Sección de Notas

VALLE-INCLAN EN «LA REINA CASTIZA»

Quien examine por orden cronológico la producción valleinclanesca, comprobará al llegar a *Farsa y licencia de la reina castiza* (1) que esta obra es una atalaya desde la cual aquélla cobra todo su sentido y perspectiva. Aquí se dan cita al antiguo modernista que está superando, aunque nunca olvidando, su modernismo; las notas más apicaradas del galleguismo dejan su impacto en ella, confundiéndose con ese desgarro de estilo del popularismo madrileño barriobajero cuajado en *La pipa de kif*, y lo carlista, que al tornarse de exaltador de los propios valores en denostador de los contrarios, trae a primer plano la figura de Isabel II y su ambiente.

Basada en hechos históricos, o tenidos por tales, *La reina castiza*, en garbosos quiebros, se escapa de la historia y aun da entrada a lo fantástico, lo inverosímil, para certificar su independencia esencial de cuanto no sean motivaciones estéticas. *La reina castiza* es Isabel II, pero eso es lo de menos. El personaje literario, tras suplantarlo, anula al real.

Dijérase que Valle-Inclán ha colocado en esa farsa un poco de todos sus momentos y variaciones estilísticas y conceptuales. Toda su literatura tiene mucho que ver con *Farsa y licencia...*, obra de síntesis, por una parte, y de apertura, por otra, hacia la etapa esperpéntica. Obra que en sí misma representa —además de una encrucijada— un hito lleno de personalidad y sustancia propia.

Valle-Inclán, que está publicando paralelamente *Luces de bohemia*, que tiene en sus manos todos los recursos del esperpento —y no porque estimemos que *Luces de bohemia* sea un esperpento puro—, los atempera de modo que *La reina castiza*, ya despegada de las farsas anteriores, se queda en el umbral de lo esperpéntico y constituye así un capítulo aparte y fundamental en la creación valleinclanesca.

---

(1) Apareció en la revista *La Pluma*, números de 3 de agosto, 4 de septiembre y 5 de octubre. Madrid, 1920.

Nuestro análisis se va a detener apenas en dos aspectos determinantes del significado especial de la obra: su vocabulario y su dinamismo «en extensión».

Vocabulario

Bien dicho está que don Ramón, profundamente gallego, supo desde sus primeras obras no encasillarse en una posición de autor costumbrista. Su voluntad de ser un escritor de sensibilidad lingüística castellana fue manifiesta, fue una clara opción.

Por dos veces en *Los cruzados de la causa* las mujerucas que plañen por un marinero muerto le dirigen entre otros elogios (como «¡Era el rey de los mozos!», «¡Era la flor de los marinos!») éste tan significativo: «¡Qué bien cortaba castellano!» (2). A la Mari Gaila de *Divinas palabras,* que hace el planto por Juana la Reina, las comadres la admiran por su facilidad de expresión: «¡Corta castellano como una alcaldesa!» (3). A través de estas y otras figuras, el mundo galaico rinde en Valle-Inclán homenaje a lo universal castellano.

Lo galaico, fundamental en don Ramón, es en lo lingüístico una sabrosa sazón que trasciende muchas de sus páginas, no tanto como forma inconsciente de sustrato como con plena advertencia, porque Valle-Inclán tenía idea muy definida del importante papel que lo dialectal —permítase el convencional empleo del término— puede jugar en el enriquecimiento de la lengua general.

Coincide en esto con Unamuno, quien al hablar —con exageración unamuniana— de «la rígida dureza de nuestro idioma», afirma que «ésta no se corregirá sino con la influencia dialectal y de las hablas populares, cuyo fonetismo se aparta algo del que priva en la lengua literaria y oficial» (4). Unamuno veía en estas hablas unos «elementos de flexibilización» utilísimos en su acción sobre el castellano.

Pues bien, en función de esa acción flexibilizadora es como, a nuestro juicio, utiliza Valle-Inclán no sólo su vocabulario y calcos de construcción gallegos, sino esa poderosa amalgama léxico-sintáctica hecha con los modos expresivos de todas las Españas.

---

(2) *Obras completas.* Editorial Plenitud. Madrid, 1954, vol. II, pp. 373 y 401. Las citas de las obras de Valle-Inclán, excepto, precisamente, las de *La reina castiza,* se hacen por esta edición.

(3) *Obras completas,* vol. I, p. 735

(4) Miguel de Unamuno: «Sobre la dureza del idioma castellano.» Artículo publicado en *Revista Nueva,* Madrid, 5 de julio de 1899, y reproducido en *Obras completas de M. de U.,* Afrodisio Aguado. Madrid, 1958, vol. VI.

Juan Ramón Jiménez, en carta dirigida a nuestro autor, advertía esta dimensión del lenguaje valleinclanesco al referirse a «lenguaje y estilo, sintéticos de la jerga total española» (5). El propio Juan Ramón ratificó este juicio en la breve nota sobre *La lengua de Valle-Inclán,* publicada en *El Sol* el 7 de enero de 1936:

> Ramón del Valle-Inclán, primer fablista de España, intentó, en su obra de madurez sobre todo, una lengua total española que expresara la suma de los modismos de las regiones más agrias de España.

En el mismo concepto abunda Unamuno cuando en su ensayo *El habla de Valle-Inclán,* aparecido en *Ahora* el 29 de enero del mismo año, afirma que «se hizo su habla —hablada y escrita— con las hablas que recogió en su carrera de farándula». Como juicio análogo de fecha mucho más reciente, podemos citar el de José María Pemán comentando la puesta en escena de *Divinas palabras* (6).

Este sentido amplio y generoso de la lengua es el que le impide, al escribir sobre temas específicamente galaicos, recrearse en dialectalismos de exclusiva extracción de aquella región. Julio Casares, incapaz de comprender a Valle-Inclán, pudo hacerle el siguiente reproche:

> Una cosa que no entiendo es por qué pone Valle-Inclán a cada paso en boca de los aldeanos de su tierra la exclamación de «mi fijo» (meu fillo). Que yo sepa, ni esto es castellano ni gallego ni nada (7).

Las mismas razones le inducen en *Tirano Banderas,* novela de localización mejicana más que probable, a emplear un vocabulario donde se dan cita las formas léxicas pertenecientes a los más variados países de Hispanoamérica (8).

No escasean los neologismos en Valle-Inclán, pero si no tienen la abundancia que es patente en las obras de Unamuno y Azorín, por ejemplo, quienes excavan con fervor en torno a las raíces de la lengua para crear nuevas palabras, dentro del más puro estilo casticista, es porque Valle-Inclán no precisa insistir tanto en ese filón, puesto que para él las formas dialectales pueden ser usadas sin empacho alguno y sin necesidad de un contexto especial, dentro del castellano. Añádase a ello el desembarazo con que penetra en los estratos más bajos de la lengua popular, de la cual arranca asimismo un riquísimo acervo.

---

(5) J. R. J.: Carta reproducida en *Insula,* núms. 236-237. Madrid, julio-agosto de 1966.

(6) «Latinas palabras», en *A B C,* 9 de diciembre de 1961.

(7) *Crítica profana.* Madrid, 1916, p. 61.

(8) Véase Susana Speratti Piñero: «Los americanismos en Tirano Banderas», en *Filología.* Universidad de Buenos Aires, año II, núm. 3, septiembre-diciembre de 1950.

El enriquecimiento del vocabulario valleinclanesco mantiene un asombroso ritmo progresivo. Sus modos lingüísticos aristocráticos y humanistas quedan por completo acrisolados en las *Sonatas,* especialmente en las de Otoño y Primavera. Todos los formidables recursos innovadores del modernismo están ahí, pero Valle-Inclán que parece haber llegado entonces a la cumbre de su poder expresivo —ya en ese momento uno de los más altos en la literatura española— no se detiene. Intensificando el empleo de lo dialectal y lo popular en general como instrumentos de «flexibilización», va a desconcertar a muchos al iniciar un nuevo camino a lo largo del cual el castellano cobrará en sus manos matices y posibilidades insospechadas.

Sus críticos de primera hora no pudieron imaginar que esta evolución se produciría, aunque el germen de las estructuras lingüísticas a que nos venimos refiriendo estaba ya en algunas de las obras de esa época. Resulta curioso cómo J. Rogerio Sánchez, alabando el estilo de «modalidad aristocrática» de don Ramón, estima que fue necesario para poner freno a los escritores que utilizaban un lenguaje plebeyo y añade:

> ... decía yo que oponerse a esta demagogia gramatical es laudable; volver la vista a nuestro Romancero, a nuestras Serranillas, a Berceo y a los Arciprestes —que si éstos hablaron en vulgar y realísimo lenguaje, no hablaron en flamenco ni en gitano o germanía— ... es plausible (9).

¡Cómo suponer que el Valle-Inclán interpretado como dique contra los «malos modos» léxicos los manejaría plenamente más tarde con la misma eficacia y brillantez de resultados que obtenía en el uso de la refinada construcción modernista!

Las formas populares coinciden durante mucho tiempo en sus obras con las dialectales —dentro de ese dialectalismo que supera con mucho al gallego regional—, y aparecen en boca de campesinos y lugareños. No hay un popularismo urbano, toda vez que las clases bajas ciudadanas no entran en escena hasta *La pipa de kif.* Algo, sin embargo, se ha ido infiltrando en las «farsas».

En este proceso, hay una característica fundamental que prevalece hasta *La reina castiza:* existe una adecuación bastante rigurosa en el binomio clase social-vocabulario. Los vulgarismos se usan por los grupos de cultura inferior, no por las clases altas, cuyos miembros se reservan el derecho a la burla y a la ira, pero no precisan descender a este tipo de lenguaje.

---

(9) José R. Sánchez: *El teatro poético. Valle-Inclán, Marquina.* Madrid, MCMXIV, p. 32.

Esta norma que —fijémonos bien— se respeta incluso en *Luces de bohemia* y, antes, en *La pipa de kif*, se rompe en *Farsa y licencia de la reina castiza*, y a partir de aquí no volverá a tomarse en cuenta (10).

Efectivamente, lo primero que llama la atención en esta «farsa de muñecos» es que las personas de calidad, empezando por la señora, hablan con el mismo desgarro y desenfado que las del pueblo llano.

> *¿Quién puede retener en el meollo*
> *aquel volcán de vuestro diccionario?* (11).

Le dice la Reina al Gran Preboste, y ciertamente, lo del volcán no es metáfora que se refiera sólo a la expresividad sentimental de las palabras usadas por ella, sino también, sin duda alguna, a su detonante plebeyez. Recordemos su modo de increpar al encumbrado palaciego, que le ha presentado, sin solución aparente, el problema ocasionado por la carta comprometedora que ella dirigió a un estudiante sopón:

> *¡Y tú eres el gatera, el de pestaña,*
> *el que las ve venir! ¡Valiente primo!*
> *¡Mira que haberte dado esa castaña!* (12).

Más adelante obtenemos información sobre el lenguaje epistolar de la Reina cuando el Rey consorte se hace leer algunos renglones de aquella misiva:

> *Ayer te he guipado yendo de paseo,*
> *y esta pavitonta cegó en tu manteo,*
> *Me muero por verte, mi niño gracioso,*
> *¡Te quiero por tuno y por asqueroso!* (13).

Esta Reina, «guapa y repolluda», «meridional», «feliz y carnal», que gusta de los bailes de candil, caprichosa e irritable, irresponsablemente magnánima, ignorante y arbitraria, jovial siempre, figura ya tan literaria como histórica desde que Valle-Inclán puso en ella su atención,

---

(10) Hay varias cosas que «fallan» en *Luces de bohemia* con arreglo a lo que serán las normas más firmes del esperpento: una es esta correcta distribución de planos lingüísticos (otra, el hecho de que sean varias las figuras tratadas con respeto y hasta devoción por Valle-Inclán —Max Estrella, Bradomín, Rubén—, sin olvidar la seriedad ante la consideración de la muerte y el planteamiento, excepcionalmente intenso de temas sociales).

En *La pipa de kif* el único personaje de posición distinguida, doña Estefaldina, es zaherida sin reparo, pero en modo alguno se le ocurre al autor que las expresiones de esta dama desentonen dentro del nivel social al que pertenece: «Da buenas palabras al que llora pan» y responde con ceremonia al saludo de los capellanes *(La Infanzona de Medinica*, clav. IX, p. 1154 de *O. c.*, v. II).

(11) «Farsa y licencia de la reina castiza», en *Tablado de marionetas para educación de príncipes*. Opera Omnia. Imprenta Rivadeneyra. 1926, p. 257. Todas las citas de la farsa corresponden a esta edición.

(12) *Farsa y licencia...*, p. 255.

(13) *Farsa y licencia...*, p. 285.

derrama a lo largo de la obra tal donaire en su populachero modo de expresarse, que sólo por esto gana a pulso su papel de protagonista, a pesar de que sus intervenciones en escena no son en realidad muy abundantes.

El autor, que al trazar a otros personajes concede su parte, en estudiadas proporciones, a ciertas formas lingüísticas cortesanas, se abstiene de hacerlo así con la señora, de modo que en ella destaque más la condición de marioneta desprovista de matices.

El Rey consorte, por ejemplo, sabe ser pulido y correcto cuando procede:

¡Buenas noches! Me alegra tu visita,
Ulpiano, ¿por dónde se flanea? (14).
Buenas noches, señoras damas (15).

Ante las pretensiones monetarias del chantajista sopón, inicia los comentarios con estas moderadas fórmulas:

Rebajará si es hombre de conciencia (16).
¡Tendré que revestirme de paciencia! (17).

Cierto que, llegada la ocasión, el monarca demuestra no ignorar los más espontáneos giros del lenguaje vulgar.

Deja marrullerías y revienta (18).

le dice, irritado, al Jorobeta, cuando éste comienza a contarle chismes.

El Gran Preboste es aludido en estos términos, referentes a su vocabulario:

Traigo turbados los sentidos.
¡Qué jurar y qué palabrotas! (19).

Este hombre capaz de amedrentar a la corte con sus exabruptos, guarda las más delicadas maneras léxicas al dirigirse a la Reina:

Vuestro verbo de amor es anacrónico
en la boca «de un viejo» (20).

---

(14) *Farsa y licencia...*, p. 270.
(15) *Farsa y licencia...*, p. 325.
(16) *Farsa y licencia...*, p. 272.
(17) *Farsa y licencia...*, p. 273.
(18) *Farsa y licencia...*, p. 271.
(19) *Farsa y licencia...*, p. 303.
(20) *Farsa y licencia...*, p. 257.

En cuanto al Sopón, se expresa en su primera entrevista con el Gran Preboste con tales circunloquios y academicismos, que éste no puede por menos que increparle:

¡Plaga de Salamanca es tu verbo retórico! (21).

Pero muy pronto le veremos destapar su bien sabido vocabulario golfo:

¡Afloja la guita!
¡No metas el cuezo! (22).

Entre los cortesanos de cierto linaje, encontramos a Don Lindo, gentilhombre del Rey, miembro de la heterogénea camarilla, a quien el Jorobeta reprochará su afición excesiva por «el hablar finústico»:

A ti te gusta la extranjera parla,
corbata de París, té de Inglaterra (23).

No lo niega el remilgado Don Lindo («no se aviene conmigo el modo chulo» (24), y, sin embargo, en un momento dado saldrá con facilidad de ese ámbito, demostrando que maneja las palabras vulgares con plena desenvoltura:

Foco que tienes tú la cara dura
para saber negarte (25).
A otro le cuentas ese cuento chino (26).

Otro tanto podría decirse de Don Gargarabete, «marqués lechuguino, amante de la Reina»; de Don Tragatundas, dibujado sobre el clisé de cualquier fanfarrón general isabelino; del Intendente, de la Infanta Francisca, personaje inspirado acaso en esa Doña María Josefa, hija de Carlos III, que desde «La familia de Carlos IV», de Goya, nos observa, fría y hosca.

Que el Jorobeta —«guitarrista de tablado en el género andaluz» (27), Mari Morena, la azafata de la Reina, plebeya de nombre y de origen, que «se naja» en las primeras escenas ante la llegada del Gran Preboste, y Lucero del Alba, Manolo de Lavapiés, acompañante de la «comadre» en sus regocijadas salidas nocturnas, se expresa con gran estilo callejero, no es ya de asombrar.

---

(21) *Farsa y licencia...*, p. 238.
(22) *Farsa y licencia...*, p. 283.
(23) *Farsa y licencia...*, p. 265.
(24) *Farsa y licencia...*, p. 265.
(25) *Farsa y licencia...*, p. 268.
(26) *Farsa y licencia...*, p. 269.
(27) Página 265.

Dos cosas hay, pues, realmente peculiares en *La reina castiza* que la señalan como avanzada hacia el esperpento, en el que entraría de plano a no ser por otros factores que aligeran su carga expresionista. Ellas son esa falta de correspondencia entre los personajes de alcurnia y su vocabulario, y el hecho de que ese vocabulario vulgar haya descendido en gran medida, como nunca antes había ocurrido, hasta los niveles del argot, manifestado en voces de germanía y gitanismos. Así, la presencia de esas modalidades ínfimas del lenguaje popular hacen que la quiebra sea más notoria y perturbadora. Esto es lo que entre muchos otros aspectos separa a *La reina castiza* de *La marquesa Rosalinda,* donde este léxico aparece en forma muy eventual, discreta, sólo en boca de personajes de baja estofa como Juanco y Reparado.

«Triste destino el de aquellas razas enterradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias, en la hueca sonoridad de las pirámides», escribe Valle-Inclán en *La lámpara maravillosa* (28), palabras que se aplican a cuanto venimos diciendo. Ese capítulo IV del libro, al que pertenecen, muestran en efecto la preocupación —estética— de Valle-Inclán por las limitaciones del español moderno (las cuales comparte con el inglés y el francés), simbolizadas en el empobrecimiento que su uso muestra en la boca de los dirigentes del pueblo, «aquellos que rigen el carro», cuyo lenguaje es un «español de jácara» (29).

Esta última alusión es reveladora. Valle-Inclán, en su desprecio hacia las clases gobernantes, ha creído observar, como una de las notas denigratorias de las mismas, su plebeyo patrimonio lingüístico. Entre sus invectivas contra el uso erróneo de la lengua por parte de esas clases dirigentes, recordamos su aguda sátira contra Primo de Rivera, a quien acusó de expresarse con impropiedad cuando le calificó de «extravagante ciudadano».

Si los que gobiernan han perdido la dignidad del lenguaje, recoger esta característica será algo que viene rodado para quien, al mismo tiempo que busca en una realidad seleccionada los elementos idóneos para crear la sensación de deformación, desea también «flexibilizar» la lengua en un proceso sin tregua, mediante la incorporación de toda clase de recursos de extracción popular.

Una vez más hay que subrayar el hecho de que, la mayor parte de las veces, el Valle-Inclán de la época de los esperpentos, para producir distorsiones o deformaciones, no necesita contorsionar la realidad por el procedimiento de pasearla ante espejos cóncavos: le basta con tomar de esa realidad los aspectos que le son más útiles, y hablamos ahora en el

(28) D. C., vol. II, p. 575.
(29) D. C., vol. II, p. 575.

sentido más amplio. Más que enviar a los héroes clásicos al callejón del Gato, lo que hace Valle-Inclán es volver los ojos irritados hacia quienes por naturaleza son antihéroes; más que degradar el lenguaje, acude al empleo de lo que ya es lenguaje degradado. El efecto buscado surge del enlace de unos y otros elementos.

Como bien dice Francisco Ynduráin, «la toma de motivos en el arte bajuno le ahorraba, en parte, de la deformación grotesca, pues se la daba hecha». Habrá que insistir mucho más en este realismo *sui generis* de don Ramón antes de hablar, sin pensarlo más, de «visión deformada de la realidad». Y justo será decir que es en ciertas obras modernistas, y particularmente en las farsas anteriores a *La reina castiza,* donde existe verdadera deformación, más alteración de lo real, más ingredientes de fantasía que en los esperpentos.

En *Farsa y licencia* la realidad —comprobada o supuesta— proporciona los elementos esenciales en cuanto a personajes, trama y otras circunstancias. Los toques de ligereza y trivialidad —que unen esta farsa con las anteriores—, cuya intensificación no se detiene ante lo inverosímil (escenas finales de la muerte y grotesca resurrección del Jorobeta y Lucero del Alba), son la barrera que separa *La reina castiza* de los esperpentos.

He aquí una relación del argot introducido por Valle-Inclán en la obra, en dosis que acaso sea superior, proporcionalmente, a la existente en cualquiera de los esperpentos. La mayor parte de este léxico cae dentro del lenguaje germanesco; el resto son formas de caló (30):

agarrado	cuca (mujer jugadora)
ahuecar (marcharse)	curda
ajumarse	chafarote (sable)
camelar	chalaneo
camelo	changa (negocio)
cachondo	chancleta (torpe)
canguelo	chinche·
coba	chulo
cortar bolsillos	dar jicarazo
corte de mangas	dar pasaporte

(30) Sólo incidentalmente hemos creído oportuno aclarar el significado de un vocablo o fórmula verbal, al tratarse de un léxico introducido en el lenguaje popular común.

Como obras de referencia pueden consultarse, entre otras, las siguientes: HIDALGO, JUAN: «Bocabulario (sic) de germanía, compuesto por...», en *Orígenes de la lengua española...* recogidos por don Gregorio Mayans y Siscar. Madrid, 1873. SALILLAS, R.: *El delincuente español.* Madrid, 1896. TINEO REBOLLEDO, J.: *A Chipicalli. La lengua gitana.* Granada, 1900. BORROW, GEORGE: *The zincali, or an account of the gypsies of Spain.* London and New York, MCMII. BESSES, L.: *Diccionario de argot español.* Barcelona, 1905. CABALLERO, RAMÓN: *Diccionario de modismos.* Madrid, s/f. HILL, JOHN: *Voces germanescas.* Bloomington, 1949.

dar rosca
dar una castaña (engañar)
diquelar
diñársela a uno
estar empalmado (con la navaja oculta en la manga)
escote
gachó
gatera (granuja)
gilí
guilladura
guipar
guita
jaque
jeta
jorobado
mangue (yo, me, mí)
mengue (diablo)
mona
najarse
panolí
parné
pegársela a alguien
peje
pestaña (vista penetrante)
pendonear
picar
pintura (de pinturero)
poli
rufo (rufián)
tomar soleta
terne
tirar un viaje
zaino (traidor).

Para acreditar que el flamenquismo manifestado en el uso de este vocabulario es un hecho real en la época isabelina, nos acogemos al testimonio de Carlos Clavería, quien ha aportado datos muy interesantes acerca de la introducción del gusto por estas formas marcadas de casticismo en la sociedad española, a partir del siglo XVIII, entendiendo como flamenquismo una mezcla frecuentemente confusa de andalucismo, gitanismo y lenguaje plebeyo en general. Cita Clavería al respecto este pasaje de *Los ayacuchos,* de Pérez Galdós, que se refiere concretamente al alcance que esta tendencia había desarrollado en el palacio real durante la menor edad de Isabel II, la cual desde niña estaría familiarizada con el vocabulario que es espejo de aquélla:

> Con algunos personajes que, por razón de su proximidad a las reales personitas, las trataban con relativa confianza, subsistió la travesura de los apodos después de conocidos los nombres, y en este caso se hallaba el gentilhombre don Mariano López de Centurión, a quien pusieron el mote de «don Chepe», que habían aprendido en unos versos andaluces de Rubí y Andueza. Hallábase entonces muy en boga el género andaluz, escenas de mujerío, guapezas de contrabandistas, amores y navajazos, con ceceo y habla macarena. Las niñas sabían de memoria trozos de esta literatura, y en ella encontraron «el Chepe», que aplicaron a una persona ceceosa, dicharachera y un poquito cargada de espaldas.

Refiriéndose a Valle-Inclán, recuerda que nuestro autor, «aparte de usar infinitos gitanismos en el lenguaje desgarrado de sus golfos», utiliza el caló cerrado en ciertos pasajes del libro V de *Viva mi dueño.* Para Clavería fueron las traducciones españolas de los libros de Georges

Borrow, hechas y publicadas por Manuel Azaña, las fuentes donde obtuvo esta clase de vocabulario.

Sigue Clavería:

> Es posible que lo gitano le interesara profundamente (véase una frase suya que nos transmite F. Madrid: «La vida altiva de Valle-Inclán», Buenos Aires, 1943, p. 300: «Hay que buscar al gitano en su esencia»...), pero tal vez ande el problema del caló en su obra envuelto en otras cosas típicas de su lenguaje y estilo.

Naturalmente que andaba, opinamos nosotros. Más que un interés muy especial por gitanos, jaques y flamencos en sí mismos, Valle-Inclán debió sentir atracción hacia ellos en cuanto a su utilidad como elementos de ruptura, de agresiva ruptura, cuando decidió sacrificar, no sin dolor, su pura estética modernista. Sería interesante considerar la evolución de estos personajes desde el guitarrista que anima con sus jipidos la reunión donde se celebra la noticia de la restauración alfonsina en *Una tertulia de antaño* y desde los matantes Juanco y Reparado, ya aludidos, que invaden los deliciosos jardines de *La marquesa Rosalinda*. Ello nos llevaría a la consideración de temas tan sugestivos como el de los toros, la guitarra, lo folklórico en Valle-Inclán. Nos preguntamos hasta qué punto no había en don Ramón una posición anticasticista a lo Eugenio Noel.

Pero no es ese ahora nuestro tema. Lo que nos interesa es insistir en la originalidad de *La reina castiza* como primer hito de subversión de los valores lingüísticos.

Fernández Almagro ha señalado cómo Valle-Inclán mezclaba la jerga popular madrileña con el caló, y hablando de los gitanos del *Ruedo Ibérico*, dice que «traicionan su caló con la jerga de los barrios bajos de Madrid», añadiendo en seguida: «En realidad, quien habla a todo evento es el autor» (31). Cierto. Esta misma mezcla se produce en *La reina castiza*. Valle-Inclán no tenía por qué tener excesivo cuidado en evitarla. ¿Iba a sentir tan artificioso escrúpulo quien no lo tenía al combinar fantasía y realidad cuantas veces le viniera en gana?

Aparte de estos términos jergales, proliferan en *La reina castiza* los vulgarismos generales de todo orden: *cambalaches, dicharachos, jaleo, jollín, pacotilla, mosca borriquera, cafeses, naturaca, sangre de horchata, tener pupila, volverse la tortilla, cuento chino, tío camama, paparrucha, barbiana*, etc. Estas formas coexisten con las modernistas —en un contexto de modernismo deteriorado, clave del clima burlesco de la farsa— y con otros términos que podemos llamar «acuñados» como

(31) Melchor Fernández Almagro: *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Taurus, Madrid, 1966, p. 231.

tufos, belenes, babeles, albear, repolluda. Estos últimos son los que atraviesan del principio al fin la obra literaria de Valle-Inclán, adaptados a todas las modalidades de su estilo. Entre ellos habría que incluir los que dan nombre a la pieza: «Farsa» y «Licencia».—L. SAINZ DE MEDRANO ARCE. *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID.)*

DOS NOTAS A SAN JUAN DE LA CRUZ

(MÁS «CAZA» Y UNA COPLA FLAMENCA QUE ES UNA «PROFANIZACIÓN»)

LA CAZA

Recordemos los versos de San Juan de la Cruz:

Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

El que primero levantó esa «pieza» —en términos de erudición— y el que, siguiendo su rastro de posibles antecedentes, terminó por «cobrarla» magistralmente fue Dámaso Alonso. Recordando su hallazgo en el manuscrito número 3.168 de la Biblioteca Nacional de Madrid, Alonso propone la comparación entre la «poesía, anónima, evidentemente profana y amatoria» y la copla inicial y la última estrofa del poema de San Juan de la Cruz. Véanse:

ANÓNIMA	SAN JUAN DE LA CRUZ
Tras de un amoroso lance	*Tras de un amoroso lance,*
aunque de esperanzas falto,	*y no de esperanza falto,*
subí tan alto, tan alto,	*volé tan alto, tan alto,*
que le di a la caza alcance.	*que le di a la caza alcance*
	. . . . .
Fue tanto mi atrevimiento	*Por una extraña manera*
y tan alto yo me vi,	*mil vuelos pasé de un vuelo,*
que con las obras subí	*porque esperanza de cielo*
más alto que el pensamiento:	*tanto alcanza cuanto espera;*
no hay cosa que no se alcance,	*esperé sólo este lance,*
pues yo, de esperanzas falto,	*y en esperar no fuí falto,*
subí tan alto, tan alto,	*pues fuí tan alto, tan alto*
que le di a la caza alcance.	*que le di a la caza alcance.*