

CONFIGURACIÓN DE LOS PERSONAJES HISTÓRICOS EN *EL RUEDO IBÉRICO DE VALLE-INCLÁN*

Juan Ramón Vélez García
(Universidad de Salamanca)

Resumen

El propósito de este trabajo es analizar cómo están configurados literariamente los personajes históricos que aparecen en las novelas que conforman la trilogía *El ruedo ibérico* de Valle-Inclán. Éstas abarcan aspectos concernientes a un período convulso de la historia española ya abordados por el autor en su *Farsa y licencia de la reina castiza* y algunos artículos de prensa. Valle-Inclán ofrece una visión esperpéntica y degradada de la corte de Isabel II y su reinado a punto de desmoronarse en vísperas de “La Gloriosa”.

Palabras clave: trilogía – personajes – farsa - historia

Abstract

The aim of this work is to analyze how the historical characters appearing in Valle-Inclán's *El ruedo ibérico* trilogy are literary shaped. These novels encompass aspects concerning a convulsed period of Spanish history already approached by the author in his play *Farsa y licencia de la reina castiza* and some press articles. Valle-Inclán offers a caricaturesque and degraded vision of the court of Isabel II and her crumbling kingdom in the eve of “La Gloriosa”.

Keywords: trilogy – characters – farce - history

Introducción

El ruedo ibérico es una trilogía perteneciente a un plan inicialmente concebido por Valle-Inclán como un ciclo de nueve novelas organizadas en tres bloques, centrada en los momentos cercanos a “La Gloriosa” de 1868, revolución que se saldó con el derrocamiento de la reina Isabel II. El autor sólo logró completar las dos primeras: *La corte de los milagros* y *Viva mi dueño*; la tercera, *Baza de espadas*, quedó trunca.

Mi propósito en este artículo es exponer cómo queda reflejada en estas tres novelas la “Corte de Isabel Segunda, con sus frailes, sus togados, sus validos, sus héroes bufos, y sus payasos trágicos” (*Viva* 311)¹, temática que tenía precedentes en la *Farsa y licencia de la reina castiza* del autor. Ya en otras obras anteriores suyas la acción se desarrollaba en unas coordenadas cronológicas similares. Es el caso de *Sonata de invierno*, *La guerra carlista*, *Tirano Banderas* y las *Comedias bárbaras*.

Para empezar, hay que destacar la importancia de la colectividad en estas obras. De ello se deriva una polifonía de voces que va a marcar su desarrollo. Hay algunos personajes que reciben una mayor atención, pero no puede decirse que exista un protagonista individual sobre el que recaiga el peso de la historia, lo cual cumple el anuncio del autor: “*El ruedo ibérico* no tendrá, a lo largo de sus varios volúmenes, protagonistas. Su gran protagonista es el medio social, el ambiente...”². Ante el lector desfila una galería de personajes, algunos históricos, otros ficticiales. Estos últimos proceden, bien del universo creado por Valle en obras anteriores (tal es el caso del Marqués de Bradomín o del Duque de Ordax) o bien de obras de autores ajenos, entre los que destacan los cervantinos Rinconete y Cortadillo y Don Quijote; otros son creados *ex profeso* para *El ruedo ibérico*. La construcción de una ficción que engloba personajes de tan diversa procedencia alimenta la dialogicidad y está anticipando uno de los rasgos característicos en la evolución de la novela de las últimas décadas: la ruptura de lo que se ha dado en llamar *compossibility*. Dos o más personajes son “compossible, that is, capable of coexisting and interacting, only if they belong to the same text; characters belonging to one text are normally not compossible with characters from another”³.

¹ A partir de aquí las citas de la trilogía irán acompañadas por el título abreviado de la obra a la que pertenezcan y el correspondiente número de página entre paréntesis para evitar una proliferación de notas al pie. Las ediciones que utilizo son: *La corte de los milagros*, Madrid, Espasa Calpe, 1990; *Viva mi dueño*, Madrid, Espasa Calpe, 1992; *Baza de espadas*, Barcelona, AHR, 1958.

² Citado por MADRID, Francisco, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p. 115.

³ MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1991, p. 57.

Díaz-Plaja señala que en la evolución de la estética del autor tiene lugar “un desplazamiento de lo individual-temporal a lo colectivo-espacial”⁴. A la importancia del protagonismo detentado por la colectividad, explicitada por el propio Valle-Inclán, se suma el interés del autor por la construcción y fijación de escenas con un afán teatral: “Yo escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre [...]. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más *impasible* de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte”⁵. Busca la caracterización indirecta de sus personajes, que éstos “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”⁶. De este modo, los fragmentos dialogados (en algunas ocasiones, vertiginosos y plagados de exclamaciones que los acercan a un remedo paródico de los diálogos de las piezas de Echeagaray) pasan a un primer plano.

El peso de lo visual en la obra explica las referencias a las artes plásticas, en descripciones teñidas de pictoricidad –como las que se ocupan de la Marquesa Carolina y su entorno–, con ecos de Velázquez –Bradomín presenta un “empaquete de figura velazqueña” (*Corte* 195)– y, sobre todo, del Goya de los “Disparates”, “Caprichos” y “Pinturas negras”. El propio autor considera que su técnica en estas novelas es eminentemente pictórica y “puede aproximarse a la técnica del puntillismo en pintura. Hay una desarticulación de motivos y una vibración cromática en mi voluntad”⁷. Así, la Familia Real en su primera aparición “tenía un resplandor de código miniado. La Señora, particularmente, estaba muy majestuosa con el incendio que le subía a la cara” (*Corte* 65).

La corte isabelina es descrita como una corte de “Licencias y Milagros” (*Corte* 82 y 90). Las licencias podrían aludir a las que se toman aquellos que rodean a la reina para hacer y deshacer en función de intereses de variada índole, así como a la lascivia proverbial de la monarca. Valle-Inclán recurrió para titular el primer libro de la trilogía a una expresión –*cour des miracles*– usada en Francia a finales de la época medieval con el fin de referirse a un barrio marginal que siglos más tarde sería retratado por Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*. Conlleva una notoria carga de ironía, pues las evocaciones

⁴ DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1965, p. 242.

⁵ En DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Ed. de Eugenio Suárez Galbán, Madrid, Fundamentos, 1983, pp. 190-191.

⁶ *Ibidem*, p. 191.

⁷ *Ibidem*, p. 178.

que en principio dicho nombre puede suscitar entran en contradicción con la perceptible degradación de la corte española. Al igual que en la novela de Hugo designa un submundo, en la obra de Valle sirve para nombrar a una corte carnavalesca de personajes históricos sometidos a la reflexión deformante de los espejos del Callejón del Gato, en una España donde “¡todo es bufo! / –¡Bufo y trágico!” (*Viva* 55) agitada en las vísperas de “un drama superior a las facultades de los intérpretes. Éstos, monigotes de cartón, sin idealidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones más sublimemente trágicas”⁸. Adjetivos como “fatuo”, “vano” o “voluble” aplicados en ocasiones a la corte y su pompa hacen resaltar la “vaga magnificencia” (*Viva* 306) que marca la vida de sus miembros, integrantes de un circo: “Sobre la gala de los uniformes destacaban los guantes blancos su cruel desentono, y eran todas las manos, manos de payaso” (*Corte* 79). El título de la trilogía ya abunda en esa idea de espectáculo; el sintagma “ruedo ibérico” ha contado con fortuna posterior como título para otras expresiones de distinta índole: *Cuadernos del Ruedo Ibérico* era una revista de oposición política al franquismo; *El ruedo ibérico* es también el nombre de un programa de televisión centrado en la vida política de la España actual.

El autor recurre a los procedimientos del esperpento en las novelas que nos ocupan, operando una estilización deformante sobre un material histórico que ya facilitaba esa elaboración. La caricatura y la deformación ya estaban en coplas, aleluyas, caricaturas y otros testimonios mordaces contemporáneos a los hechos abordados, como se pone de manifiesto en “Periquillo, gacetillero”, libro noveno de *Viva mi dueño*: “A la Historia de España, en sus grandes horas, nunca le ha faltado acompañamiento de romances. Y la epopeya de los amenes isabelinos hay que buscarla en las coplas que se cantaron entonces por el Ruedo Ibérico” (*Viva* 331); algunas de estas coplas se recogen en las obras. En la caracterización de los personajes se detecta asimismo la influencia de los periódicos satíricos de la época tratada. La deuda con dicha prensa se manifiesta también en los títulos escogidos para cada uno de los “libros” menores en que se dividen las novelas. Valle aprovecha también algunas publicaciones suyas anteriores, como *Una tertulia de antaño*, de 1909, o artículos de 1892. La crítica ejercida por él, no obstante, no es tan virulenta como la que fue vertida en algunas páginas de prensa contemporáneas a los hechos que se abordan, o en el libro *Los borbones en pelota*, firmado con un

⁸ En MADRID, *op. cit.*, p. 345.

seudónimo (“Sem”) bajo el que presumiblemente se escondían los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer.

Los personajes de *El ruedo ibérico*

Pasamos a analizar ahora cómo están configurados los personajes históricos más relevantes que aparecen en *El ruedo ibérico*.

Isabel II

El tratamiento de uno de los personajes principales está marcado por una serie de constantes físicas y de temperamento. Se hace especial hincapié en su obesidad, en ocasiones focalizada en sus manos –“achorizada mano” (*Viva* 233) –, acentuada por la actitud golosa de la que suele hacer gala; por ejemplo, tras la muerte de Narváez “La Reina de España, frondosa, rubia y herpética, con nada se consolaba: Para no caer en desmayo, se fortalecía con bizcochos y marrasquino” (*Corte* 336). Se mueve “con aire de oca graciosa” (346) y posee “crasas mantecas” (67) y “opulentas mantecas” (*Viva* 155). En la ceremonia de la Rosa de Oro se encuentra “sonriendo purpúrea”, “pimpante, donosa y feliz de malicias en la vana charla de la etiqueta” (*Corte* 78). Su carácter es campechano: “La Católica Majestad se abanicó la pechuga con pava magnificencia” (*Viva* 149); “La Católica Majestad sonreía conquistadora y frescachona, con la sonrisa de la comadre que vende buñuelos en la Virgen de la Paloma” (*Corte* 353); también aparece “empechada y matrona”, y actuando “con gesto picarón y campechano” (338). Se alude a su “sandunga populachera” (*Viva* 159), a cómo “amontonaba con sandunga el labio borbónico” (162). Destaca cómo, para justificar sus licencias, establece una distinción entre sus condiciones regia y humana: “Mis flaquezas de mujer son independientes de mis actos como Reina” (160). Aparece como una mujer incompetente que se ve incapaz de sostener el peso de la corona y se ve desbordada por sus obligaciones: “¡Patrocinio, qué vía crucis es el gobierno de los españoles!” (249), de temperamento manejable –“Eulalia, no me traigas cuentos, porque los creo y entre unos y otros me revolvéis la cabeza” (*Corte* 70)– aprovechado por algunos de los que la rodean para orientar sus actuaciones en función de determinados intereses, como se revela en la “secreta merendona de compota y chocolate” que mantiene con el Padre Claret y Sor Patrocinio entre las páginas 153 y 156 de *Viva mi dueño*. Es propensa a los berrinches, como el que sufre tras un desplante de Sor Patrocinio haciéndose eco de las opiniones que ponen en entredicho la autenticidad de los estigmas de la monja: “¡Patrocinio es una santa

insoportable! Suponiendo que sea santa, porque hay quien se ríe de sus llagas [...] ¡El feo de esta tarde no se lo paso! ¡Por muy santa que sea, yo soy la Reina de España! Es muy mandona y quiere que siempre le haga caso, y siempre no puede ser. Con todas sus luces místicas también se equivoca” (*Corte* 345).

Isabel II es un blanco fácil de ataques plasmados en coplas y chascarrillos varios, pues “La Católica Majestad ofrecíase al coloquio de las lenguas, como una castiza que no le negaba ningún gusto a sus mantecas” (*Viva* 332). Y así, los emigrados “contaban y no acababan, licencias y desafueros de las Personas Reales” (51). Es considerada como “otra Mesalina”, una “¡Mesalina en el trono de San Fernando!” (239); así se establece la comparación con otro personaje histórico: la última esposa del emperador romano Claudio, de lujuria proverbial. Es significativo al respecto su comportamiento en el baile –“En los pasos y figuras tuvo sonrisas muy zalameras para un pollastrón sobre la treintena, que lucía la llave de gentilhomme” (*Corte* 83)– y el diálogo que poco después mantiene con el joven, quien se convertirá en su preferido. Esta comparación histórica con Mesalina ya apareció en la prensa de la época, en concreto en el periódico barcelonés *El Cohete* del 3 de octubre de 1868. Se adivina en ella una voluntad de gobernar competentemente confrontada con una dramática incapacidad de llevar a buen puerto esos propósitos: “Yo quiero hacer la felicidad de todos los españoles” (344). Su hermana, la Infanta Isabel Francisca, dice en la página 321 de *Viva mi dueño* acerca de ella: “La creo mal aconsejada, pero su corazón es bueno”. No obstante, Isabel II también muestra algunas inclinaciones autoritarias al instar a “¡Pegar fuerte, a ver si se enmiendan!” (*Corte* 52). Para los padres de “la Niña” (la revolución en ciernes), “La Reina se ha hecho incompatible con la dignidad nacional” (*Baza* 60).

En la trilogía aparecen personajes-reflejo de Isabel II como la Tía Melona, Paquita la de los Bufos y Doña Baldomera. La primera aparece en *La corte de los milagros*, la segunda en *Viva mi dueño*. La tercera es un personaje histórico (hija de Mariano José de Larra) incluido en *Baza de espadas*, cuyas similitudes con la monarca son evidentes, pues se la describe como “pechona y rozagante”, con “un mecimiento de oca”, “todo un temblor de pechos y nalgas” (*Baza* 160) que gorjea (139) y hace “bucheos de paloma” (148).

El Rey Consorte

El rey Francisco aparece eclipsado por la reina; las menciones que se le dedican lo presentan como una mera comparsa insignificante de la misma: “hacía chifles de faldero al flanco opulento de la reina” (*Corte* 71); “acogido al flanco matronil de la Reina” (73). Se

incide en su pequeñez y fragilidad: “El Rey, menudo y rosado, tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana” (71). Las mayúsculas empleadas en su tratamiento contrastan irónicamente con la insignificancia y pusilanimidad que muestra. La animalización que sufre su figura lo asimila a un perro faldero: “El Augusto Consorte se arrimó, con respingo de perro faldero, al recadén propincuo de la reina” (72). Se articula así una marcada contraposición entre el tamaño y el aspecto lozano de Isabel II y el porte quebradizo del rey consorte, al que en las habladurías populares se acusaba de impotente y homosexual. En sus apariciones públicas “Las Reales Personas no disimulan el desacuerdo del tálamo” (*Viva* 306). Se le conocía popularmente como “Paquita”, lo cual queda reflejado en una copla reproducida en *La corte de los milagros* –“Paquito Natillas / es de pasta flora... / y orina en cuclillas / como una señora” (346)– y en varias ocasiones en las que es llamado así por algunos personajes y también por el narrador (*vid. Viva* 85, 86 y 87). En los funerales de Narváez presenta un aspecto “exiguo y tripudo como una peonza” (*Corte* 356). Sus intentos de reafirmar su autoridad aparecen como actos risibles de petulancia: “como a impulsos de un resorte, sacó del buche los enojados tiples de su voz” (72); “le habló con merengue, sacando la cadera” (*Viva* 152); “El Rey Don Francisco, a su modo, arrogantizó la figura, sacando un cuarto de anqueta” (171). Su largo parlamento final en la primera novela del ciclo, en el cual lamenta el ninguneo al que es sometido (*Corte* 354), está inspirado en un texto de Antonio Bermejo en su *Estafeta de Palacio* también usado por Pedro de Répide en su novela *Isabel II, reina de España*. El mencionado discurso (uno de los más prolongados adjudicados a un personaje de *El ruedo ibérico*) está precedido de un marco de la cita degradatorio –“adamando la figura bombona”– seguido de una referencia final también degradatoria a su manera de hablar y moverse en la que se contiene una de las diversas alusiones a la baraja: “En la Cámara Real [...] su voz recibía una mengua jocosa, de fante que sale al tablado vestido con manto y corona de rey de baraja” (355). El contraste con la solemnidad del marco y la seriedad de sus palabras acentúa lo risible de su actuación. La notoria importancia del marco de la cita en la caracterización de los personajes se desarrolla especialmente en su caso: habla con chifles y “tiples de marioneta” (*Viva* 152), con voz de “chirimía” (229) o un “majestuoso quiquiriquí” (245); la aliteración de “i” reproduciría fónicamente las características de su idiolecto.

El Príncipe Alfonso

El Príncipe de Asturias aparece como “un niño pálido, con las orejas muy separadas: El enclenque desparpajo de la figura, la tristeza de la mirada, llena de prematuras curiosidades, promovían, con aquel disfraz de charrasco y el pantalón colorado, un recóndito dejo de cruel mojiganga. La expresión aguzada, enfermiza y precoz del Augusto Niño no prometía una vida lozana” (*Corte* 77). Su frágil estado de salud parece anticipar su posterior muerte por tuberculosis a la edad de 28 años. Es “un candil sin aceite” (*Viva* 235). Hacia el comienzo de *Viva mi dueño* se alude a él como “Puigmoltejo” (51), en referencia a que su padre sería Puig-Moltó y no el rey Francisco. Se destaca su inocencia –“Cuando yo sea Rey, de lo primero que firme será la creación de un cuerpo de zuavos”, a lo que responde su madre “¡Pobre tontín, si piensas hacer la felicidad de los españoles con la creación de un cuerpo de zuavos!” (157)– y su condición de muchacho manejado por el aparato del poder, a través de la educación que recibe por parte de su “tímido y fanático” (302) maestro Cayetano del Toro y del padre Claret. Destaca al respecto el episodio en el que exhibe una retahíla memorística sobre los libros del confesor en la página 303, que casi le provoca la asfixia.

González Bravo

El ministro aparece como “un viejo craso y cetrino con ojos duros de fanático africano” (*Corte* 82) y como un “búho semítico” (*ibidem*); la vejez es usada como recurso caracterizador reiteradamente en su caso y en el del Marqués de Torre-Mellada. La animalización por medio de aves es la más frecuente en el libro, y es intensa en lo que respecta a González Bravo. En la página 131 de *La corte de los milagros* aparece meditando en su poltrona: “Tenía la mirada semita y de azulinos blancos, que parecía afilarse sobre la línea corva de la nariz, la frente calva con tufos de ceniza, y aquel ceño brusco y acusado que, en otro tiempo, los imagineros ponían a los judíos, en los pasos de Semana Santa”. Durante una entrevista con la reina:

Giraba Don Luis González Bravo, en redonda visual, las pupilas de cuervo, estriadas de bilis. El Primer Ministro sentía un acre y profundo desprecio. Sin matices, incluía en un mismo juicio pesimista y asqueado, a toda la Real Familia: En Palacio le temían y le adulaban: Don Luis González Bravo vivía advertido, y caminaba al logro de sus fines, con la suspicacia de no ser persona grata en los reales estrados. (*Corte* 351)

Las descripciones suelen ser fragmentarias, y en ellas se pone énfasis en determinados rasgos, como la mirada. En la 352 “amargó su cara cetrina” y en la 353 “Clavó su agujón” en un marco de la cita. Su condición de “zorro viejo en el corral político” (*Viva* 36) le otorga la experiencia y la astucia necesarias. También aparece así presentado como un depredador, lo que viene reforzado por sus previas asimilaciones a rapaces, y la referencia a “corral” como el ámbito en el que se desenvuelven los manejos políticos reincide en las constantes alusiones a aves como términos de comparación. Su actitud en un consejo de ministros es representativa del carácter farsesco y bufo –a la par que trágico– de lo que se narra en las obras: “El Señor González Bravo se lucía haciendo pajaritas de papel y las colocaba en las carteras de sus compañeros” (53).

Sor Patrocinio

Es frecuentemente designada con apelativos como “Madre de las Llagas” o “monja de las llagas”; la alusión a “El misterio de sus velos” (*Viva* 245-246) remitiría a la aureola de secretismo que emanaba su persona, cuyas admoniciones parecen ser tomadas como emanaciones de la voluntad divina. Asimismo, se recogen presumibles milagros de su autoría (su supuesto desdoblamiento en *La corte de los milagros* y la restitución de la tinta en el tintero en *Viva mi dueño*, seguida de un aparatoso trance). Es informadora de la reina y ejerce como emisaria divina: “–¡Vuestra Majestad, se halla perfectamente enterada! / –Pues así, de todo cuanto ocurre por vuestras casas: Baja a contármelo un pajarito del cielo” (*Corte* 165). El enorme poder que atesora ya es anunciado en una conversación entre Torre-Mellada y Adolfo Bonifaz, que se hace eco de uno de los rumores difundidos acerca de la relación entre la reina y Sor Patrocinio, el que afirmaba que la monarca hacía que sus camisas las santificara la monja usándolas previamente:

–¿Y es verdad lo que cuentan de las camisas? ¿Se las pone primero Sor Patrocinio?

–No sé... Puede ser... ¡Nada tendría de particular esa devoción de la Señora! Adolfo, en *Palacio quien hace el sol y la lluvia es la monja*. Pero no te dejes prender demasiado en sus artes. *Hoy todo lo gobierna*. ¿Quién sabe mañana? González Bravo es hombre para desterrarla, como hizo Bravo Murillo. (227, las cursivas son mías)

En las palabras dirigidas por el marqués al preferido de la reina también se alude al destierro al que fue sometida en 1835 bajo la acusación de falsificar sus llagas. La carta de la reina dirigida al Papa sería “el fruto de una gran intriga apostólica, con hilos en

Roma, Londres y Trieste: Todo lo movía desde su celda la monja por cuya boca hablaba el Espíritu Santo” (*Viva* 333). Patrocinio actúa como una hábil marionetista que sabe manejar los resortes del poder. Destaca el recorrido folletinesco que efectúa transportando la misiva, “sin ruido, toda velada, [...] con levitación de marioneta” (252).

Su aureola ultraterrena es alimentada con la calculada teatralidad de sus palabras y de sus actos, como se pone de manifiesto en una de las visitas de la reina:

En el locutorio, asistida por dos novicias que alumbraban con velas verdes, apareció la Madre Patrocinio: Eran transparentes de blancura el rostro y las manos: Caminaba rígida y extraña: Parecía en tránsito. Se abrió rechinante la enrejada puerta, y afligida, con el pañolito sobre los ojos, entró Doña Isabel. La Seráfica Madre quedó en pie, los brazos abiertos en cruz, mostrando la palma sangrienta de las manos, sobre las dos novicias arrodilladas, alumbrantes con sus velillas verdes: La figura de la monja tenía un acento de pavor milagrero y dramático. (*Corte* 342)

O en su presentación ante Monseñor Franchi, de similares características:

La Madre Patrocinio descendió al locutorio, entre dos novicias, con aparato de velillas verdes. Inmóviles y veladas quedaron las alumbrantes a los quicios de la puerta, y la monja se adelantó, previa una profunda reverencia, al rojo Legado Pontificio. En los medios de la estancia volvió a inclinarse y se alzó, descubriendo el rostro de lunaria blancura: Quedó con los ojos extáticos y los brazos en cruz, mística y sobrenatural, envuelta en un aire de lirios e inciensos. (*Viva* 328)

El Padre Claret

Claret, sin embargo, tiene “manos labriegas” y “ristre enlutado” en las uñas (*Viva* 301). Adquiere gran importancia la mención a las marcas diatópicas de su discurso, a sus “crasas vocales payesas” (151), su “prosodia payesa” (245). Su procedencia catalana lo convirtió en blanco de aceradas burlas en la prensa de la época. Se establece, asimismo, un marcado contraste fónico entre su habla y la de Sor Patrocinio. Frente a los “suaves pianos de la monja” (155) y sus “musicales mieles” (250), él “usaba el tonillo de los predicadores ramplones” (295) o “marcó un signo de cazurra aprobación” (303); los adjetivos “ramplones” y “cazurra”, extenderían su carga semántica al propio personaje. Destaca en la página 304 de *Viva mi dueño* su discurso acerca de la educación que se debe dispensar a los niños, mostrando un temperamento ultramontano y retrógrado. Su

simpleza y estulticia se acentúan confrontadas con Monseñor Franchi, el vanidoso nuncio del Vaticano, “cargado de evangélicos bálsamos” (*Viva* 295), en franco contraste con el Padre Claret y su “boca vasta y oscura, rasgada de pastosas vocales catalanas, partida por el chirlo que diseñaba acentos de clérigo trabucaire, en aquella jeta payesa y frailuna” (295-296). El contraste entre ambos también se refleja en la orientación de las recomendaciones que proporcionan a la reina (297). Los dos eclesiásticos resultan “recelosos el uno del otro, encubiertas las suspicacias con amistosas expresiones” (300).

Narváez

Narváez se presenta abriendo “el compás de las zancas, con aire de jácaro viejo” (*Corte* 73); más adelante, “abriendo el flamenco compás de las zancas, desaparecía como un fantasma, entre el fatuo susurro de las Camarillas”, mostrando cómo los personajes aparecen en ocasiones como ésta desprovistos de consistencia, como fantasmas o sombras propensas a evaporarse en cualquier momento. El Mote “Espadón” ya preexistente aplicado a Narváez se muestra adecuado a los recursos literarios empleados por Valle. En las postrimerías de su convalecencia, “El Espadón de Loja, con garrafas en los pies, cáusticos en los costados, y en las orejas cuatro pendientes de sanguijuelas, íbase de este mundo amargo, a todo el compás de sus zancas gitanas” (309), arrepentido de su gobierno, como manifiesta utilizando una referencia quijotesca que denigra el valor de la nación: “¡Así no hubiese gobernado nunca esta Ínsula Barataria!” (310).

Prim

La primera descripción de Prim en *La corte de los milagros* alimenta las referencias naipescas de la trilogía, también contenidas en los títulos de la tercera novela inconclusa (*Baza de espadas*) y el libro sexto de *Viva mi dueño* (“Barato de espadas”): “El General Prim caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas” (*Corte* 51). Resulta asimilado a otro personaje histórico (“Teatral Santiago Matamoros”) en una imagen donde el adjetivo “teatral” es clave para entender la configuración de las novelas. La identificación con Santiago fue alimentada por el propio Prim y la prensa de la época también se hizo eco de ella. Cuando cierra uno de sus primeros parlamentos en *Viva mi dueño* repitiendo tres veces “¡No soñemos!”, se está reproduciendo la peculiar retórica usada por el personaje real. Su carácter ambicioso se anuncia pronto: “les ponía en cuidado la ambiciosa condición del Conde de Reus. ¡Aquel

soldado de aventura que caracoleaba un caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas” (*Corte* 62). En algunas descripciones se configura con la fijeza de un retrato, enmarcado y con estudiada pose, como si quisiera dejar constancia de una determinada imagen que busca proyectar a la posteridad. Su egocentrismo es criticado en una conversación entre Vallín y López de Ayala –“Solemnes extremos del vate unionista” (*Baza* 44)–, en la que también se constata su habilidad para desenvolverse en la partida: “–Prim, más que reaccionario, es un pillastre. Y con el confinamiento de nuestros amigos, ahora refluye en ese condottiero toda iniciativa revolucionaria. Cuando menos se piense desembarcará en una playa española y hará la revolución en provecho suyo, sin respeto a los pactos comprometidos con la Unión Liberal. Prim ha sido toda la vida un jugador de ventaja” (45).

Don Carlos

El pretendiente Don Carlos, junto con Bakunin y la ficticia Feliche Bonifaz, es uno de los pocos personajes que recibe un tratamiento enaltecido. Así lo atestigua el ambiente de su corte en el exilio: “Cerca de Gratz, en una quinta con musgos románticos, jardines de recortados bojés y fuentes mitológicas, se aposentaba la Corte de Don Carlos.– Aquella tarde de nevasca, encendida la chimenea, con el telón romántico del jardín, tras el llanto de los cristales, el emisario de los revolucionarios españoles conferenciaba con el Augusto Pretendiente” (*Viva* 350). Es una figura magnificada por la simpatía valleinclanesca hacia el carlismo que alimentó la génesis de algunas de sus obras: “El Pretendiente dignificóse con un gesto de galán que ensaya grandes papeles: Como ante un espejo, proyectaba la bella figura ante la Historia” (*Baza* 221); pero como podemos comprobar, tampoco está exenta de cierta afectación y teatralidad. Por otro lado, el líder carlista Cabrera, “Tigre del Maestrazgo”, no escapa a la animalización ya sugerida por su mote, cuyas connotaciones de fiereza resultan atemperadas cuando muestra “furruña de gato viejo” (*Viva* 353).

Bakunin

Del “gran revolucionario Miguel Bakunin” se ofrece una imagen dignificadora, lo cual constituye otra de las escasas excepciones a la tónica seguida por el autor en lo que a la configuración de los personajes se refiere. Así, es considerado “El apóstol del pueblo” por Fermín Salvochea (*Baza* 60). Se teje en torno a él una aureola mesiánica, casi cristológica, a partir de la cual es llamado por el narrador “el apóstol eslavo” (107),

“Apóstol de la Revolución Social” (145) y “Apóstol de la Revolución Universal” (185); en la página 151 parece presidir un trasunto de la última cena. También es llamado “santo laico” (156).

Cánovas del Castillo

Ofrece una “expresión perruna y dogmática” y “una fealdad menestral, con canas y patas de gallo” (*Baza* 21). Destacan los marcos de la cita que describen el estilo usado en sus elocuciones; así, “Rectificó con pedante gramática” (22); “peroraba con áspero ceceo y engalle de la jeta menestral. Tenía su discurso un encadenamiento lógico y una gramática sabihonda, de mucho embrollo sintáxico” (24). La utilización de “jeta” para designar el rostro del personaje es otro recurso animalizador, compartido con el Padre Claret. Asimismo, el verbo de dicción alude a un discurso engolado y artificioso. Los rasgos estilísticos mencionados por el narrador obedecen a los que adornaban las intervenciones del Cánovas real, y se reproducen en la intervención del personaje, al igual que las intervenciones de Prim ficcional se ajustaban al estilo de los discursos del Prim real. Junto al Marqués de Salamanca, Cánovas integra una pareja de “pulcros vejestorios” que, en el umbral de la puerta, tras una conversación, “hacían una figura de lanceros cediéndose el paso” (*Ibíd.*).

Conclusiones

La configuración de los personajes históricos en *El ruedo ibérico* sigue procedimientos propiamente esperpénticos, no muy alejados de los que fuera del ámbito hispánico emplearía, por ejemplo, Mervyn Peake en su *Trilogía de Gormenghast*: animalización, cosificación, distorsión generalmente amplificatoria de determinados rasgos... La pretensión de impasibilidad que mencionaba Valle como una meta a conseguir en su arte no resulta fácil de plasmar por completo, pues en la presentación del aspecto de los personajes, sus palabras y sus actos por medio de esas intervenciones del narrador cercanas a acotaciones teatrales ya se vierten simpatías y antipatías hacia los actantes de una farsa trágica y cómica a un tiempo en la que la muñequización afecta incluso a la concepción vital, tal como se refleja en las reflexiones de la marquesa de Torre-Mellada acerca de la sordidez de una vida que “no valía más, que el resorte de alambre que un muñeco esconde en el buche de serrín” (*Corte* 117).