo a una reducción de la narratividad y de la representación de los detalles, a las que se opuso un esquematismo de formas, colores y temas acorde con el misticismo y esoterismo de la estética visionaria prerrafaelita; la recreación de motivos tomados de la leyenda, la historia bíblica, la filosofía, el paisaje o la vida moderna; por último, la admiración por los valores de la Edad Media, en reacción al espíritu burgués y a la sociedad industrial del momento.

El objetivo principal de este trabajo será demostrar la deuda que *Aromas de leyenda* tiene con las ideas estéticas prerrafaelitas. Para ello se analizará el modo como la filosofía de Ruskin y los prerrafaelitas es asimilada y reelaborada por Valle y, cuestión mucho más resbaladiza (Mario Praz, 1979), cómo la técnica poética puede aproximarse a la pictórica para hacer poemas *como si fuesen cuadros*. Simultáneamente se efectuará una lectura de *Aromas de leyenda* a la luz de *La lámpara maravillosa*², cotejando los poemas con las ideas estéticas desarrolladas por Valle en este libro del año 1916, teorización de su pensamiento estético y compendio de esoterismo, misticismo, prerrafaelismo, simbolismo y estética modernista. De esta forma, podrá comprobarse la efectividad práctica de su credo estético.

Pese a la ya abundante bibliografía sobre la obra literaria de Valle-Inclán son todavía escasos los estudios centrados en su producción poética. Ya en 1969 Emilio González López la consideraba «a Cenicienta na intensa i estensa revisión que se produciu nos derradeiros anos da obra do escritor galego» (Emilio González López, 1969: 27). A comienzos del siglo XXI sigue siendo el género marginado por los críticos. En el caso concreto de *Aromas de leyenda*, salvando algún estudio más o menos completo sobre la obra (por parte, fundamentalmente, de Giovanni Allegra), podría calificarse su bibliografía de prácticamente inexistente. Con este artículo se pretende subsanar en la medida de lo posible el olvido al que se ha visto relegado *Aromas*, así como provocar un diálogo crítico que contribuya a enriquecer el pensamiento sobre la poesía valleinclanesca.

² La crítica establece la existencia de una trilogía simbolista en la obra de Valle-Inclán, que estaría formada por los libros: *Flor de Santidad* (1904), *Aromas de leyenda* (1907) y *La lámpara maravillosa* (1916).

ANULACIÓN TEMPORAL Y QUIETISMO ESTÉTICO

El título del poemario, *Aromas de leyenda. Versos en loor de un santo ermitaño*, parodia de los títulos que encabezan muchas colecciones de milagros medievales, sugiere su afinidad con el espíritu del mester de clerecía y con uno de sus máximos representantes, Gonzalo de Berceo, quien contó con la admiración de modernistas y noventayochistas. Evoca, pues, el título, una atmósfera medieval llena de santidad y pureza, mundo de «leyenda» donde el concepto de tiempo histórico lineal resulta cuestionado³. Precisamente, la leyenda del monje que queda prendado durante trescientos años del canto de un pájaro es una dramatización de esta dimensión temporal ahistórica y trascendente: la eternidad que se superpone al tiempo de la realidad histórica a través del milagro. Este tiempo aglutinador del pasado y del presente, anulador de diferencias, eterno e igual a sí mismo, es el eje sobre el que gira el poemario, un no-tiempo que Valle rastrea a través de su visión particular del mundo gallego como *espacio atemporal*. La atracción por lo arcaico, por un pasado remoto situado en las brumas de la Edad Media, venía siendo desde hacía varias décadas un rasgo característico del prerrafaelismo inglés (Simon Wilson: 1984), con sus constantes recreaciones de leyendas medievales, tanto piadosas como profanas: lo que Lily Litvak llama «el sueño medieval». Para esta autora su razón de ser habría de buscarla en el rechazo hacia la nueva sociedad industrial, vista como una amenaza a los valores de la vieja sociedad feudal⁴. También para Giovanni Allegra (1982: 284) la «íntima sustancia ideológica» del prerrafaelismo es una «generosa aunque paradójica protesta contra el espíritu del siglo burgués, del positivismo, del maquinismo, de las grandes transformaciones urbanas vinculadas al industrialismo, a la multiplicación del trabajo, al fetiche mercantil».

En *Aromas de leyenda* Valle reelabora el milagro medieval del monje y el pajarillo. Este poemario apareció como libro independiente hasta 1930, año en que

³ Dice a este respecto Giovanni Allegra (1991a: 10): [*Aromas de leyenda*] é la prima emersione nella moderna letteratura spagnola del principio di infrazione delle leggi del tempo, di cancellazione degli opposti, di riacquisto della coscienza aurorale dell'uomo e del mondo. In entrambe le raccolte qui presentate la storia pertiene, benché con motivazioni diverse, alla sfera di Chronos, quindi a una catena di fatti che vanno reciprocamente distruggendosi, mentre la leggenda è naturalmente salva dal destino effimero delle date (...).

⁴ «As a consequence of the widespread rejection of urban Industrial Civilization at the turn of the century, writers and artists began to search the past for a «better world». It was the Middle Ages that they found the object of their quest» (Lily Litvak, 1975: 191).

se editó junto a las otras dos colecciones de poemas de Valle, *El pasajero* y *La pipa de kif*, en un libro que lleva por título *Claves líricas*. También los poemas de *Aromas* reciben el nombre de «claves», sustantivo de resabios esotéricos que condiciona la lectura de los poemas al sugerir la existencia de un sentido oculto, estrechamente emparentado con el simbolismo místico-estético de *La lámpara maravillosa*.

Los poemas se disponen a modo de tríptico, lo mismo que muchas de las representaciones pictóricas prerrafaelitas. Valle ya había subtitulado «tabla del siglo XV» una narración corta de 1902, «La adoración de los Reyes», poniendo así de manifiesto su intención por aproximar la literatura a la pintura. Para Filgueira Valverde (1982) el primer poema de *Aromas* ocuparía la «predella» del tríptico, la leyenda el cuadro central y las notas ambientales, las «portezuelas». Distingue el crítico entre las «primeras versiones de ambientes»: «Milagro de la mañana», «Los pobres de Dios», «Geórgica», «No digas de dolor» y «Flor de la tarde»; la leyenda que se desarrolla en cuatro estampas: «Prosa de dos ermitaños», «Ave Serafín», «Estela de prodigio» y «Página de misal»; y los cuadros ambientales del final: «Lirio franciscano», «Sol de la tarde», «Son de muñeira» y «En el camino». Si bien es cierto que la clave I funciona como un poema-prólogo («como un canto genérico e independiente que comprende la idea matriz del libro», Martínez Blasco, 1986: 37), el poema final, «En el camino», más que un cuadro de ambiente es un poema-epílogo donde el yo lírico expresa sus ansias de oír, como San Gundián, el canto del pájaro que le permita alcanzar el quietismo. Además, los poemas que preceden y siguen a los cuatro que forman la leyenda no son simples «notas ambientales», descripciones de la vida campesina con valor decorativo; su gran carga simbólica se pone constantemente de manifiesto, sobre todo por la presencia de dos motivos, brevísima anécdota de este primer relato, que se reiteran en varios poemas y van urdiendo una alegoría de la vida humana: la *caravana de pobres* y el *peregrino*.

Pueden distinguirse dos relatos en *Aromas de leyenda*. El primer relato lo constituyen los poemas que preceden y siguen a la leyenda y que se localizan en la infancia del yo lírico, como declara el poema-prólogo «Ave»: «¡Oh, lejanas memorias de la tierra lejana!». Son escenas de la vida campesina que se van sucediendo a lo largo del camino que recorre la caravana de mendigos y, con ella, el poeta y el lector peregrinos. La dualidad temporal que caracteriza a este primer relato y que se consigue a través de la representación espacial (o *forma espacial*, según la denominación de Joseph Frank) de los dos tiempos que confluyen en él permite hablar de una *temporalidad ambivalente*. El pasado lo constituyen las escenas de la vida campesina que pertenecen a la infancia del poeta;

la utilización de formas verbales en presente y pretérito imperfecto (el «presente del pasado») acentúa la sensación de estatismo y la imprecisión de estos recuerdos, que parecen flotar en un eterno presente⁵. El presente es el camino por el que el yo lírico vaga desde que abandonó el paraíso de la tierra y la infancia. El tiempo ambivalente del relato primero resulta, pues, de la confluencia de un pasado estático, tiempo de la felicidad (y del recuerdo, las «lejanas memorias»), y un presente dinámico, tiempo del dolor. Resolver el *enigma del tiempo* es, entonces, en primer lugar, desvelar su naturaleza ambivalente. Dado que la extensión y el propósito específico de este trabajo no me permiten mayores profundizaciones, sólo me queda llamar la atención en ciertos momentos sobre el papel que en *Aromas* desempeña la ambivalencia, considerada por el estudioso Peter Zima como la nueva episteme sobre la que se asienta la estética modernista. La simultaneidad de tiempos puede, también, relacionarse con la «multiplicación» o «simultaneidad problemática de contextos» propia de la lírica de la que habla Karlheinz Stierle (1997: 220). En este caso, se trata de la multiplicación de contextos temporales, mediante la que se pone de manifiesto el carácter esencialmente metafórico del tiempo lírico. La duración del tiempo de este relato es de *una revolución de sol*: el lector sigue el recorrido de la caravana desde el amanecer (poemas de la mañana: 2, 3, 4 y 5) hasta el crepúsculo (poemas de la tarde: 6, 11, 12 y 13). El simbolismo místico del tiempo y el espacio se evidencia: la vida dura lo que una jornada de camino, vivir es recorrer el camino desde el alba (nacimiento) hasta el ocaso (muerte).

Hay en el poemario un segundo relato, el de la leyenda del monje y el pajarillo, ubicado en el tiempo remoto y legendario de la Edad Media. Este relato segundo se incorpora al relato primero mediante una analepsis situada en el centro del poemario; no se sabe su alcance respecto al tiempo del relato primero, pero sí que tiene una amplitud de trescientos años. Contrasta la breve duración del relato primero, símbolo de la fugacidad de la vida (no más que la jornada de un camino) con los trescientos años del relato segundo que simbolizan la vida eterna: frente al tiempo histórico fugaz, el tiempo espiritual eterno. La transición de un relato a otro se lleva a cabo a través del motivo del pájaro: el paso del relato primero al segundo lo marca la última estrofa de la clave VI: «Como en la leyenda de aquel penitente, / un pájaro canta al pie de la fuente, / de la fuente clara de claro cristal». Ambas aves, la actual y la legendaria, se equiparan. Es entonces cuando comienza la na-

⁵ «Las imágenes se suceden a lo largo del camino, pasan como las horas, pero su gesto estático queda reflejado en el fondo de la conciencia» (Valle Inclán, 1916: 113).

rración de la leyenda con un principio, la duda de San Gundián, y un final, la muerte del santo al despertar del éxtasis. El salto del relato segundo al relato primero se efectúa en el poema «Página de misal», que enlaza con la última estrofa de la clave VI: «¡Rui señor! ¡Alondra!... Pájaro riente / que dices tu canto al pie de la fuente, / de la fuente clara, de claro cristal...». Tanto la última estrofa de la clave VI como este «Página de misal» son puntos de transición donde las coordenadas temporales quedan anuladas por el empleo de la analogía.

Quizá el poema más contenidamente emotivo de *Aromas* sea «En el camino». En él se representan dos de las tres vías místicas: la vía purgativa, que transcurre en la oscuridad de la noche («y mi alma tembló toda / oscura y milenaria») y la vía iluminativa, que transcurre al amanecer, cuando el yo lírico está «ciego de luz de aurora / que en su rueda de plata / hila Nuestra Señora». Todos estos símbolos y procesos místicos pueden tener una interpretación estética, pues para Valle la estética, como la mística, es una vía para llegar a Dios al ser la Belleza atributo de la Divinidad: «La belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos, los místicos caminos de Dios» (Valle Inclán, 1916: 28). El camino místico es la vía que debe recorrer el artista para alcanzar la «ceguera estética», que se produce cuando éste ha llegado a la intuición del quietismo estético (Valle Inclán, 1916: 126):

¡Felices los ojos que ciegan después de haber visto porque purifican su conocimiento de geometría y cronología!. 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 de la hora.

El enigma del tiempo es el tema principal de *Aromas de leyenda*. Esta filosofía de la anulación temporal que recorre el poemario será teorizada por Valle en *La lámpara maravillosa*. En ambos libros se identifica a Satán con las horas, el paso del tiempo y el dolor de la vida; en ambos es un «murciélago de la noche» frente a la Divinidad, que es luz y eternidad. Así, en *La lámpara maravillosa* (Valle Inclán, 1916: 126) se dice que:

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.

Y en la clave VIII:

El pecado es el tiempo: las furias y lujurias
 Son las horas del tiempo que teje nuestra vida
 Hasta morir (...)

Esta voluntad de anulación temporal se manifiesta en el intento del poeta por recuperar su pasado, que, en realidad, son dos: la infancia del narrador y la Edad Media, localizados en un mismo espacio: el mundo rural gallego. El mundo de la infancia, de la Edad Media y del campesinado gallego se equiparan y, juntos, van a conformar las coordenadas espacio-temporales del poemario. Se puede comprobar en el verso que abre la clave I: «¡Oh, lejanas memorias de la tierra lejana!», sintagma ambivalente ya que estas «memorias» pertenecen tanto a la infancia (memoria privada del poeta) como a la Edad Media (memoria colectiva de la tierra). Esta ambivalencia se mantiene hasta la última estrofa, donde el poeta habla de la tierra como una «pobre abuela olvidada y mendiga». De ello resulta una *indiferencia* de pasados (la infancia y la Edad Media), que se equiparan analógicamente, y una *diferencia* no resuelta entre el pasado y el presente. La separación de la tierra le permite al poeta elaborar una imagen idealizada de ésta desde el recuerdo (la pobreza de la tierra se idealiza y se transforma en virtud) para así seguir conservando el vínculo que lo une a ésta, y que es su única garantía de salvación. A través del recuerdo el poeta puede desvelar el enigma de la vida y el tiempo, de esta forma el sustantivo «memorias» se contagia del significado esotérico que tiene en *La lámpara maravillosa* (Valle Inclán, 1916: 37):

Con los ojos vueltos al pasado, yo lograba romper el enigma del tiempo (...) Hasta entonces nunca había descubierto aquella intuición de eternidad que se me mostraba de pronto al evocar la infancia y darle actualidad en otro círculo del tiempo.

Valle considera el gallego una lengua arcaica, campesina y musical: «¡Oh tierra de la fabla antigua, hija de Roma, / que tiene campesinos arrullos de paloma!». Existe para el poeta una unión natural, no convencional, entre la tierra y su lengua, que comparten una misma alma. Ya en *La lámpara maravillosa* había aludido al origen campesino de las lenguas al decir que los idiomas eran «hijos del arado». Pero, además de su vínculo con la tierra, el gallego conserva un vínculo con el pasado: es la «fabla antigua», el «romance arcaico, casi visigodo» que habla Adegá en *Flor de santidad* (Valle Inclán, 1904: 24); de ahí que para aumentar la sensación de pasado el poeta utilice un léxico y una sintaxis tomados del gallego y el castellano antiguo: «fabla», «llares», «cantiga» (clave I); «yantar» (clave III); «borona» (clave IV). Además, incorpora al final de cada poema unas coplas en gallego, frag-

mentos de cantigas conocidas que acentúan la relación del poemario con la literatura popular de tradición oral. Esta relación también se manifiesta en la métrica arcaizante de muchos poemas, que utilizan el monorrimo alejandrino del mester de clerecía⁶.

La nostalgia del yo lírico por la infancia perdida aparece en las claves V y XII. En la clave V una niña está asomada al balcón del pazo contemplando la caravana de pobres y el poeta le pide al lector («Hermano peregrino») que no le desvele la triste realidad de la vida. En la última estrofa de la clave XII el yo lírico recuerda «La casa que fue mía, / de donde peregrino y pobre, salí un día». En ambos poemas la casa solariega representa la protección contra la vida concebida como un *vallem lacrymarum*; abandonarla (abandonar la tierra) supone nacer a la vida y al dolor. El poeta-peregrino está condenado a purgar su pecado.

La mirada al pasado responde a la voluntad de anulación temporal (*quietismo extático*) dramatizada en el milagro del monje y el pajarillo, y se corresponde a nivel expresivo con el *quietismo estético*, que el narrador de *La lámpara maravillosa* considera el objetivo del artista: «Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética» (Valle Inclán, 1916: 106).

La *música*, el *fragmentarismo*, el *estatismo*, el *arquetipo* y el *grotesco* son los recursos expresivos empleados por Valle para logra este quietismo estético.

En el milagro del monje y el pajarillo el éxtasis se logra a través de la música, al ser el canto del ave un «eco de lo eterno» (Filgueira Valverde, 1982: 65). La música, lo mismo que la luz o el agua (símbolos que se reiteran en *Aromas*), es una realidad que por su carácter menos material sirve al hombre para expresar su contacto con la Divinidad; es la «dulce música de las esferas» que extasía a Fray Luis cuando escucha a Salinas y con la que se logra el quietismo místico. Esa es también la función que la música tiene en *Aromas*. Sus poemas son marcadamente musicales. Algunos reiteran la forma circular de las cantigas con su empleo de estructuras paralelísticas, como el poema «Son de muiñeira», en el que música y trabajo se integran en un todo armónico que preserva el orden del Universo. Giovanni Allegra señala cómo a través de la repetición de ciertos ritmos y sintagmas se logra «quel senso di perennità che caratterizza il libro e gli dá una compattezza formale che non avranno le altro raccolte liriche» (Giovanni Allegra, 1991a: 16). La mayor parte del léxico de la clave I pertenece al campo semántico de las sensaciones

⁶ «Lo medieval del mundo de *Aromas* se vale de una métrica que lo ratifica en la expresión: la castellana del Arcipreste, las Cantigas de Alfonso el Sabio (la CIII inspira la Clave VIII), los versos del mester de clerecía y el más breve de la tradición galaico-portuguesa» (Giovanni Allegra, 1991b: 14).

auditivas. Las «lejanas memorias» son recuerdos transmitidos por los cantos populares en una lengua que es ante todo música («campesinos arrullos de paloma»): «El lago de mi alma, yo lo siento ondular / (...) / cuando tú pasas, vieja alma de mi lugar, / en la música de algún viejo cantar». La música es el alma de la tierra, será a través de ella como se logre la unión del alma del poeta con su tierra: «¡Oh tierra, pobre abuela olvidada y mendiga, / bésame con tu alma ingenua de cantiga!». También la rima, consonante y continua, desempeña un importante papel en *Aromas*, cargada con el simbolismo que Valle le otorga en *La lámpara maravillosa* (Valle Inclán, 1916: 46):

La rima junta en un verso la emoción del otro verso con el cual concierta. Hace una suma, y si no logra anular el tiempo, lo encierra y lo aquilata en el instante de una palabra, de una sílaba, de un sonido.

Otro procedimiento empleado por Valle en la consecución del quietismo estético es la división de las escenas en breves cuadros que ralentizan la acción (Lily Litvak, 1975: 221-222). Este procedimiento intenta aproximar la literatura a la pintura, a la que le caracteriza su capacidad para eternizar el instante; las cosas cobran importancia frente a la acción que se petrifica como si fuese un cuadro⁷. Prueba de ello es el modo como Valle estructura la leyenda del monje y el pajarillo. Frente a otras versiones que la desarrollan en un único poema (por ejemplo, la Cantiga CIII o la poesía de Longfellow en quien, según Filgueira Valverde, Valle se inspiró) ésta se concibe en cuatro cuadros que tratan por separado los motivos que constituyen la leyenda: «Prosa de dos ermitaños» trata el motivo de la meditación; «Ave Serafin», el motivo del prodigio; «Estela de prodigio», el motivo del retorno; y «Página de misal», el motivo del ave que, aunque ya está incluido en el motivo del prodigio, es tratado aparte por Valle en un poema que funciona como epílogo de la leyenda.

Valle concibe a sus personajes como si fuesen pinturas o esculturas, los sorprende en un gesto y congela así su imagen hasta dar la impresión de que se funden con el paisaje (Lily Litvak, 1975: 221-222). Los personajes adquieren la rigidez propia de la pintura prerrafaelita, un estatismo que los hace intemporales. Un ejemplo de petrificación casi literal es el de los dos ermitaños de la clave VII, prácticamen-

⁷ «He [Valle] like Azorin, does not want to create a dynamism situation but, rather, to capture each instant, each scene, to immobilize it and destroy the temporal rhythm in order to achieve a plastic effect. It is the art of a painter seeking, first all, the spatial, not the temporal» (Lily Litvak, 1975: 221).

te convertidos en dos esculturas del Pórtico de la Gloria («En la austera quietud del monte / y en la sombra de un peñascal, / nido de buitres y de cuervos / que el cielo cubren al volar, / razonaban dos ermitaños: / San Serenín y San Gundián.»)⁸ o el fauno de resabios parnasianos de la clave VIII «que ríe todavía con su reír pagano, / bajo el agua que vierte el santo con la mano».

Pero la rigidez de las figuras no proviene sólo de describirlas en posturas y gestos que parecen eternos, sino de construirlas una y otra vez con los mismos rasgos, los cuales pasan a formar parte de una convención. Las figuras no hacen referencia a personas ni objetos concretos, son más bien patrones de representación, arquetipos que la memoria conserva y actualiza a través del recuerdo. En *Flor de santidad* y en *Aromas de leyenda* se reiteran los mismos motivos: la caravana de pobres, el peregrino, los pastores, el pazo con los perros, la molinera, el camino, la curandera, la fuente, las mujeres que espadan el lino entre cantares... incluso hay una referencia en *Flor de santidad* a la fuente milagrosa de San Gundián, sombreada por un roble, junto a una iglesia. Son imágenes de una realidad eterna e inmutable conservada en la memoria.

Para construir sus arquetipos Valle utiliza a menudo lo que denomino *shintagmas-espejo*, esto es, sintagmas casi idénticos que recuerdan las imágenes-espejo: repeticiones obsesivas del mismo modelo de mujer que pueblan las pinturas de prerrafaelitas como Dante Gabriel Rosseti o Burne Jones (Timothy Hilton, 1970). Es lo que sucede, por ejemplo, en las claves VI: «un pajarito canta al pie de la fuente, / de la fuente clara de claro cristal.» y X: «(...) pájaro riente / que dices tu canto al pie de la fuente, / de la fuente clara, de claro cristal...». La clave X supone otro intento por aproximar poesía y pintura al ser concebida a la manera de los arabescos pictóricos que pueblan las ilustraciones de los prerrafaelitas, muy aficionados a los emblemas y a la decoración de los Libros de Horas. En ellos se encadenan motivos vegetales, animales, geométricos y gráficos de gran simbolismo, que en el poema se corresponde con el encadenamiento de palabras mediante anadiplosis, anáforas, paralelismos, quiasmos y otras figuras de repetición: «El misal en donde rezaba aquel santo / que oía en su rezo el canto de encanto, / del ave celeste, del celeste Abril: / Del ave que sabe la áurea letanía, / (...); además de venir sugerido por las imágenes del propio poema desde el título («Página de misal») hasta la última estrofa, en la que el ave canta «prendida» (encadenada) en la inicial «roja, gótica y florida» del misal.

⁸ Para Mari Borelli «Quei vecchi eremiti non hanno la consistenza di personaggi umani, e come santi sembrano avere acquistato la staticità di figure in un arazzo» (Mari Borelli, 1961: 20-21).

El quietismo al que el poeta aspira está construido sobre las tensiones que generan pares de elementos en construcción antitética. La estética modernista de *Aromas* busca el efectismo mediante contrastes semánticos (alegría-tristeza; felicidad-dolor; movimiento-estatismo; tiempo-eternidad; presente-pasado; amor carnal-amor espiritual; conocimiento ignorancia...), contrastes expresivos (cambios abruptos de ritmo y tono) e imágenes que rozan lo grotesco y que provocan desasosiego en el lector. El tono alegre de las claves II y IV contrasta con la tristeza de las claves III y V. Al final del libro, el regocijo pánico de «Son de muñeira» se transforma en emoción religiosa en «En el camino». Los contrastes también se producen dentro del mismo poema: en la clave III una naturaleza fértil y alegre enmarca el dolorido paso de los desvalidos; esta oposición tiene su eco en la rima: la abrupta rima de la penúltima estrofa («rojas», «congojas», «hojas») contrasta con la suavidad de la última rima («sementeras», «eras», «vaqueras»). Frente a una naturaleza que, en los primeros poemas, se presenta fértil, alegre, pura, santificada por la luz del amanecer, el jardín modernista de la clave V oculta la semilla de la corrupción («¡El misterio vigila, / sepultado en la sombra!») y, junto a él, aparece la doliente caravana de pobres anunciando el inquietante futuro de la niña que sonríe. La caravana de pobres representa el presente de la vida, las horas y el tiempo que arrastra el dolor de su corrupción y desequilibra esta Arcadia ideal. Surge, entonces, la imagen grotesca como un intento del poeta por resolver las oposiciones, por sintetizar los contrarios. Es lo que sucede en la clave IX, donde infrarrealismo e idealismo se funden en una sola imagen grotesca: los pobres son «racimos de gusanos / (...) / ¡Divina flor de Lis, / que con su boca unguía / San Francisco de Asís!». Y es que Valle ve en la ambivalencia del grotesco uno de los caminos para alcanzar el quietismo estético (Valle Inclán, 1916: 78-79):

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 (...).

Descubrir en el orden del mundo un sentido de belleza más allá de nuestros fines mortales y de la reproducción de las eternas formas, es caminar por los senderos del quietismo y sumirse en la divina Cáligo.

NATURALEZA

Para Valle, como para los prerrafaelitas, la naturaleza pasa a ser un reflejo de la Divinidad, «a divine world of ideal beauty and invisible essence» (Lily Litvak, 1975: 170). En *Aromas* son los elementos de la naturaleza los auténticos protagonistas. Los objetos que pueblan los poemas son precisos, bien delineados y luminosos y, por su tratamiento, se acercan a la etapa más simbolista del prerrafaelismo, cuando la representación de las cosas se hace selectiva y esquemática, casi abstracta. Aquí los objetos se nombran o se describen con pocos rasgos, fijos, portadores la mayoría de semas pertenecientes al campo semántico de lo espiritual, en un intento por conseguir el esquematismo expresivo y el arquetipo de naturaleza religiosa.

El simbolismo religioso se extiende a todos los elementos, como a las flores: «Lirio franciscano» (clave XI), «flor azul y mística» (clave VIII), «rosal de la Virgen María» (clave II), «rosas de Santo Grial» (clave VI) o al ave, con la que funciona la analogía: «pájaro», «ruiseñor», «alondra», «cotovía», «paloma», «Serafín». Son realizaciones del mismo arquetipo, de la misma ave mística; su función en el poemario es idéntica: servir de emisarios a la Divinidad. Otro ejemplo de simbolismo religioso se da en la clave IV: «bajo la parra canta el esponsal divino / de la sangre y la carne, la Borona y el Vino». En estos versos se refleja, además, la concepción hilozoísta de la naturaleza presente en *Aromas*, donde seres y cosas se dotan de alma; como el pájaro y la campana en «Milagro de la mañana», cuyo diálogo descifra el poeta. En *Aromas de leyenda* toda la naturaleza habla: «Tierra de maizales húmedos y sonoros / donde cantan del viento los invisibles coros» (clave I), «Molinos picarescos, telares campesinos, / cantan el viejo salmo del pan y de los linos, / y el agua que en la presa platea sus cristales, / murmura una oración entre los maizales,» (clave IV), «glosa oculta una fuente / el enigma riente / de su alma de cristal.» (clave V).

El simbolismo se extiende a los colores y a la luz. El azul, por ejemplo, simboliza en *Aromas* la pureza y la espiritualidad; está ligado a los amaneceres, momentos de purificación y renacimiento, y a aquellas realidades más espirituales: «azul santidad matutina» (clave I), «la flor azul y mística del ama visionaria» (clave VIII). En la clave I el trino es azul como la mañana y en la clave VII es cristalino como el agua; en ambos casos el trino adopta mediante una sinestesia metonímica atributos que pertenecen a realidades con las que entra en contacto (cielo y agua), y con las que logra fundirse. La sinestesia es, pues, un instrumento del que se sirve el poeta para representar la analogía y la armonía de los elementos, que responden a un sentimiento panteísta de la naturaleza.

Valle está también muy próximo a los prerrafaelitas por la importancia que otorga a la luz. Los pintores ingleses se esmeran en representar la luz del sol lo más fielmente posible y, para ello, pintan en los exteriores cuadros llenos de luminosidad. Sienten preferencia por aquellos momentos del día en que la luz cobra un mayor protagonismo, amaneceres y crepúsculos. Fieles al «realismo simbólico» (Simon Wilson, 1984: 10), la luz les interesa como símbolo de realidades más profundas, lo que se hace patente en muchos de sus cuadros. El amanecer y el crepúsculo de dimensiones simbólicas son los dos momentos del día que aparecen en los poemas de *Aromas*. El amanecer es símbolo de resurrección y purificación, como en «Milagro de la mañana», donde adquiere la categoría de primer amanecer o amanecer edénico, mientras que en la clave XIV la luz del amanecer indica que se ha alcanzado la vía iluminativa («¡Ciego de luz de aurora / que en su rueda de plata / hila Nuestra Señora») y en la clave XI, la unión con la Divinidad («Los pobres tendrán túnicas / de inmaculados linos, / linos de luz de aurora / que hila Nuestra Señora / al pie de los caminos...»). El amanecer, estrechamente ligado a la figura de la Virgen, marca el triunfo sobre la muerte. El crepúsculo, en cambio, está presidido por la figura de Cristo (en la clave XII el sol de la tarde es «Augusto Sembrador» y «Hermoso Patriarca»); es el momento del acontecimiento, intuición de eternidad⁹. Es en el crepúsculo cuando le sucede al monje el milagro, y será al amanecer cuando despierte del trance, despertar místico que es, en realidad, el umbral de la vida eterna. En el poema «Flor de la tarde» se añade al significado espiritual del crepúsculo un significado sexual¹⁰; hay una tensión entre lo material, carnal, de las dos primeras estrofas y la espiritualidad de las dos últimas: «Y ante el sol que muere, con piafante brío / se yergue en dos patas el macho cabrío, / y un epitalamio reza el maizal», fundiéndose en el último verso lo carnal y lo espiritual en una misma expresión¹¹. Frente a las escenas de naturaleza fértil, las dos últimas estrofas se sitúan en un espacio religioso, el atrio de una iglesia; el ambiente deja de ser pagano y se espiritualiza por la eminencia del prodigio, que se hará efectivo

⁹ «El crepúsculo se me revelaba como el símbolo eucarístico que enlaza la noche con el día, como la hora verbo que participa de las dos sustancias, y es armonía de lo que ha sido con lo que espera ser» (Valle Inclán, 1916: 319).

¹⁰ En la poesía de Juan Ramón Jiménez, como observa Lily Litvak (1979), el crepúsculo también simboliza la unión sexual.

¹¹ En su libro *Use and abuse of Religious and Mystical Symbolism* Claire Paolini (1986) estudia esta tendencia de Valle Inclán a dotar las imágenes religiosas de contenido sexual.

¹² «Sólo el corazón que ama milagrosamente todas las cosas, sólo la mano que bendice puede enlazar el momento que pasó con el que anuncia, y detener el vuelo de las horas (...). El símbolo del verbo enlazó la doctrina estática de quietistas y panteístas» (Valle Inclán, 1916: 82-83).

en el crepúsculo de la clave VIII. En el crepúsculo de «Flor de la tarde», momento de unión pánica, carnal (que simboliza el macho cabrío) y de unión mística, espiritual (simbolizada por el canto del ruiseñor), están representadas dos de las «tres veredas estáticas» que identifica Valle en *La lámpara maravillosa* (Valle Inclán, 1916: 81):

De estas dos veredas (panteísmo y quietismo), la una es gozosa y la otra desengañada, la una descubre el pecado en todo el entender carnal de los sentidos, y la otra un feliz desleimiento en el seno de todas las cosas. Por la una oye el alma las músicas pánicas, por la otra sólo alcanza desconsolada soledad, yerma quietud.

FRANCISCANISMO

La tercera vereda estática es el amor cristiano representado en *Aromas* por la figura de San Gundián bendiciendo la naturaleza a la manera de San Francisco¹² y próximo a escuchar el canto del ave. El franciscanismo, motivo muy querido por los prerrafaelitas a raíz de su contacto con los nazarenos alemanes, supone la vuelta al auténtico espíritu del cristianismo de los primeros tiempos, con su doctrina basada en el amor y la pobreza. El amor franciscano hace desaparecer la dualidad entre el Bien y el Mal, como reflejan los enigmas de la clave VIII, auténticas figuras de ambivalencia: «bajo la bendición de aquel santo ermitaño / el lobo paca humilde en medio del rebaño / y la ubre de la loba da su leche al cordero (...)» (clave VIII). Por su parte, la exaltación de la pobreza aparece en «Lirio franciscano», donde los pobres son «Divina flor de Lis / que con su boca ungió / San Francisco de Asís». La pobreza es tratada como una vía para llegar a Dios: «En un campo de rosas / tendrás tu cena mística / al final del camino». Por la voluntad de analogía de Valle, el monje Gundián (*alter ego* del cisterciense San Ero) se funde con la figura de San Francisco. Es San Gundián quien bendice la naturaleza, como hace San Francisco en un fresco de Giotto. También en *La lámpara maravillosa* aparecen referencias al franciscanismo (Valle Inclán, 1916: 74-75):

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 enseñaba una comprensión de la belleza como si el mundo acabase de nacer, y aún estuviese cubierto del rocío de la mañana.

SOCIEDAD RURAL/SOCIEDAD FEUDAL

En *Aromas*, como en muchos cuadros prerrafaelitas, se recogen estampas de la vida campesina: hay viejas cargadas de leña (clave I), vaqueras (clave III), labradores (clave IV), zagales que cuidan de las vacas (clave IV) y de las ovejas (clave VI); aparece el pueblo con su ermita y su campana (clave VIII), los molinos y telares (clave IV), la casa hidalga (clave V), las sementeras, los herbales, los maizales... Este tipo de economía preindustrial se presenta como alternativa a una sociedad capitalista que se ve como alienante. Las faenas agrícolas, campesinas y artesanales (revalorizadas a partir de Ruskin y William Morris) son santificadas en «Geórgica», mientras que en «Son de muiñeira» se ofrece una visión lúdica y solidaria del trabajo en el campo. En este poema trabajo y canto están indisolublemente unidos y reflejan la armonía de la creación: «Cantan las mozas que espadan el lino, / cantan los mozos que van al molino / y los pardales en el camino». Por el trabajo el hombre se une con la naturaleza y con Dios.

Pero, frente a estas imágenes de alegría colectiva, surge el dolor de la caravana de pobres con sus «ciegos, leprosos y tullidos» atisbando el pazo desde el camino. La *idílica* sociedad natural que aparece en *Aromas* es una sociedad de estamentos basada en la desigualdad (pazo, campesinos y pobres) que perpetúa la estructura feudal y la justifica frente a la creciente sociedad industrial, y que se siente amenazada por el estigma de la corrupción personificada por la caravana de mendigos, signo polisémico y ambivalente. El misterio, el enigma, el mal, el pecado, la vida, el dolor, el tiempo, las horas, la muerte que arrastran los pobres tras de sí en los primeros poemas, sirven para nombrar la misma realidad: el sueño de Arcadia se tambalea. Lo único que parece superar las dualidades es el amor cristiano del franciscano San Gundián bendiciendo la naturaleza. La irracionalidad de la muerte cobre sentido con la irracionalidad de la fe y la pobreza y el dolor tienen su razón de ser al formar parte del mundo ambivalente creado por Dios: «¡El alma amaba su cárcel de tierra porque era un don recibido del Señor!» (Valle Inclán, 1916: 142).

* * *

Mi análisis de la obra de Valle Inclán *Aromas de leyenda* llevado a cabo a lo largo de estas páginas me ha permitido demostrar la deuda que este libro tiene tanto con el código estético prerrafaelita, como con las doctrinas esotéricas y místicas, de gran aceptación a finales del siglo XIX y reelaboradas por Valle en *La lámpara maravillosa*. Al mismo tiempo he identificado, aunque de modo muy leve, la presencia en *Aromas* de la figura de la *ambivalencia*, que es, como demuestra el

estudioso Peter Zima, la principal innovación estética del Modernismo y que pone en evidencia la intensa participación de esta obra de Valle en las inquietudes artísticas de su época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEGRA, Giovanni. «Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista». *Anales de literatura española* 1, 1982:83-300.
 — «Introduzione». En Ramón del Valle Inclán, *Aromi di leggenda. Il passeggero*, 7-50. Palermo: Novecento, 1991.
 — «La poesía de Valle Inclán: Claves líricas». *Ínsula* 531, 1991:14-15.
- BORELLI, Maria. *Sulla poesia di Valle-Inclán*. Torino: Edizioni Palatina, 1961.
- FILGUEIRA VALVERDE. *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval: La cantiga CIII*. Vigo: Edicións Xerais, 1982.
- FRANK, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- GONZÁLEZ ALEGRE, Ramón. «Aportación para un entendimiento de Valle-Inclán poeta». *Ramón María del Valle-Inclán (1866-1966). Estudios reunidos en conmemoración del centenario*. La Plata: Universidad de La Plata, 1967: 314-321 (1965).
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. «A poesía simbolista de Valle-Inclán: 'Aromas de leyenda'». *Grial* 23, 27-36, 1969.
- HILTON, Timothy. *Los prerrafaelitas*. Barcelona: Destino, 1993 (1970).
- LITVAK, Lily. *A Dream of Arcadia. Anti-Industrialism in Spanish Literature (1895-1905)*. Austin and London: University of Texas Press, 1970.
 — *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1979.
- MARTÍNEZ BLASCO, Ángel. «Poeta y censor de su propia obra». *Cuadernos hispanoamericanos* 438, 34-47, 1986.
- PAOLINI, Claire. *Valle-Inclán's Modernism: Use and Abuse of Religious and Mystical Symbolism*. Valencia: Albatros-Hispanófila, 1986.
- PRAZ, Mario. *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1979.
- STIERLE, Karl. «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin». En *Teorías sobre la lírica*, 203-268. Madrid: Arco-Libros, 1999 (1997).
- VALLE INCLÁN, Ramón María. *Flor de santidad*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1904.
 — *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960 (1916).
 — *Claves líricas*. Valencia: Círculo de lectores, 1991 (1930).
- WILSON, Simon. *What is Pre-Raphaelitism?* London: Tate Gallery, 1984.
- ZIMA, Peter. *L'Ambivalence romanesque: Proust, Kafka, Musil*. París: Le Sycomore, 1980.