

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

INFLUENCIAS LITERARIAS Y FILOSÓFICAS EN

LA LÁMPARA MARAVILLOSA

DE

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Jesús M^a Monge López

Dirigida por

Manuel Aznar Soler

2015

A mis padres.

A Carlos G. A., lector ideal de esta tesis.

In memóriam.

ÍNDICE

Proemio.....	3
Tabla de Abreviaturas	5
I.- Contexto cultural de <i>La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales (1916).</i>	7
1.1.- Introducción.....	7
1.2.- Fuentes literarias y filosóficas de <i>La lámpara maravillosa</i>	9
1.2.1.- El espiritismo y el movimiento espiritista.....	15
1.2.1.1.- Manuel Otero Acevedo. <i>La Irradiación</i>	47
1.2.1.2.- Valle-Inclán en 1890-1892. Psiquismo.....	85
1.2.2.- La teosofía.....	93
1.2.2.1.- La teosofía en España.....	123
1.2.2.2.- ΣΟΦΪΑ. Revista Teosófica.....	147
1.2.2.2.1.- Viriato Díaz-Pérez.....	151
1.2.2.2.2.- Edmundo González-Blanco.....	158
1.2.2.2.3.- Rafael Urbano.....	164
1.2.2.2.4.- Mario Roso de Luna.....	177
1.2.2.2.5.- Alfredo Rodríguez de Aldao. Grupo Marco Aurelio.....	184
1.2.2.2.6.- Manuel Treviño y Villa.....	192
1.2.2.3.- La teosofía en <i>La lámpara maravillosa</i>	195
1.2.3.- El ocultismo francés finisecular.....	200
1.2.4.- Conclusiones.....	213
II.- Estudio de <i>La lámpara maravillosa</i>.	217
2.1.- Génesis, escritura y recepción de <i>La lámpara maravillosa</i>	217
2.2.- La estética de <i>La lámpara maravillosa</i>	245
2.2.1.- La estética como disciplina filosófica.....	250
2.3.- La estructura de <i>La lámpara maravillosa</i>	252
2.4.- <i>Gnosis</i>	261
2.5.- <i>El Anillo de Giges</i>	277
2.6.- <i>El Milagro Musical</i>	331
2.7.- <i>Exégesis Trina</i>	373
2.8.- <i>El Quietismo Estético</i>	459
2.9.- <i>La Piedra del Sabio</i>	519
2.10.- <i>Guión de las glosas</i>	565

III.- Conclusiones.....	571
IV.- BIBLIOGRAFÍA.....	597
4.1.- Libros y Revistas.	597
4. 2.- Referencias Hemerográficas.....	613
V.- ANEXO DOCUMENTAL.	619
Índice de Textos e Ilustraciones.....	619

Proemio

La lámpara maravillosa. Ejercicios Espirituales de Ramón del Valle-Inclán, publicada como libro en febrero de 1916 pero aparecida de forma fragmentaria cuatro años antes, es una obra realmente deslumbrante a la par que compleja. Deslumbrante porque se trata, en palabras del propio autor, de un tratado de estética mística, que contiene, quizá, los mejores fragmentos de prosa rítmica del Modernismo español; y compleja, dado el variado y fecundo sincretismo filosófico sobre el que Valle-Inclán, quien decidió concederle de forma reveladora a la obra el honor de ser el primer volumen de sus *Opera Omnia*, sustenta el ensayo.

Esta tesis doctoral estudia en primer lugar el contexto filosófico heterodoxo en el que la obra se gesta, para después analizar el ensayo de la forma más minuciosa posible, sin olvidar las influencias literarias subyacentes. Esta exégesis de *La lámpara maravillosa* ha sido una tarea ardua, debido a la complejidad del ensayo estético valleinclaniano y al eclecticismo finisecular en que se fundamenta su escritura. Por ello, la investigación sobre las influencias literarias y filosóficas en *La lámpara maravillosa* se inició en el siglo pasado, en 1992, con motivo del *Primer Congreso Internacional Valle-Inclán y su obra* celebrado en la UAB, cuando presenté un estado de la cuestión sobre la obra. Comenzaba a trazar entonces, inconsciente del trabajoso camino por recorrer, un círculo que tenía como centro el ensayo estético valleinclaniano. Para el presente estudio he utilizado como edición base de *La lámpara maravillosa* la de Francisco Javier Pascual (Austral, 1995), por ser la edición más asequible al lector actual. Asimismo, sigo las nuevas normas de la *Ortografía* de la RAE (2010), en lo relativo a la acentuación diacrítica de pronombres demostrativos y de determinados adverbios.

En el momento en que escribo estas líneas siento que este círculo está a punto de cerrarse para dar lugar al nacimiento de otro, y quiero recordar a todos aquellos que me animaron, ayudaron de una u otra forma e iluminaron el camino del estudio y comprensión de *La lámpara maravillosa*.

Debo comenzar por mi maestro, Carlos Gómez Amigó, quien dio a conocer la obra a un grupo de alumnos de COU a principios de los ochenta del siglo pasado. Sin aquella tarde, como muchas otras, el círculo que se cierra con esta tesis no hubiera sido. Gracias por estar,

desde la docencia y la amistad, en el camino de muchos hermanos peregrinantes. La lista de agradecimientos es larga en el tiempo y temo no hacer justicia a tanta comprensión y paciencia. A mis padres les dedico esta tesis como el fruto de mis desvelos intelectuales durante veinte años, gracias por su amor y respeto. A Yolanda por tantos veranos atípicos en la Biblioteca Nacional o en la Hemeroteca Municipal de Madrid, gracias por tus atinadas observaciones, por tu apoyo intelectual y emocional a lo largo de estos años. A Abigail Rabal por ayudarme a mecanografiar la mayor parte de las citas de este estudio y a confeccionar la bibliografía; al grupo espiritista «Entre el cielo y la tierra» de San Martín de Valdeiglesias (Madrid) por acogerme en su sede y, especialmente, a su coordinador Óscar Aglio Ruano por preservar el único ejemplar conocido del año 1891 de la *Revista de Estudios Psicológicos* de Barcelona; a Gabriel Lacés Montull, bibliotecario de la Universidad de Zaragoza, por facilitarme la consulta de la revista *Paraninfo* (1915). A mis compañeros de fatigas docentes, R. Lucena y J. Carrió, por su ayuda en la edición digital y en el tratamiento de las imágenes del anexo documental; a J. Ruiz por refrescarme la olvidada geometría matemática; a M. Clemente, compañera de departamento, por sus ánimos en la recta final y su colaboración en la revisión de las referencias hemerográficas. A Gregorio H. C., por su auxilio con la lengua de Shakespeare. A mi hermana por su apoyo emocional y su confianza en mí durante todo el proceso. Gracias también a los miembros actuales del Taller de Investigaciones Valleinclanianas (TIV) de la Universidad Autónoma de Barcelona por estar siempre ahí. A mi director de tesis, Manuel Aznar Soler, por su comprensión y atinadísimos juicios durante la fase de redacción de la tesis. Finalmente, a Paco S. T. por conservar un legado cultural y facilitarme la consulta de determinados volúmenes de su biblioteca. A todos ellos, mil gracias de este humilde hermano peregrinante.

Tabla de Abreviaturas

LM *La lámpara maravillosa.*

AG *El Anillo de Giges.*

MM *El Milagro Musical.*

ET *Exégesis Trina.*

QE *El Quietismo Estético.*

PS *La Piedra del Sabio.*

H *La lámpara maravillosa*, Madrid, Imprenta Helénica, 1916.

A *La lámpara maravillosa*, Madrid, Imprenta «Artes de la Ilustración», 1922.

R *La lámpara maravillosa*, Madrid, Editorial Rúa Nueva, 1942.

Periódicos y Revistas.

REPs *Revista de Estudios Psicológicos* (Barcelona).

HM *El Heraldo de Madrid.*

Juv *Juventud* (Zaragoza).

I.- Contexto cultural de *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (1916).

1.1.- Introducción.

La publicación de *La lámpara maravillosa* en 1916 descubre para el gran público lector una de las facetas menos conocidas de Ramón del Valle-Inclán, la de ensayista estético.

Sin embargo, este aspecto de su personalidad literaria no era ignorado en los círculos artísticos y literarios de Madrid, donde desde inicios de siglo se conocía el apostolado estético de don Ramón. Pero lo cierto es que hasta 1916 Valle-Inclán sólo había publicado sus ideas estéticas en textos menores, como artículos periodísticos y prólogos a alguna de sus ediciones. Así, tenemos un texto sobre el modernismo en un artículo homónimo (1902), el prólogo a *Corte de amor* (1914) y artículos de crítica pictórica con ocasión de dos Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1908 y 1912). En *La lámpara maravillosa*, el volumen que encabeza sus *Opera Omnia*, Valle-Inclán expone sus ideas estéticas, tal y como las pergeñaba hacia 1916 en pleno triunfo del modernismo español e hispanoamericano. Por esta razón el ensayo estético es formal y conceptualmente modernista, pero abierto a sugerentes interpretaciones y lecturas vanguardistas.

La lámpara maravillosa es un ensayo estético, por cuanto su tema fundamental es la reflexión filosófica sobre la naturaleza del arte y de la belleza. Sin embargo, no es un ensayo canónico al uso, ni tampoco su finalidad intrínseca es meramente estética, ya que hay también un evidente mensaje ético entre sus páginas. Por ello, *La lámpara maravillosa. Ejercicios Espirituales* es un ensayo donde se imbrican la estética y poética modernista, junto con una importante dosis de filosofía moral.

Por tanto, cabría diferenciar entre el mensaje estético y el mensaje ético, pero en *La lámpara maravillosa* esta distinción no es fácil, porque el mensaje estético emana de un

supuesto moral, del que sin él aquel carece de fundamento. Así sucede que en la mayoría de postulados estéticos se unen indefectiblemente posturas éticas y pensamientos filosóficos.

Por lo que respecta al terreno exclusivamente estético es necesario diferenciar entre referencias artísticas adjetivas o circunstanciales, que el narrador de la obra utiliza a modo de comparaciones o con una finalidad descriptiva en diversos pasajes; y las referencias estrictamente estéticas, en las que emite juicios de valor, de los cuales se extrae un pensamiento estético y ético. Pese a esta distinción entre el mensaje estético y ético, y a pesar de su naturaleza ensayística, en *La lámpara maravillosa* prima la belleza y el «milagro musical» de la expresión, sobre la claridad expositiva de las ideas estéticas valleinclanianas. Valle-Inclán fue un artista antes que un filósofo o teórico estético. Esta característica ha condicionado tanto el análisis objetivo de las propuestas estéticas desarrolladas en *La lámpara maravillosa*, como ha facilitado que entre sus páginas se hallen algunos de los fragmentos más bellos de la prosa del autor gallego.

Por todo ello, creo necesario examinar el contexto literario en el que se genera el ensayo, su extenso periodo de elaboración, sus muchas y variadas fuentes estéticas y filosóficas, los problemas de edición, su repercusión pública y su recepción inmediata, así como su fortuna crítica en la historiografía valleinclaniana.

Finalmente, y tras analizar los postulados estéticos del ensayo, hay que valorar su alcance en la dilatada obra valleinclaniana, con especial incidencia en las obras coetáneas del ensayo y en las posteriores a él, sin perder nunca la perspectiva de que *La lámpara maravillosa* es un ensayo modernista.

1.2.- Fuentes literarias y filosóficas de *La lámpara maravillosa*.

La lámpara maravillosa. Ejercicios Espirituales (Madrid, Helénica, 1916)¹ vio la luz como volumen en los primeros días del mes de febrero de 1916, aunque, por la historia de los pretextos más antiguos de la obra, cabe suponer una concepción inicial desde 1910, como fecha más temprana, e incluso antes, 1907, año de la publicación de *Aromas de leyenda*.

La *LM* es, en 1916, una obra singular y única en la producción literaria del autor, no solo porque Valle Inclán le ha reservado el nº I de sus *Opera Omnia*, sino por las propias características del nuevo volumen. *La LM* es un ensayo de estética presentado de forma autobiográfica, que se fundamenta en una serie de argumentaciones artísticas y filosóficas. Por ello, el ensayo es en su conjunto una síntesis de postulados estéticos y éticos de alcance individual y colectivo, ya que afectan tanto al narrador - en tanto en cuanto se trata de una autobiografía - como a los posibles lectores de la obra.

La obra, que tiene como subtítulo elocuente el de *Ejercicios espirituales*, aparece ante el lector como la autobiografía espiritual y literaria del narrador dirigida a un lector implícito al que denomina como *Hermano peregrinante*.

¹ Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa. Ejercicios Espirituales*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, Imprenta Helénica, 1916. Dedicada a Joaquín Argamasilla de la Cerda y ornamentada por José Moya del Pino. El colofón reza que se acabó de imprimir el 8 de febrero.

En vida del autor se publicaron dos ediciones de la obra. La primera edición, ya mencionada, fue impresa en Madrid en la Imprenta Helénica, la llamaremos *H*. La 2ª edición vio la luz en la Imprenta «Artes de la Ilustración» en 1922 y la llamaremos *A*. Y es sobre esta, la última edición en vida de Valle-Inclán, sobre la que se han establecido los textos de las últimas ediciones modernas, en particular la de Francisco Javier Blasco Pascual, Ramón del Valle-Inclán, *La Lámpara maravillosa*, (Madrid, Espasa- Calpe, 1995), que utilizo en el presente estudio; y la existente en Ramón del Valle-Inclán, *Obras Completas*, (Espasa-Calpe, 2002). La edición de 1922 contiene variantes textuales e iconográficas relevantes con relación a la primera de 1916.

Después de la Guerra Civil apareció una 3ª edición en 1942 en Madrid en la Imprenta Rua Nova, edición que en líneas generales repite la segunda. A esta edición póstuma la citaremos como *R*.

En adelante *LM*.

Si repasamos las secciones de la obra, observamos una triplicidad de elementos que aparece de forma concéntrica a lo largo del ensayo: el elemento autobiográfico (*Anillo de Giges*, *La piedra del sabio*), el estético (*El milagro musical*, *El quietismo estético*) y el doctrinal (*Exégesis Trina*). Cada uno de estos elementos se enuncia a través de un *yo* narrativo o primera persona que, según el aspecto predominante, cambia de una sección a otra de la obra. Evidentemente se trata de un libro muy complejo, no solo por su dilatada elaboración en el tiempo, sino por la enorme cantidad de lecturas que sustentan las afirmaciones estéticas, filosóficas y morales y que tienen su expresión a través de las correspondientes secciones de la obra.

El proceso de creación, escritura y organización de la *LM* como ensayo estético es extenso. La obra recoge y desarrolla algunas de las ideas estéticas expuestas en los artículos sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1908 y en las conferencias bonaerenses de 1910; y, además, incorpora nuevos conceptos estéticos, expresados en los artículos sobre la Exposición Nacional de 1912 y en las conferencias impartidas en 1915 y en enero de 1916 en el Ateneo de Madrid.

La *LM* es, en su concepción fundamental, un ensayo estético modernista. «Estético», ya que en la obra se reflexiona sobre la naturaleza de la creación artística y del arte en sí, y «modernista» en cuanto al contenido - la poética de corte simbolista que Valle expone - y al método sincrético empleado en la construcción del ensayo: el amplio y variado elenco de influencias, autores y lecturas, algunas de ellas aparentemente contradictorias, que se armonizan para sustentar las bases filosóficas y estéticas de la obra, y que, a la postre para un lector medio, dificultan su comprensión.

Valle-Inclán en *LM* postula una estética simbolista, que denomina *quietismo estético*;

sin embargo, la influencia de los postulados quietistas de *La Guía espiritual* del místico heterodoxo del s. XVII, Miguel de Molinos, tiene una incidencia puntual en la *LM*, ya que en el ensayo estético valleinclaniano hallamos un fecundo y diverso sincretismo filosófico y artístico. Así pues, el misticismo del Siglo de Oro no es la fuente filosófica fundamental de la obra, aunque sí uno más de sus muchos pilares estructurales. Otros autores y otras doctrinas filosóficas influyen de igual manera o con mayor o menor incidencia en el contenido estético y doctrinario de la *LM*: Pitágoras, Platón, los neoplatónicos, los gnósticos, el misticismo musulmán, San Bernardo, la piedad franciscana, predicadores bajomedievales como Eckardt o Taulero, los hermetistas y alquimistas medievales y renacentistas (Alberto el Grande, Paracelso; Cornelio Agrippa, Pico della Mirandola), el misticismo español del Siglo de Oro, el idealismo filosófico alemán (los hermanos Schlegel, F. Schelling, Hegel), el tradicionalismo católico de Ernest Hello, los ocultistas y simbolistas franceses decimonónicos – *Eliphas Lévi*, Gérard Encausse (*Papus*), Josephin Péladan, Rémy de Gourmont o *F.-Ch. Barlet* –, el trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson, las teorías sobre el recuerdo de Jean Marie Guyau y el esteticismo de John Ruskin, junto a la eclosión y difusión de las doctrinas espiritistas, teosóficas y ocultistas, responsables en buena medida de la recuperación de la llamada Tradición Secreta y de la relectura e interpretación de muchos de los filósofos mencionados. Todo ello se halla en la *LM* de Ramón del Valle-Inclán.

El conocimiento de tales doctrinas espiritistas, teosóficas y ocultistas es temprano y de largo recorrido en la biografía del autor gallego. Los primeros testimonios nos remiten a su estancia universitaria en Santiago y a su amistad con Manuel Otero Acevedo (1865-1920), quien entonces estudiaba medicina en la ciudad compostelana. Otero Acevedo cuenta en el prólogo a su obra *Los Espíritus* (1893), titulado «Advertencia», que en su último año de

carrera en la Facultad de Medicina de Santiago, esto es, durante el curso 1887-1888 (Hormigón, 2006: 93) se suscitó entre su grupo de amigos universitarios la cuestión del espiritismo y él, lector y conocedor de la obra de Allan Kardec, opinó inicialmente sobre el asunto de forma escéptica:

[...] suponer a los autores de tales libros [espiritistas] atacados de la pacífica manía de ver girar una mesa, cuando lo que en realidad giraba, según mi opinión de entonces, era el sentido común de los que tal afirmaban.

(Otero Acevedo, 1893: 9).

Pese a su escepticismo, las dudas reinaban entre el grupo de amigos universitarios y más si cabe cuando entonces eminentes científicos e investigadores no solo creían en el fenómeno, sino que lo estudiaban. Así pues, según narra Otero Acevedo, los amigos universitarios empezaron a experimentar hasta que fue testigo de hechos que le hicieron interesarse profundamente por el espiritismo y dedicarle, como se verá, mucho tiempo a su estudio:

Reunidos algunos amigos, comenzamos a hacer ensayos, y tuve ocasión de presenciar hechos que me sorprendieron y que no pude explicar satisfactoriamente por nada de lo que tenía estudiado: el velador sobre que apoyó sus manos uno de mis compañeros, comenzó a agitarse, y se levantó permaneciendo en el aire y sin apoyo durante unos segundos. (*Ibidem*: 9-10).

En ese grupo de amigos, que dejó de reunirse al finalizar los estudios, entre los que se encontraba el médium, natural de Orense, que propiciaba los hechos espiritistas, es más que probable que se hallara también Ramón del Valle-Inclán, quien continuó como alumno libre un curso más, pues todavía tenía varias asignaturas pendientes (Hormigón, 2006, I: 107).

Todo ello hace verosímil, por lo tanto, que Valle y Otero Acevedo asistieran a la lección inaugural del curso 1888-1889, impartida por Timoteo Sánchez, que versó sobre *La hipnosis*, y que sea lógico que el autor gallego en 1889, año de su primera publicación literaria, se muestre conocedor de la temática espiritista en su cuento «Babel» (Garlitz, 2013). Además, su primera conferencia en 1892 versará sobre *El ocultismo* y uno de sus artículos mexicanos, de

agosto del mismo año, abordará el tema bajo el título de «Psiquismo».

Por lo tanto, es imprescindible para la comprensión de *La lámpara maravillosa* conocer las doctrinas del movimiento espiritista primero, y la teosofía y los autores ocultistas de fin de siglo después, puesto que estas tres corrientes constituyen buena parte de ese pensamiento irracional y heterodoxo al que se le ha denominado como ocultismo finisecular (Garlitz, 2007) o esoterismo finisecular (Allegra, 1992), cuyos orígenes se hallan en el espiritualismo e idealismo romántico de la segunda mitad del s. XIX y su desarrollo y expansión en el movimiento espiritista que se propaga por Europa.

Así pues, por su influencia abordo primero el movimiento espiritista, muy poco estudiado en España desde un punto de vista cultural. Por ello, hago hincapié en dos publicaciones prácticamente desconocidas, y por tanto no analizadas, pero que, sin embargo, nos informan muy bien de todos los movimientos e inquietudes espiritualistas finiseculares. Me refiero especialmente a la *Revista de Estudios Psicológicos* de Barcelona, y, en menor medida, a *La Irradiación* de Madrid. En el primer caso, bajo ese título se halla la revista española espiritista más importante de finales del s. XIX. Manantial inagotable de información sobre otras publicaciones espiritualistas, sesiones espiritistas celebradas y médiums actuantes. Su examen ha servido para acotar más, si cabe, la cronología valleinclaniana en unos años iniciales de su biografía de los que se carece totalmente de datos fehacientes.

Con respecto a la teosofía, ya existen estudios al respecto, si bien hay que lamentar que la principal revista teosófica española, *Sophía*, todavía no haya tenido un estudio exhaustivo y metódico, cuando se trata de una revista fundamental para el conocimiento del Modernismo literario.

Para acabar de describir el contexto cultural heterodoxo, creo conveniente y necesario hablar de los ocultistas franceses finiseculares y su difusión en España, ya sea a través de sus traducciones o de las revistas más importantes como *L'Initiation* o *Le Voile d'Isis*, pues amén de que apenas hay estudios al respecto, considero que su influencia, como la de la teosofía, es fundamental en el ensayo valleinclaniano.

Por último, estimo fundamental destacar la importancia de las mencionadas publicaciones espiritistas, teosóficas y ocultistas, pues, junto con el conjunto de la producción editorial española de carácter heterodoxo, sufrieron lo que A. Martínez Rus (2014) ha denominado *La persecución del libro*. Este bibliocausto, cometido por los vencedores de la guerra civil, determinó, a partir de la postguerra, la recepción y comprensión de la *LM*, ya que la persecución, expurgación, y quema de miles de libros – hechos poco conocidos- ocasionó la pérdida de un eslabón de la cultura española finisecular. Muchas obras españolas heterodoxas desaparecieron de las bibliotecas españolas, y hoy es materialmente imposible su consulta, y, por lo tanto, la investigación de determinados autores, cuya existencia se intentó borrar.

Por todo ello, me he detenido con especial incidencia en las publicaciones espiritistas y psiquistas, fuentes originarias del movimiento heterodoxo español y apenas estudiadas en la historiografía del Modernismo.

1.2.1.- El espiritismo y el movimiento espiritista.

El espiritismo tiene sus orígenes en los Estados Unidos de América, a raíz de los sucesos sufridos por las hermanas Fox en diciembre de 1847, quienes se convirtieron en médiums del supuesto espíritu de un hombre, que había sido asesinado en la casa que habitaba la familia. Solo en presencia de las pequeñas, el supuesto espíritu se comunicaba con pequeños ruidos o golpecitos repetitivos, que fueron denominados *raps*.

En 1851 una comisión científica de Buffalo (Estados Unidos) investigó los fenómenos y llegó a la conclusión de la inexistencia de comunicación espiritista alguna, ya que los ruidos escuchados (*raps*) eran provocados por las articulaciones de las pequeñas hermanas (Calle, 1996: 174). Sin embargo, la noticia de que era posible comunicarse con el mundo de ultratumba se propagó rápidamente por Estados Unidos y luego por Europa, de tal forma que el espiritismo, muy en consonancia con el irracionalismo romántico, se convirtió en una moda social y las sesiones espiritistas proliferaron al anochecer en los salones de la alta burguesía y la aristocracia de la segunda mitad del s. XIX.

Pero el espiritismo decimonónico fue en realidad mucho más que esa imagen estereotipada de una reunión en la semioscuridad de algún salón burgués o aristocrático, donde se invocaba al espíritu de los difuntos con la ayuda de un/a médium. Su propagación por Europa supuso la aparición de un movimiento, de carácter espiritualista, que alcanzaría extraordinaria importancia social en poco tiempo y que actuaría como semillero del ocultismo y la teosofía finisecular.

Las noticias sobre los fenómenos espiritistas llegaron a Europa rápidamente y fueron objeto en 1854 de la atención del pedagogo francés Hippolyte Léon Denizard Rivail, más conocido por su pseudónimo posterior de *Allan Kardec* (1804-1869).

Denizard Rivail era un aficionado al estudio del magnetismo animal y de la hipnosis, y sus experimentos al respecto le llevaron a interesarse profundamente por los fenómenos espiritistas. Adoptó un método empírico de trabajo y observación, que a la postre resultaría pseudocientífico, y tras asistir a muchas sesiones de mesas parlantes y de escritura automática, haber tratado a muchos médiums, y haber dialogado con supuestos espíritus, entre ellos el que le proporcionó su pseudónimo de *Allan Kardec*, publicó en 1857 *El Libro de los Espíritus*, obra de extraordinario éxito editorial.

Todo ello le lleva a crear en 1858 *la Sociedad de Estudios Espiritistas* de París y la *Revue Spirite* como órgano divulgador de la doctrina espiritista, cuyos postulados son la creencia en un Dios inmutable y bueno que creó el Universo con seres materiales e inmateriales, de ahí la existencia de un mundo visible, y otro invisible, donde habitan las almas desencarnadas o por reencarnar según sus diferentes grados de evolución moral. El espiritismo cree en la inmortalidad del alma y en las sucesivas reencarnaciones de esta, hasta alcanzar un grado de evolución moral en el que no necesite volver a encarnar en el mundo material. La doctrina espiritista considera que el hombre está constituido por cuerpo físico, periespíritu y espíritu. El cuerpo físico es una envoltura y un vehículo de los dos últimos, que se liberan al morir el individuo. A través del periespíritu se producen las comunicaciones entre los difuntos y los vivos, con los encarnados todavía en el mundo físico, pues el periespíritu, según los espiritistas, pervive durante algún tiempo tras la muerte del cuerpo.

La doctrina espiritista se difundió con celeridad por varios motivos, pero sobre todo, y por paradójico que pueda resultarnos, porque constituía una filosofía novísima que aunaba dos grandes aspectos: el científico, por su vertiente experimental, y el moral (Torres-Solanot, 1889: 33). Por esta razón, atrajo tanto a curiosos como a investigadores, ya que *Allan Kardec*

definió el espiritismo como «la ciencia que trata de la naturaleza, origen y destino de los espíritus y de sus relaciones con el mundo corporal» (*apud* Calle, 1996: 185).

El mundo científico del s. XIX prestó atención al espiritismo a partir de 1853, cuando la fiebre de las sesiones con mesas giratorias se había extendido por toda Europa. Las Academias científicas elaboraron las explicaciones más peregrinas (Torres-Solanot, 1888: 35-40), pero algunas voces aisladas atribuyeron el fenómeno a una fuerza o fluido invisible, relacionado con el magnetismo animal. Finalmente, las personalidades científicas más importantes del s. XIX estudiaron el fenómeno de forma experimental (Wallace, Hare, Crookes, Zöllner) y certificaron la existencia de una fuerza invisible, que suscitó especialmente el interés de todos los estudiosos del magnetismo y la hipnosis. Puede afirmarse que la expansión y difusión del espiritismo se debió en buena parte a ellos, pues *Allan Kardec*, padre del espiritismo europeo, o médicos como Paul Gibier, autor de *Le Spiritisme* (1886-87), seguían con sumo interés todos los avances en hipnosis. De igual forma ocurriría en España pocos años después, y precisamente en el entorno de Valle-Inclán, con las figuras del médico Manuel Otero Acevedo o de Alfredo Rodríguez de Aldao, más conocido por sus pseudónimos de *Aymerich* y *Enediel Shaiah*, como veremos.

Desde un punto de vista religioso el espiritismo atrajo a muchos creyentes católicos, que hallaron en el movimiento no solo una nueva revelación de la fe cristiana, sino quizás una expresión más sincera del mensaje de Cristo, puesto que una característica básica de los espiritistas era ejercer y fomentar la caridad, por cuanto consideraban que todos los seres humanos eran hermanos, sin distinción de raza, sexo o condición social. Por todo ello, esta virtud teologal aparece en el lema fundamental de todos los espiritistas: *A Dios por la caridad y la ciencia*.

Esta tendencia acusada de los espiritistas a ejercer la caridad hacia los necesitados y su ideal de fraternidad universal entre todos los hombres hace que el espiritismo tenga una vertiente social muy acusada y poco conocida. Los espiritistas quizá fueron los primeros en hacerse eco del entonces naciente movimiento obrero. Así, en 1890 las revistas espiritistas españolas recogen las manifestaciones y reivindicaciones del proletariado en el 1 de Mayo. (*Revista de Estudios Psicológicos*, junio 1890)

La filosofía moral emanada del espiritismo, la creencia en la inmortalidad del alma y en sucesivas reencarnaciones hasta alcanzar la perfección espiritual, se expandió desde Francia por Europa como una reacción al materialismo positivista preponderante a mediados del siglo XIX. Además, los estudios de los investigadores e historiadores desvelaban que tal creencia formaba parte de la historia de la humanidad y se hallaba en épocas y lugares remotos como Grecia, Egipto y la India. La doctrina espiritista conectaba con el legado esotérico de la llamada Tradición Oculta, por lo que el término *espiritismo* en 1887, año de la publicación de la obra homónima de Paul Gibier, adquiere un significado más amplio, que no se circunscribe únicamente a la actividad de los diversos centros y agrupaciones espiritistas, creados normalmente en torno a un/a médium, sino también a todos los investigadores, estudiosos y seguidores de la doctrina filosófica, de los que surgirían los primeros teósofos y ocultistas finiseculares.

Lo cierto es que, casi veinte años después de la muerte de Allan Kardec, el espiritismo se había convertido en un movimiento socio-religioso que tenía conexiones tanto con la masonería como con el incipiente movimiento obrero, en concreto con el anarquismo (Horta, 2006), con una amplia repercusión en Europa y sobre todo en España, donde Paul Gibier en 1887 (Gibier, 1922: 13) consigna nada menos que 36 publicaciones espiritistas, el triple que

en Francia, cuna de la doctrina. Este dato estadístico sobre el movimiento espiritista español ilustra la proliferación de los centros, así como su excelente labor de propaganda durante dos décadas.

A la luz de los datos recogidos por Gibier en 1887, el espiritismo se había difundido con extraordinario éxito en España. Según Méndez Bejarano (1925: 516), los primeros espiritistas españoles que se constituyen en sociedad fueron los de Cádiz en 1855. Por lo tanto, casi puede decirse que el espiritismo arribó a España al tiempo que suscitaba el interés del futuro Allan Kardec. Lo cierto es que la nueva doctrina se propagó rápidamente, a partir de la revolución de 1868, en los círculos liberales urbanos de las principales ciudades españolas y con especial incidencia entre funcionarios estatales, integrados básicamente por aristocracia y burguesía ilustrada (Vizconde de Torres-Solanot, Enrique Bedoya, Manuel Navarro Murillo o Fabián Palasí, principalmente), que, a través de sus cambios de destino, propagarán con rapidez las ideas espiritistas en Madrid, Sevilla, Zaragoza y Barcelona, ciudad esta última que se convertirá por varios motivos en uno de sus focos irradiadores.

En 1861 se establece en la ciudad condal M. Lachâtre (*Kardec*, 1992: 261-262), un conocido espiritista francés, quien realiza un pedido de obras y folletos espiritistas de alrededor de trescientos volúmenes a la librería de Allan Kardec de París. Aunque la importación comercial cumplía todos los trámites aduaneros, en septiembre de 1861 el obispado de Barcelona requisará en la aduana las publicaciones espiritistas francesas, y realizará nada menos que un auto de fe con la quema pública, en octubre del mismo año, de todo el material secuestrado (Horta, 2006). El auto de fe episcopal con la pira pública de las obras de Allan Kardec y de los folletos espiritistas se realizó el 9 de octubre de 1861 y supuso para el movimiento un gran acto de propaganda, pues el acto inquisitorial barcelonés fue

recogido en la mayoría de los periódicos liberales españoles.

Pese a la oposición de la Iglesia católica, la doctrina espiritista ya se había extendido en España y así en Madrid, en 1865, el liberal Enrique Pastor Bedoya (1833-1897), ya en contacto con *Allan Kardec*, funda y preside la Sociedad Espiritista Española y un año más tarde, en 1866, bajo el pseudónimo de *Alverico Perón*, anagrama de *Por Revelación* (José Ce Fernández, «Alverico Perón», *REPs*, nov. 1899: 2), publica en la prensa madrileña *Carta de un espiritista*, dirigida a Francisco de P. Canalejas y considerada la primera obra espiritista española. En enero de 1868 funda y publica *El criterio*, que a partir del triunfo de la revolución de septiembre pasa a ser *El criterio espiritista*, órgano oficial de la *Sociedad Espiritista Española*. En el frontispicio de la revista aparecen símbolos masónicos y gnósticos (sol, triángulo, Dios, serpiente) junto con el lema *Nosce te ipsum*. Enrique Pastor Bedoya fue elegido diputado por Guadalajara en las elecciones de 1872, momento en que abandonó la dirección de la publicación por incompatibilidad con su cargo electo. Sin embargo, su calidad de funcionario de Hacienda le permitió viajar a Inglaterra, donde contactó con los espiritistas ingleses y el célebre médium Mr. Home. En 1895 fue destinado a Barcelona como Interventor de Hacienda de esta provincia y sustituyó, a causa de una enfermedad, al Vizconde de Torres-Solanot como director de la *Revista de Estudios Psicológicos* de Barcelona, la publicación espiritista más importante de final de siglo.

En Sevilla, en 1868, aparece *El Espiritismo* con formato quincenal y en 1869 el traductor español de las obras de *Allan Kardec*, José M^a Fernández Colavida (1819-1888), funda en Barcelona la *Revista espiritista, periódico de estudios psicológicos* que en tres años, en 1872, pasará a ser la *Revista de Estudios Psicológicos*, órgano de difusión de la *Sociedad de Espiritismo de Barcelona*, con una vida editorial que se prolongará, con alguna suspensión

temporal en 1897, hasta 1900.²

Tras José M^a Fernández Colavida, dirigirá la publicación el II Vizconde de Torres-Solanot, Antonio Torres-Solanot (1840-1902). De tendencia liberal y vinculado familiarmente a Huesca, el Vizconde fue el secretario de la Junta Revolucionaria de la capital oscense en septiembre de 1868. Fundador y director del periódico *El Alto Aragón* (1872), se dedicó en primera instancia a la política; sin embargo, no fue elegido diputado en las elecciones, pero se convirtió en un estudioso de las filosofías orientales con especial predilección por la India, y en un gran experimentador y propagador del espiritismo. Según Quintín López (Collin de Plancy, 1913, II: 515) el auto de fe de octubre de 1861 hizo que Torres-Solanot se interesara por el espiritismo y se convirtiera en uno de sus máximos investigadores y propagadores. En 1873 consta ya como presidente de la Sociedad Espiritista Española y director de *El criterio espiritista*. Como tal reclamará en esos años la celebración de un congreso internacional sobre la doctrina a las Sociedades Espiritistas de Viena (1873) y Filadelfia (1875). (Torres-Solanot: 1888, 51). Torres-Solanot en esa década, junto a Anastasio García López, será un intenso divulgador del espiritismo en la capital de España. Así, en 1874 con motivo de la representación de los hermanos Davenport, conocidos médiums, en el Teatro Novedades de Madrid vende el opúsculo *Los fenómenos espiritistas*, resumen de las experiencias recientes

² La *Revista de Estudios Psicológicos* en adelante *REPs*, además de propagar la doctrina espiritista y hacerse eco de todas las noticias, sesiones y artículos de otras revistas del movimiento, también publicó, como el resto de cabeceras espiritistas, colaboraciones literarias, que en su conjunto tenían baja o escasa calidad. Entre las firmas más habituales se encuentra la de Salvador Sellés, uno de los poetas con mayor número de publicaciones en la revista. A pesar de la pobrísima altura poética de las composiciones, la *REPs* publicó en 1877 un poema de Gustavo Adolfo Bécquer, en concreto la rima VIII con el título de «Esperanza» (*REPs*, 1877: 291) en el que el poeta sevillano aparece como Becker, como puede apreciarse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004922881&page=19&search=Becker&lang=ca>. La rima VIII es la número 25 en la nueva edición de M^a del Pilar Palomo y Jesús Rubio Jiménez (2015: 36).

del sabio William Crookes. (Torres Solanot, «Proemio» a *Primer Congreso Internacional Espiritista*, 1888: 41).

Las inquietudes e intereses del II Vizconde de Torres-Solanot no se limitaban, como ya hemos dicho, a la propagación de la doctrina espiritista. También destacó por su credo librepensador, lo que le hizo participar como delegado español en el *Congreso de Librepensadores* de París de 1889, así como en el celebrado en Madrid en 1892, del que formaba parte del comité organizador. Este congreso fue suspendido y disuelto por la autoridad gubernativa, así como su comité organizador detenido e imputado.³

En el terreno intelectual realizó importantes traducciones sobre historia de las religiones, en este particular destaca *El catolicismo antes del Cristo* (1876). Asimismo, participó a finales de los ochenta (1889) en la creación de la Liga Internacional de la Paz y de la Fraternidad, de carácter pacifista y federalista, con Rosendo Arús y Arderiu como presidente y él como vicepresidente. Ambos proyectaban sacar a la luz una revista, *Fraternidad*, de la que se conserva el presupuesto inicial de gastos para el primer trimestre. (Archivo Provincial de Huesca, caja nº 46/3).

1888 representa un año crucial para el espiritismo europeo y español, pues se celebrará el Primer Congreso Internacional Espiritista en Barcelona, en el mes de septiembre. En enero de 1888 el director de la *Revista de Estudios Psicológicos* de Barcelona, el Vizconde de Torres-Solanot realiza un llamamiento para que se celebre en Barcelona, con motivo de la Exposición Universal de 1888, el Primer Congreso Internacional Espiritista. La convocatoria surge efecto y así el 8 de septiembre de 1888 en el Salón Eslava se inaugura este *Primer*

³ La detención del comité organizador del congreso de librepensadores de 1892 impidió que el Vizconde de Torres-Solanot participara de forma más activa en las sesiones del congreso Espiritista Hispano-Americano de 1892. En una de sus pocas asistencias al congreso recordará cómo el alcalde de París recibió en 1889 al comité del Congreso de Librepensadores y cómo tres años más tarde en España un comité similar fue detenido y encausado.

Congreso Internacional Espiritista, al que le seguirán el *Congreso Internacional Espiritista y Espiritualista* de París en 1889 y el *Primer Congreso Hispanoamericano de Espiritismo* de 1892.

Las sesiones de este *Primer Congreso Internacional Espiritista* tuvieron lugar en el Salón Eslava de Barcelona (*La Época*, 1888: 3). Aunque se denomine *internacional*, el Congreso reúne a 52 delegados espiritistas españoles (José M^a Colavida, Antonio Torres-Solanot, Amalia Domingo y Soler, Joaquín Huelbes Tremprado, Sanz Benito y el poeta Salvador Sellés, entre los más significativos); cuatro representantes de las provincias de Ultramar, y unos pocos delegados europeos, tres franceses con Mr. Leyrmarie a la cabeza, y cuatro italianos, que darán mucho juego en el Congreso. Entre los cuatro representantes americanos, cabe destacar la asistencia de Ramón Maynadé por Santiago de Chile. A pesar de la escasa representación europea en las delegaciones, esta se vio compensada por el gran número de periódicos y publicaciones espiritistas acreditadas.

Con todo, el Congreso de Barcelona de 1888 tendrá una alta significación, pues por primera vez los espiritistas europeos y americanos se reunirán para fijar y debatir conceptos y describir y examinar experiencias. El Primer Congreso de Barcelona supuso, por lo tanto, una propaganda extraordinaria del espiritismo, una mayor difusión de sus ideas filosóficas y propició el debate intelectual, racional y libre de todos los fenómenos y filosofías vinculados.

Desde la óptica espiritista el Congreso de Barcelona de 1888 fue calificado como

[...] el tercer gran paso en la historia del moderno Espiritismo. Fue primera su divulgación en América, y representa el segundo la publicación de las obras de Allan Kardec.

(Torres-Solanot, «Proemio», *Primer Congreso Internacional Espiritista*, 1888: 3)

Por todo ello, este evento supondrá la mayor difusión del movimiento, pero también el

inicio de su declive. El éxito más importante, el acuerdo de convocar un segundo congreso a celebrarse en París el año siguiente, 1889, ocasionará en pocos años, como veremos, la decadencia del espiritismo, al tiempo que otros movimientos como la teosofía y el ocultismo finisecular suscitarán mayor interés.

En el proemio a las Actas del Congreso, fechado el 12 de octubre de 1888, el Vizconde de Torres-Solanot, presidente de la comisión organizadora y responsable de la edición de la reseña completa del mismo, defiende el espiritismo y señala su existencia en todas las civilizaciones de la Antigüedad, pero radica su primer testimonio en la India:

El primitivo foco del pensamiento humano que domina al mundo, ha dicho un célebre orientalista, está en los Vedas, los libros sagrados de la India, primer monumento que nos ha llegado de la revelación escrita; pues bien, esos libros contienen también el primer testimonio de los hechos espiritistas, y aquel pueblo que asoma en la aurora de las civilizaciones, deja consignadas las raíces de donde parte el espiritualismo, y algunos de los principios que hoy hace resplandecer el Espiritismo. Los yoguis o inspirados indios, hombres especiales que se suponía comunicaban con los dioses o recibían la inspiración de Brahama, completan los libros sagrados, y hay que reconocer en ellos una superioridad de ideas que sería inconcebible, si no supiéramos que para recibirlas caían en éxtasis, estos, ejercían la mediumnidad, o sea facultad de comunicar con los espíritus desencarnados o almas. A ellos debió la antigua India su desarrollo intelectual y material, y si se inició luego en ese primitivo pueblo el quietismo, fue debido al predominio de la casta sacerdotal, contra cuyo absolutismo no pudo la racional reforma de Budha. Ese Espiritismo rudimentario o empírico que todavía se conserva hoy en la India, fue el primer testimonio de la relación que existe entre las almas independientemente de la envoltura corporal. (*Ibidem*: 6,7).

Después de aludir a Persia y Zoroastro y a los sacerdotes egipcios, interpreta los oráculos y sibilas de la Antigüedad greco-romana como médiums de la época:

En Grecia es conocido el hecho de la comunicación con los seres invisibles, y esta creencia es generalizada en esta religión. Los oráculos o médiums, son allí consultados por los legisladores para llevar sus inspiraciones a los códigos, por los guerreros para acometer sus empresas, por los reyes para guiarse en la administración de los pueblos, y por éstos para sus decisiones importantes. Bien conocido es el papel que jugó el oráculo de Delfos en los tiempos de Grecia, y conocidas son también las opiniones que respecto a la comunicación manifestaron Sócrates (que tenía su demonio o espíritu inspirador), Platón, Hipócrates, y otros sabios no ideologistas. Jamblico, Xenofonte, Sófocles,

Plutarco [...] Como las Pitonisas en Grecia, las Sibilas en la Roma pagana acreditan los fenómenos del Espiritismo, y la adivinación allí tan extendida (*Ibidem*: 8-9).

Asimismo, considera que la Edad Media fue un crisol para las doctrinas espiritualistas y que preparó el camino para el esplendor de la Edad Moderna, el Renacimiento:

De aquel gran laboratorio que precede al Renacimiento, salen la alquimia y la astrología elevadas a química y astronomía, ciencias que prestan su mayor desarrollo al conocimiento de la Naturaleza, e indican el camino que deberá seguir para elevarse a la ciencia del Espiritismo, la antigua magia. Esta registra entre los hombres que la practican y la estudian, a Raimundo Lulio, Pedro Albano, Vanini, Roger Bacon, Savonarola, Cardano, Paracelso y tantos mártires de las ideas que dan insólito impulso a las ciencias. (*Ibidem*: 10).

Y ya en la época moderna, en realidad contemporánea, estima a Mesmer como el iniciador de la experimentación sobre lo invisible, lo sobrenatural, descubriendo el magnetismo o hipnosis:

Ya en la época moderna, [...] Mesmer establece la teoría del magnetismo (que toma también el nombre de mesmerismo, como hoy se pretende darle el de hipnotismo), descubriendo una de las fases del agente misterioso o poder tenido por sobrenatural. Las academias científicas interpondrán su veto para desprestigiar el descubrimiento [...]; pero la razón y la ciencia triunfan al cabo, y la razón y la ciencia dieron carta de naturaleza al Magnetismo, que hoy figura en el cuadro de los conocimientos humanos y entre los descubrimientos destinados a las más provechosas aplicaciones. (*Ibidem*: 10-11).

Se adentra en la naturaleza del magnetismo, en sus componentes materiales y espirituales y, tras resumir diferentes puntos de vista, concluye de esta manera:

Materialistas célebres convienen en que les parece demostrada la intervención de seres espirituales en ciertos fenómenos magnéticos, llegándose a sentar que lo que había de físico en el magnetismo no era más que secundario, el instrumento, siendo lo principal del orden moral y espiritual.

El doctor Koreff, Ricard y el mismo Teste, que creyó explicar por el magnetismo todos aquellos fenómenos de naturaleza desconocida, están conformes en que hay hechos extraños a las leyes del fluido, corroborando lo que antes decíamos, a saber: que el magnetismo sólo vino a dar razón de una fase del agente misterioso, causa de ese hecho constante cuya observación analítica, a mediados del presente siglo, dio lugar a la ciencia del Espiritismo. (*Ibidem*, 10-11)

[...] «El magnetismo es el Espiritismo de los vivos; el Espiritismo es el

magnetismo de los muertos,» como con gráfica expresión nos dijo uno de esos seres que, hablando propiamente, no podemos ya llamar invisibles, pues llegamos a verlos materializados. (*Ibidem*: 14).

Esta consideración del magnetismo como algo accesorio, secundario e instrumental al espiritismo será rebatida muy pronto y supondrá el alejamiento de muchos científicos del espiritismo, como veremos.

Sin embargo, a finales de 1888 muchos sabios querían escudriñar qué había tras los fenómenos de la hipnosis y las comunicaciones espiritistas. El Vizconde de Torres-Solanot realiza una lista extensa de esos experimentadores escépticos ante el espiritismo, entre los cuales hallamos a Lombroso y Dal Pozzo, autores relacionados con textos valleinclanianos.

[...] esos sabios refractarios al magnetismo y acérrimos enemigos o cuando menos sempiternos despreciadores del Espiritismo, trabajan en nuestro campo, y en ese sentido no sólo aplaudimos, sino que esperamos grandes frutos de las investigaciones que, siquiera sólo sea bajo el punto de vista médico, han hecho y están haciendo Charcot, Dumontpallier, Feré, Richer, Voisin, Richet, Chambord, Barety, Bottey, Binet, Tamburini, Seppilli, Mosso, Lombroso, Tebaldi, Morselli, Buccola, Berti, De Giovanni, De Renzi, Salama, Sabrioli, Dal Pozzo, Mombello, Tarchini, Bonfanti, Ellero Silva, Vizioli, Hack Tuke, Heidenhain, Rieger, Gützner, Borner, Weinhold, Hoffman, Miliotti, Eduardo Gonzales, Perillon, Reynard, Despina, Bernheim, Liegeois, Magnin, Beaunis y Cullerre, entre los nombres extranjeros que nos son conocidos, y los españoles Sres. Pulido, Tolosa Latour, Quintana, etc. (*Ibidem*: 16).

A continuación resume los principales trabajos de espiritismo experimental realizados hasta la fecha. Así, inicia su relato con las hermanas Fox, prosigue con las mesas giratorias y se detiene en los estudios y ensayos de *Allan Kardec*, padre de la doctrina espiritista, que afirma que lo que se manifiesta es un fluido al que denominará *periespíritu*:

Se supo [...] que el Espíritu no muere al dejar el cuerpo material u organismo por el que se manifiesta en la vida terrestre, cuando ésta termina y aquél se descompone. Se supo que los Espíritus al dejar su envoltura corporal, pueblan el espacio, nos rodean y se comunican con nosotros reconociéndoles por señales incontestables. [...] Se supo, por fin, que no eran seres abstractos, inmateriales en el sentido absoluto de la palabra; que tienen una envoltura a la que damos el nombre de periespíritu, especie de cuerpo fluídico, vaporoso, diáfano, invisible en estado normal; pero que en ciertos casos, y por una especie de condensación o

disposición molecular, puede hacerse visible y hasta tangible momentáneamente. Esta envoltura, que existe durante la vida del cuerpo, es el lazo de unión entre el espíritu y la materia; muerto el cuerpo, el alma o Espíritu no se despoja más que de la envoltura grosera, conservando o tomando del medio ambiente en que vive, la envoltura semimaterial que es el agente de los diversos fenómenos, por cuyo medio manifiestan su presencia los Espíritus, dándonos una demostración física de la existencia del alma. A esas conclusiones llegó Allan Kardec después de una larga serie de experiencias, sentando las teorías espiritistas, no como un sistema preconcebido, sino como el resultado de la observación y el análisis, esto es, por los procedimientos del moderno positivismo. (*Ibidem*: 20-21).

Y narra cómo el espiritismo llegó a Europa en 1853, cual nuevo descubrimiento inverso, y se popularizó a través de las sesiones de las mesas giratorias:⁴

En fuerza de oír hablar sobre los fenómenos producidos, muchísimas personas se decidieron a experimentar por sí mismas, a probar lo que hubiera de cierto en la pretendida comunicación con los Espíritus. Entonces se generalizó asombrosamente «la fiebre por los veladores» cerciorándose muchas de aquellas personas de la realidad de dichos fenómenos, que habían invadido Europa desde 1852 y 1853, comenzando por Inglaterra y por Alemania con la llegada del vapor «Washington,» de Nueva-York, que desembarcó varios médiums por lo cual decía la *Gaceta de Augsburgo* en Julio de 1853, que aquel vapor «había importado de América el nuevo fenómeno.»

De allí vinieron los gérmenes del Espiritismo moderno, como si América pagase la deuda de gratitud por su descubrimiento, trayendo a Europa el descubrimiento de otro mundo nuevo, el mundo de los Espíritus. (*Ibidem*: 24).

El Vizconde de Torres Solanot se sitúa en la década de los 60 del siglo XIX y pormenoriza los defensores y detractores del espiritismo. Así detalla que en 1863 entre los adeptos al espiritismo aparece el célebre astrónomo francés Camile Flammarion, con la publicación de su obra *Pluralidad de mundos habitados*, y concluye el proemio a las Actas del Congreso con las conclusiones de los estudios de Rusell Wallace, miembro de la Sociedad Real de Londres, que avalan el espiritismo y la afirmación del espiritista italiano P. Secci: «EL ESPIRITISMO SERÁ EL GRAN ACONTECIMIENTO DE ESTE SIGLO.» (*Ibidem*: 47)

⁴ En 1853 hacían irrupción en el viejo continente las «mesas giratorias,» cuyo fenómeno se encarga de describir el Dr. André en los siguientes términos: «Después de haber formado una cadena de siete u ocho personas, tocando el dedo auricular (i) derecho de cada una con el dedo auricular izquierdo del vecino, la mesa que se rodea se pone a girar tanto tiempo como dura la cadena, y se detiene cuando una persona se retira.» (*Primer Congreso Internacional Espiritista*, 1888: 24).

Entre las delegaciones extranjeras en el Primer Congreso de Barcelona destaca la italiana que, si bien arribó precedida de la fama del ayunador Succi, sin embargo destacó por la intervención del Profesor Ercola Chiaia de Nápoles, quien en la tercera sesión pública del Congreso leyó su carta publicada el 19 de agosto del mismo año en el diario *Fanfulla*, en la que retaba al Dr. Lombroso a estudiar los portentosos fenómenos que presentaba una médium napolitana. Sobresale la exposición y descripción efectuada por Chiaia de las sesiones de experimentación con la médium:

La enferma es una joven de ínfima clase, robusta, de unos treinta años, sin instrucción, de vulgares antecedentes y sin otra cosa notable que el brillo de la mirada, fascinador, irresistible, como dirían los modernos criminalistas; joven en fin, que, cuando gustéis, de día o de noche, encerrada en una habitación, es capaz de divertir, con los fenómenos que por su enfermedad produce, durante largas horas, un ejército de curiosos más o menos escépticos, más o menos difíciles de contentar.

Atada en su asiento y sujeta por los curiosos, tiene la facultad de atraer cualquiera de los muebles inmediatos, levantarle y sostenerle en el aire como del féretro de Mahoma se refiere, hacerle descender ondulando o por espirales que parecen efecto de una voluntad inteligente, aumentar o disminuir su peso; ocasiona golpes en las paredes, en el suelo, en el techo, con la fuerza y el ritmo que por los circunstancias se desea; produce lucecillas como las del magnesio, en torno a su cuerpo mismo, y alrededor de los presentes; escribe sobre el papel, sobre las paredes, en cualquier parte, letras, cifras números, dibujos, con sólo dirigir su mano hacia el sitio que se la señala; si en un rincón se coloca arcilla húmeda, a los pocos minutos presenta impresiones de manos, grandes, y pequeñas, de rostros de perfil o de frente, de precisión admirable; y al siguiente día, de esas impresiones pueden sacarse moldes en yeso de los que ya tengo una rica colección, [...]; se eleva en los aires, suelta o atada, tomando extrañas posturas, contra todas las leyes de la estática y hasta de la gravedad; hace sonar, en fin, por la habitación, movidos por manos o sopladados por labios invisibles, silbatos, campanillas, acordeones y panderetas.

[...] Tiene esta joven en ocasiones la facultad de prolongarse y crecer algunos decímetros sobre su estatura, como un muñeco de goma que se estirara por sí mismo, tomando caprichosas formas. ¿Cuántos pies tiene? Lo ignoramos... ¿Cuántos brazos? Lo mismo. Lo cierto es que además de sus piernas, sujetas por alguno de los incrédulos presentes, se destacan otra u otras, que no parecen suyas, sino intervención extraña.

Y os suplico no os riáis aún, señor profesor, porque haya dicho que no parecen suyas; nada afirmo, y por lo demás, tiempo os queda de reiros luego.

Teniéndola atada y sellada para seguridad mayor, se destaca a veces un tercer brazo, no se sabe dónde nacido, que se pone a jugar con los circunstancias: les

quita el sombrero, la corbata, anillos, monedas, y se los vuelve a colocar con una ligereza y suavidad pasmosas; descompone el traje, registra los bolsillos, golpea, cepilla, despeina el cabello (a quien le tiene, por supuesto), acaricia y estrecha las manos, cuando no está de mal humor; y es siempre una mano robusta (mientras que la de la enferma es una manita pequeñísima), callosa, pesada, de anchas uñas, unas veces caliente, otras fría como la de un cadáver, que estremece; dejase coger, estrechar, observar cuanto lo permite la luz de la estancia, y termina por elevarse en alto con los dedos caídos y sin fuerza, como una muestra de guantero. (*Ibidem*: 171-173)

El Pr. Ercole Chiaia no menciona el nombre de la portentosa joven napolitana, pero efectivamente se trata de la más prodigiosa de las médiums de la historia, Eusapia Palladino.

El desafío del Pr. Chiaia es de orden científico, pues reta al Dr. Lombroso a estudiar los fenómenos de la joven para que se convenza de la realidad del espiritismo, del que se había mofado unos meses antes:

[...] el desafío que os propongo es éste: [...] Cuando tengáis algunas semanas de descanso, de vacación en vuestros estudios predilectos, a modo de gira, de veraneo, designadme una población donde encontrarnos, sea Nápoles, o Roma si os es más cómodo, o Turín mismo, y procuraré presentaros mi maga. Vos, señor profesor, elegiréis una habitación, en la que yo no entraré hasta el punto de comenzar las experiencias; allí vos mismo colocaréis los muebles, los instrumentos que os plazcan, un piano cerrado si gustáis; ¡yo no haré sino entregaros la joven en traje adámico, no se crea que bajo las faldas oculta sus auxiliares, desnuda como Eva, Eva también capaz de tomar su revancha y seduciros!

Asistirán también otros cuatro caballeros como padrinos, a usanza caballeresca; los dos vuestros los designaréis vos, y los dos míos... vos también, sin que yo les conozca sino en aquel instante.

Si el experimento resulta un fiasco, reclamo que públicamente se me declare iluso que voluntariamente se ha entregado para ser curado de su locura; si, por el contrario, obtenemos el resultado que yo espero, vos, señor, por deuda leal, en un artículo de los que escribís tan admirablemente, sin circunlocuciones ni distingos, afirmaréis la seriedad de los fenómenos maravillosos y prometeréis indagar su misteriosa causa.

Poco pido, mas ese poco me bastaría. (*Ibidem*: 173-4).

La ponencia del profesor Chiaia, que era básicamente un desafío al Dr. Lombroso, es importante para la biografía y textos valleinclinianos, pues su amigo universitario, Manuel Otero Acevedo, ya estudiante de Doctorado en Madrid, conoció el reto a Lombroso y se

apresuró a viajar a Nápoles, donde se hallará en el verano de 1889 estudiando los fenómenos de Eusapia, junto al profesor Chiaia. Ninguno de los dos, según parece, acudirá al Congreso de París de septiembre de 1889.

El encuentro de París tiene significativas novedades respecto al de Barcelona de 1888. Para empezar su denominación es *Congreso Internacional Espiritista y Espiritualista*, ya que se abre a otras corrientes no necesariamente espiritistas. La *REPs* de agosto de 1889 reproduce la circular emitida por la comisión organizadora y publicada por la *Revue Spirite*, en la que puede leerse a quienes va dirigido:

[...] los Espiritistas, los Espiritualistas, los Swedenborgianos, los Teósofos, los Ocultistas, los Partidarios de la Teoría Psíquica, los Magnetistas, los Teofilántropos y los Kabalistas, deben apresurarse a enviarnos los estudios que preparen y que, durante seis días, podrán defender libremente en las sesiones del nueve al catorce de Septiembre. (*REPs*, «Congreso de 1889», 1889: 234).

En su número de octubre de 1889 la *REPs* daba cuenta de lo acontecido en el Congreso de París e informaba de cada una de las sesiones. Es de destacar que los espiritistas españoles siempre imbricaron el certamen barcelonés de 1888 como la causa directa de la celebración del Congreso de París de 1889:

La Asamblea de Barcelona acordó la celebración de otro Congreso en París, durante la época de la Exposición Universal de 1889, y el delegado Mr. Leymarie, que asistió a nuestras sesiones en representación de multitud de Centros espiritistas de la vecina República, llevó el encargo de ponerse de acuerdo con los hermanos de París y gestionar la realización de aquel acuerdo. (*REPs*, «El Congreso Internacional Espiritista y Espiritualista de 1889», 1889: 297).

El Congreso se celebró en la sede parisina del Gran Oriente de Francia. La mesa del Congreso se formó con Eugène Nus y la Duquesa de Pomar como Presidentes honorarios; Jules Lermina como presidente efectivo; Ernest Bosc por Francia, el Vizconde de Torres-Solanot por España, el capitán Ernesto Volpi por Italia, Eduardo Zárate de México, Huelbes

Temprado de Madrid y León Denis por la “Union Spirite”, entre otros, como presidentes de las secciones reunidas; Bernardo Alarcón de Madrid, Eulogio Horta de Cuba, Henry Lacroix por los Estados Unidos, T. Everitt por Inglaterra, el abate Roca por París, formaron, entre otros el grupo de vicepresidentes de secciones reunidas; finalmente como secretario general del congreso y asimismo traductor al español, el Dr. Gérard Encausse, más conocido por su pseudónimo *Papus*.

La lista de delegados es numerosísima, 450, casi ocho veces más que los asistentes al Congreso de Barcelona. Después de Francia, España es la nación que más delegados aportó, 24 delegados. La lista de asistentes españoles contiene significativas presencias por cuanto no habían acudido al Congreso de Barcelona y por su importancia en la biografía valleinclaniana. En este sentido, hay que destacar a dos delegados de la Sociedad Espiritista Española: Tomás Sánchez Escribano de Madrid, célebre médium, con el que Otero Acevedo experimentará meses después, según Garlitz (1990), con la participación de su amigo Valle-Inclán; y Manuel Navarro Murillo, de Trujillo (Cáceres), que presentará en el Congreso de París una ponencia sobre la reencarnación. Este último, médium y estudioso espiritista que a finales de los setenta se había opuesto a las corridas de toros, en 1888 estaba destinado como funcionario en Pontevedra e impartió en el Casino de Artesanos de la capital cuatro conferencias sobre *Los fenómenos del espiritismo* (Hormigón, 2006: 93), a las que pudo asistir Valle-Inclán. Navarro Murillo en años posteriores inició sus estudios sobre la Gnosis, que publicó en diversas revistas espiritistas como la *Revista de Estudios Psicológicos* de Barcelona o *La Irradiación* de Madrid. Finalmente su interés por el gnosticismo se materializará con la publicación de *Historia crítica del gnosticismo* (1900), fragmentos escogidos y traducidos de la obra de Jacques Matter.

El *Congreso Internacional Espiritista y Espiritualista* de París se organizó en cuatro secciones, lo cual da idea de su importancia y amplitud de intereses:

Primera.- *Espiritismo y Espiritualismo*.

Segunda.- *Filosofía. Cuestión social*.

Tercera.- *Ocultismo. Teosofía. Kábala. Franc-Masonería*.

Cuarta.- *Comisión de Propaganda*.

El Congreso duró del 9 al 16 de septiembre de 1889. Es de destacar que los primeros días las sesiones fueron privadas, es decir, solo se reunían los delegados adscritos a cada sección, exponían sus teorías e investigaciones y deliberaban entre sí hasta alcanzar unos acuerdos. Así sucedió del 9 al 14. Finalmente hubo dos sesiones públicas las tardes del 15 y el 16 de septiembre.

En la primera sesión pública el secretario general del Congreso, Gérard Encausse, *Papus*, leyó la memoria final del congreso, en la que, además de comunicar el éxito por la realización del encuentro y destacar, sobre todo, la unión de todos los espiritualistas frente a los materialistas, se resumían los delegados adscritos y los acuerdos alcanzados en cada sección. La memoria del secretario *Papus* fue publicada por la *Revista de Estudios Psicológicos* en su número de octubre de 1889. Sobre los orígenes del congreso, las dificultades iniciales y el éxito conseguido el secretario afirmó lo siguiente:

Este Congreso, más que ningún otro, parecía de imposible realización, porque los futuros congresistas profesaban distintas opiniones [...]

Pues bien, la virtualidad de las ideas es tal, la fuerza espiritual es tan grande, que, en un transporte verdaderamente fraternal, todas las divisiones que existían desde años atrás, cesaron de repente; todas las personalidades, todas las escuelas desaparecieron ante el interés de la causa general, y todos los jefes vinieron a colocarse como simples soldados bajo los pliegues de la bandera que nos reunió a todos para combatir al enemigo común: el *Neantismo*. En menos de tres meses las escuelas se agruparon, primeramente en Francia, después en Europa y por fin en América y hasta en la India. Los numerosos periódicos defensores de nuestra causa, que hasta entonces habían obrado aisladamente, vinieron uno a uno a

prestar su apoyo a la obra común, y en todas las partes se oyó el llamamiento a la unión. Llegaron adhesiones por centenares, después por millares; la base de la inteligencia fue tan amplia y, añadiré también, la ayuda de lo alto fue tan grande, que el día de la apertura de este Congreso, no sólo los espiritistas, como en Barcelona, sino también todos los espiritualistas, kabalistas, teósofos, magnetistas, swedenborgianos y teofilántropos estaban allí y ante los delegados de más de 40.000 adherentes y de 95 periódicos. (*Papus, REPs*, 1889: 303).

Papus en su memoria como secretario general del Congreso destaca como hechos irrefutables del espiritualismo los descubrimientos de William Crookes y los avances con la fotografía espiritista del capitán Volpi. En relación a las consecuencias sociales del movimiento realiza las siguientes conclusiones:

Solidaridad universal de todos los seres humanos considerados como los órganos de un mismo cuerpo.

Necesidad de redención colectiva.

El Amor y la Caridad entre los hombres imponiéndose en lugar del Odio y el Egoísmo hoy dominantes. (*Ibidem*: 307).

Según la memoria presentada por *Papus*, queda claro que la delegación española participó activamente en la primera y segunda sección, pero no en la tercera, es decir, en las secciones de Espiritismo y Espiritualismo y de Filosofía-Cuestión Social la participación hispana fue importante en número y aportaciones, mientras que no asistió nadie a la de Ocultismo, subtitulada Teosofía, Karma, Franc-Masonería.

En la Primera Sección, dedicada al Espiritismo y Espiritualismo, participaron en las discusiones León Denís, *Papus*, Cap. Volpi, Miguel Vives, Torres-Solanot, Sanz Benito, el abate Roca, O.Wirth, M. Durville entre otros. Las conclusiones alcanzadas sobre Espiritismo y Reencarnación no solo nos remiten a los conceptos imperantes en la época, en 1889, sino que son fundamentales para la comprensión del modernismo literario, Rubén Darío en concreto, y para una obra como la *LM*, publicada cinco lustros más tarde:

ESPIRITISMO

[...]

2º- Las investigaciones de todos los indagadores tienden a demostrar

superabundantemente que el Espiritismo suministra pruebas irrecusables de la perpetuidad del yo consciente y de las relaciones entre los vivos y los muertos.

[...]

REENCARNACIÓN

1º- La gran mayoría de las escuelas espiritistas afirma que la evolución del hombre no puede efectuarse más que con ayuda de reencarnaciones sucesivas de su principio superior: el alma.

[...]

3º- La encarnación siguiente está determinada por la suma de los méritos adquiridos en la existencia anterior, sin retrogradación posible.

4º- El alma encarnada conserva inconscientemente el recuerdo de sus adquisiciones anteriores, adquisiciones cuyo conjunto forma las ideas innatas.

5º.- Esas ideas o imágenes que constituyen el conjunto de los méritos y los deméritos de las existencias anteriores, son los factores del organismo material y las fuentes directas de su porvenir. (*Ibidem*: 308).

En esta sección se llegó a un consenso entre el espiritismo y el magnetismo que, sin duda, debió de agradar a los espiritistas de primera hora, pero que dejaba la puerta abierta a la investigación de los hipnotizadores:

FLUIDOS

[...]

2º.- El Médium vidente es el lazo vivo entre el Espiritismo y el Magnetismo, y demuestra la identidad de ambas doctrinas en el terreno psíquico.

[...]

4ª El Espiritismo, lo mismo que el Magnetismo, proclama la existencia real de los fluidos invisibles esparcidos en el Universo. (*Ibidem*: 310).

Como ya se ha mencionado, la Tercera Sección del Congreso versaba sobre Ocultismo y bajo este epígrafe se incluían la Teosofía, la Kábala y la FrancMasonería. No asistieron a estos debates ninguno de los delegados españoles y coparon esta sección los franceses. Las teorías fueron presentadas por *Papus* y debatidas por J.Lermina, Lemerle, G. Delanne, Bosc, Durville y el propio *Papus* entre otros. Las conclusiones de esta sección son importantísimas

porque nos ilustran sobre las teorías espiritualistas de la época y demuestran cómo el espiritismo empezaba a ser superado por la teosofía y el ocultismo francés finisecular. Con todo, se observa un delicado equilibrio en las conclusiones finales con el objetivo de no desagradar totalmente a los espiritistas.

Así, sobre la constitución del hombre aparece de forma oficial el término *cuerpo astral* junto al de *periespíritu*:

OCULTISMO-CONSTITUCIÓN DEL HOMBRE

1º La constitución del Hombre es enseñada idénticamente por todas las escuelas espiritistas y espiritualistas, aunque con términos diferentes.

He aquí esos nombres:

<i>Espiritismo</i>	<i>Kábala</i>	<i>Teosofía</i>
1. El cuerpo.	El cuerpo (Nephesh).	El cuerpo (Rupa).
2. El periespíritu	El cuerpo astral (Ruah)	El cuerpo astral (Linga Jahaira)
3. El alma	El espíritu (Neschâmah)	El espíritu (Atma)

2.- La divergencia entre las doctrinas enseñadas por el Espiritismo y por los ocultistas, se refiere a la transformación de esos principios después de la muerte. El Ocultismo cree en la disolución total del periespíritu al cabo del tiempo. (*Ibidem*: 311-312).

Esta segunda conclusión sobre la constitución humana supondrá en pocos años, como veremos, el declive del espiritismo y el auge de la teosofía y del ocultismo finisecular.

Estos delegados llegaron a la conclusión que los fenómenos de las sesiones espiritistas, producidos por el médium o los realizados por los fakires de la India, se explicaban por la salida y manifestación del cuerpo astral o periespíritu, al que identifican con el fluido nervioso orgánico:

EL PERIESPÍRITU

7º. La fisiología y la embriología modernas confirman los datos del Ocultismo mostrando que el cuerpo astral (fluido nervioso orgánico) precede al alma y

fabrica el cuerpo material, fisiológicamente hablando.

8°. De estas consideraciones se puede sacar una teoría científica de la encarnación del alma en el cuerpo. Según el Ocultismo, no ha encarnado jamás totalmente en el cuerpo. El ideal del ser humano está formado por la parte exterior a su cuerpo. (Higher-Self de los ingleses). (*Ibidem*: 312).

Sobre la muerte y reencarnación del alma, concluyen que todas las escuelas ocultistas afirman que el alma se reencarna y el periespíritu o cuerpo astral se disuelve con el tiempo y pasa al estado de imagen astral, concepto este que explica la videncia sobre hechos pasados, pero que resta mucha veracidad a la doctrina y a las comunicaciones espiritistas.

En el resto de conclusiones destaca cierto prurito científico, no en vano *Papus* acababa de licenciarse en medicina, y la aplicación de la ley de analogía, método muy empleado por los ocultistas franceses, a la definición de la Humanidad, el Universo y Dios:

LA HUMANIDAD

11°. El periespíritu se renueva incesantemente en cuanto a sus partes constitutivas, por la acción especial del nervio gran simpático sobre la vida aportada por el glóbulo sanguíneo, que la toma a su vez en el aire ambiente.

12°. El hombre presenta una verdadera jerarquía celular coronada por la célula nerviosa. Del mismo modo la tierra presenta una serie jerárquica de seres coronados por la humanidad.

[...]

15°. El ser humano toma del aire ambiente la fuerza necesaria para vitalizar esos glóbulos y por consiguiente para organizar el periespíritu. Los órganos del hombre toman del medio sanguíneo ambiente la fuerza necesaria para vitalizarse. La sangre es, pues, para los órganos lo que el aire es para el ser entero.

17°. La luz solar obra respecto a los planetas como la sangre respecto a los órganos, y, lo mismo que la sangre, contiene una multitud de seres reales, bajo el nombre de glóbulos sanguíneos; así las ondas de la luz contienen una multitud de seres perceptibles a los videntes, seres que constituyen fuerzas inconscientes (elementales) o seres conscientes y voluntarios (elementarios-espíritus).

19°. En fin, si consideramos que el hombre está formado por una inmensa cantidad de células de formas y de funciones diferentes, sin que la sustracción de una parte cualquiera de esas células (ex.: la amputación) quite nada a la integridad de la conciencia de este hombre, veremos que el cuerpo material no puede obrar sobre esta conciencia íntima, independiente de él e inmortal, en relación

solamente con el periespíritu, cuerpo astral de los ocultistas, mediador plástico de Paracelso y de Van Helmont.

20°. Del mismo modo el Universo material concebido en su totalidad forma el Cuerpo del Ser Supremo, llamado Dios por las Religiones. La Humanidad de todos los planetas, el gran Adam-Eva del Esoterismo, es la vida o alma de ese Ser Supremo. En fin, el Espíritu de ese Ser de los Seres es independiente del resto de la creación, como la conciencia del hombre, a su alma, es independiente de su organismo material. El Ocultismo define así a Dios:

Síntesis de los mundos visibles e invisibles, formado:

Por el Universo como Cuerpo (objeto del estudio de los Materialistas)

Por la Humanidad como Vida (objeto del estudio de los Panteístas)

Por Él mismo como Espíritu (objeto del estudio de los Deístas)

(*Ibidem*: 312-313).

La definición de Dios, a través del sistema de analogías, está muy cercana a los conceptos expresados en *Exégesis Trina*, sección central de la *LM*.

Papus concluyó su exposición con un resumen en que abordó el significado del nacimiento y de la muerte para el ser humano:

RESUMEN

Para resumir todas las enseñanzas en lo que se refiere al hombre, diremos que el nacimiento y la muerte, esos dos enigmas que han detenido siempre a los materialistas *neantistas*, son las claves del Ocultismo y del Espiritismo.

21°. El nacimiento nos aparece como la muerte del alma en el mundo de las Causas y su entrada en el mundo material o de los efectos. La muerte al contrario nos aparece como el verdadero nacimiento del alma al mundo espiritual. A la entrada del alma en el mundo carnal, se desata el lazo que retenía al niño unido a la madre, así como a la entrada del alma en el mundo espiritual, se desata del cuerpo material el periespíritu que servía para unir y sujetar el alma a ese cuerpo.

22°. Tales son las consideraciones que han conducido a los representantes de la ciencia Oculta en todas sus ramas, a venir a unirse fraternalmente a los espiritistas de todas las escuelas. Una misma doctrina nos une a todos contra el enemigo común, el *neantismo*. No hagamos caso de la divergencia de detalles o de palabras que puedan separarnos, y afirmemos nuestra unión bajo los dos principios fundamentales de la doctrina espiritualista.

Persistencia del yo consciente después de la muerte.

Relaciones posibles entre los vivos y los muertos.

El secretario de la sección de Ocultismo del Congreso: PAPUS.

(*Ibidem*: 313-314).

Las conclusiones de la tercera sección también fueron recogidas por la prensa española. Así *La Época*, «Los espiritistas en Francia» (18-VIII-1889: 3); *La Dinastía*, «El Congreso de Espiritistas» (18-VIII-1889: 2); y fueron publicadas casi íntegramente por el Vizconde de Torres-Solanot en *Los Dominicales del Libre Pensamiento*, «Aspiraciones Generosas» (26-X-1889: 1-2).

En la cuarta sección, Comisión de Propaganda, destaca la creación de sociedades de beneficencia para ancianos y enfermos necesitados, muy de acuerdo con el ideario espiritista, y la anecdótica propuesta de los delegados españoles, Dr. Huelbes Temprado y D. Torres-Solanot, para crear un distintivo internacional⁵ «que todos los espiritistas, espiritualistas, teósofos, swendenborgianos, etc., federados, pudiesen llevar como medio de reconocerse» (*REPs*, 1889: 315).

En la primera sesión pública del Congreso, además de la lectura de la Memoria, realizada por el secretario *Papus*, el cual firma como director de la revista *L'Initiation*, como miembro de la Sociedad Teosófica y con las siglas masónicas S .: I .:, realizaron parlamentos G. Delanne, Huelbes Temprado, Leon Denis y El Abate Roca. Un extracto del discurso del abate fue publicado por *La Religion Laïque* y la *REPs* de Barcelona la reprodujo según el redactor:

[...] por la importancia que tienen las declaraciones hechas *urbi et orbe* por el ilustrado y valeroso sacerdote, exponiendo la verdadera situación del catolicismo romano y pronosticando su porvenir, fundado en los mismos textos evangélicos. (*REPs*, 1889: 320).

Más allá del fundado anticlericalismo de los espiritistas, efectivamente, el discurso del abate Roca es muy significativo, pues revela la existencia de otras corrientes o grupos con

⁵ Según se afirma en nota a pie de página en la *REPs* muchos asistentes al Congreso usaron como distintivo un pensamiento adornado con dos hojitas verdes. Igualmente, los participantes en el *Congreso de librepensadores*, que se celebró de forma casi simultánea, recibieron también la misma flor cuando los delegados fueron recibidos por el alcalde de París.

tradicción anterior o paralela a los espiritistas. El abate se presentó ante el auditorio como representante de los «esoteristas judeo-cristianos del periódico *L'Étoile*» (*REPs*, 1889: 318). Manifestó estar de acuerdo con los dos puntos fundamentales de la doctrina espiritista, pero en el segundo, comunicación entre vivos y muertos, añadió un concepto hermético cabalístico: «el cuerpo social del Adam-Eva universal» (*Ibidem*). Consideró que, «partiendo de los fenómenos groseros de un Espiritismo rudimentario, habéis llegado a las regiones superiores del Espiritismo puro» (*Ibidem*), lo que ha permitido que el Cristo empezara a manifestarse. Sobre este particular, tema fundamental en la *LM*, la reseña apunta:

[...] descubriendo el misterio de la caída primitiva o involución de las esencias espirituales en la materia, y la maravillosa economía de la evolución o ascensión de los mundos- Encarnación y Redención general- nos será revelado el Cristo eterno.

Ese Cristo divino, añade, nada tiene en común con el Cristo del Vaticano, con el de Syllabus, con el de la inquisición y las hogueras, con el de la San Bartolomé, con el Cristo inhumano de los Torquemada y los Santa Cruz, sino que es el puro Adam-Kadmon de los kabalistas, es decir, el mismo Reino hominal. El Cristo es la más alta y más pura personificación de la Humanidad, como el Hombre-Dios, prototipo de nuestra raza, Principio y Fin del Adam-Eva completo, y además mediador supremo, Medium perfecto entre el Cielo y la Tierra, entre el Espíritu y la materia, entre el mundo invisible y el mundo visible. (*REPs*, 1889: 318).

Lo más llamativo es que a continuación el abate Roca relacionó la cuestión social con la cuestión de Cristo y defendió que el verdadero cristianismo era un socialismo de corte evangélico, del cual los espiritualistas allí congregados no eran más que apóstoles en cuanto discípulos de Jesús:

El tremendo problema de nuestra época, el problema de la *cuestión social*, se resume en la *cuestión de Cristo*, y la solución sólo puede salir del profundo esoterismo de las parábolas evangélicas, según lo escrito en la tradición judeo-cristiana: *Solutio omnium difficultatum, Christus!*

[...] En este inmenso Congreso internacional en que se agita la cuestión social, seguramente sois todos, como yo, judeo-cristianos. De buen o mal grado sois discípulos de Jesús, sea por los primero apóstoles, sea por Photius, por Lutero, por Allan Kardec, por Swedemborg, y aun por Fourier, por Saint-Simon, y por tantos otros jefes de Escuela que eran cristianos a su manera, cristianos

substancialistas, cristianos del Espíritu que vivifica y no de la letra que mata, como lo son los pretendidos católicos ultramontanos, esos farsantes y explotadores de la verdad cristiana, esos profanadores del Cristo-Espíritu.

[...] el Cristianismo verdadero, el que no predicán y ni siquiera conocen los sacerdotes de la decadencia romana, es el *puro socialismo*, el socialismo religioso, evangélico, “*il socialismo cristiano*”, como lo enseña mi venerable amigo, el sabio P. Curci.

[...] Mas sed prudentes, proceded con cautela, como lo han recomendado los grandes maestros del Espiritismo, San Pablo el primero, Allan Kardec, Swedemborg y tantos otros, aplicándoos a discernir y a probar a los espíritus por que los hay de Luz y de Verdad, y de tinieblas y errores. (*REPs*, 1889: 319).

El abate Roca finalizó su intervención mediante pasajes del Nuevo Testamento, en los que se vaticinó la decadencia del catolicismo romano, hecho que como sacerdote católico así confirmó, no sin cierto sentido del humor:

Y en efecto, ya veis lo que pasa en nuestras iglesias, no solamente en país latino, sino en todas partes, de un extremo a otro de la cristiandad: Se sale de nuestra casa por todas las puertas, no quedan dentro de nuestros viejos muros más que búhos y mochuelos, retrógrados y oscurantistas, toda la gente noctámbula cuyos ojos no resisten la luz. (*Ibidem*, 1889: 320).

Sin embargo, muy pronto se manifestaron las discrepancias de los espiritistas con respecto a las conclusiones publicadas del Congreso de París. El periódico federal *La República* (4-X-1889) informaba, aunque con bastante retraso, de los acuerdos del Congreso de París. En una crónica sin firmar, realizada a partir de lo publicado en los periódicos franceses, se resumen los acuerdos esenciales y se informa de las principales discrepancias, las acaecidas con los espiritistas españoles, que sometieron a votación la existencia de Dios y perdieron:

Según dicen los periódicos franceses, está a punto de terminar sus tareas el Congreso espiritista reunido en París, y al que han concurrido quinientos delegados elegidos por los cuarenta mil espiritistas que cuenta la gran ciudad y el millón de espiritistas diseminados por todo el mundo.

Las sesiones celebradas han sido verdaderamente deliciosas.
[...] la sección de ocultismo ha proclamado la teoría siguiente: «El hombre ofrece una verdadera jerarquía celular coronada por la célula nerviosa; la tierra, una serie

jerárquica de seres coronados por la humanidad, que es el cerebro de la tierra. Cada ser humano es una célula nerviosa de la tierra y cada alma tiene una idea de la tierra.»

¡He aquí un triunfo más para los partidarios del régimen celular!

Los delegados españoles-España, dice un periódico francés, ya se sabe que es un país religioso, donde abundan los espiritistas- han pedido con energía que el Congreso por un voto solemne reconozca la existencia de Dios.

La proposición ha sido desechada.

Este es el único disentimiento que me ha producido en el transcurso de las reuniones celebradas.

(«Variedades. El Congreso Espiritista», *La República*, 4- X-1889: 3).

En julio de 1890, una vez que se habían publicado las actas del Congreso parisino, *Compte rendu du Congrès spirite et spiritualiste de 1889* (París, Librairie Spirite, 454 pp.), el Vizconde de Torres-Solanot comunicaba a través de un artículo en la *REPs* una polémica con los espiritualistas norteamericanos en torno a los orígenes del espiritismo, sucedida en la sesión del 14 de septiembre, y, lo que es más grave, denunciaba que las Actas publicadas no solo no reflejaban el resultado final de la votación de dicha sesión, sino que habían sido muy mal editadas, pues contenían muchas erratas, se habían cometido abundantes errores de traducción al francés de las conclusiones del Congreso de Barcelona de 1888 e importantes ponencias de delegados españoles habían sido obviadas:

En corroboración de lo dicho [...] véase la siguiente nota, escrita en París, que hallamos en nuestro libro de Memorias:

«El 14 (septiembre) sesión borrascosa.- Incomodidad de los delegados italianos y principalmente nosotros, porque se desatienden nuestras Conclusiones (las del Congreso de Barcelona)- Al final se aprueban; si no, hubiésemos protestado.»

[...] El hecho es, a nuestro juicio, que la inmensa mayoría de los delegados aprobó en las secciones las Conclusiones del Congreso de Barcelona. [...]

Sin embargo, no es eso lo que resulta en el libro *Compte rendu du Congrès spirite et spiritualiste de 1889*.

La delegación española resolverá, en vista de ello, lo que juzgue más conveniente.

Si nosotros no hubiésemos pensado que en las sesiones de los días 9 al 14 de Septiembre podíamos discutir toda clase de cuestiones, y señaladamente presentar para su aprobación las Conclusiones del Congreso de Barcelona, *Primer Congreso Internacional Espiritista* (título indiscutible, pero que parece no la ha

reconocido el libro del Congreso de París, y que hasta se le varió- como se variaron otras cosas- en la llamada edición francesa de la *Reseña Completa del Primer Congreso Internacional Espiritista*, que por lo tanto resulta inexacta); si no hubiéramos creído aquello, repetimos con el Sr. Volpi, no habríamos tomado parte en el Congreso; y de asistir a él sin ser aprobadas dichas Conclusiones en las secciones de libre discusión, nos hubiéramos retirado formulando enérgica protesta. (Torres-Solanot, «Un incidente en el Congreso Espiritista y Espiritualista de París», *REPs*, julio 1890: 198-199).

En agosto de 1890, el Vizconde Torres-Solanot publica en la revista «Observaciones al libro del Congreso de París», artículo donde desmenuza todos los errores y faltas detectadas en las Actas publicadas:

[...] nos vemos obligados a hacer algunas observaciones, para aclarar y rectificar ciertos conceptos y determinados hechos que, a nuestro juicio, no resultan completamente conformes con la realidad, ni con la sucinta reseña y las apreciaciones que a su tiempo consignamos con referencia a lo acaecido en la Asamblea de Septiembre del año pasado (Torres-Solanot, «Observaciones al libro del Congreso de París», *REPs*, agosto 1890: 225).

Según Torres-Solanot, no se recoge en las Actas de París que el Congreso de Barcelona fue el primer congreso espiritista celebrado, muchos de los trabajos de los delegados españoles no aparecen publicados o lo han sido de forma muy resumida, entre ellos el mejor según el Vizconde, la memoria de Navarro Murillo sobre «La reencarnación», otros trabajos únicamente se han mencionado, pero con lamentables erratas en los autores y títulos publicados:

Con gran extrañeza y no menor sentimiento, notamos que las veces que en la Introducción [...] se nombra el Congreso de Barcelona, se suprime el calificativo *Primer* que es lo que lo distingue, pues fue el *primer* Congreso internacional espiritista.

[...]

La mejor memoria quizá, la de Navarro Murillo sobre la “Reencarnación”, de la que se han hecho ya varias ediciones en España y en América, [...] hay que ir a buscarla en la página 379 [...] Y nótese además, que al paso que se ha insertado íntegra la memoria de Mme Van Calcar, de Holanda, antireencarnacionista, la interesante de Navarro Murillo, reencarnacionista, solo ha merecido un extracto que la desfigura.

[...]

El escritor espiritista y médium de la “Sociedad Sertoriana de Estudios

Psicológicos”, de Huesca, D. Quintín López, envió a la comisión organizadora del Congreso y por conducto nuestro, un curiosísimo trabajo, titulado: *Memoria sobre la posibilidad de reemplazar los médiums por el fonógrafo de Edison*.

Téngase en cuenta que esa institución respecto a la nueva aplicación del fonógrafo, sirviéndose de él los Espíritus para comunicar con nosotros, parece que es ya un hecho, realizado después de la presentación de dicho trabajo, circunstancia que le daba suma importancia.

El libro del Congreso de París, después de equivocarse el nombre del autor, dedica a su interesante trabajo una línea (página 359), para traducir el título, diciendo un solemne disparate. Helo aquí: “*Mémoire sur la possibilité de remplacer les MÉDECINS par le phonographe d’Edison.*”

¡Reemplazar los médicos por el fonógrafo! (Ibidem: 226-227).

En los siguientes números de la revista se refutarán los errores de la edición y se publicarán comunicaciones marginadas, pero interesantes como la ya mencionada de Quintín López, «Los médiums y el fonógrafo Edison» (*REPs*, sept. 1890: 265-267).

La proliferación de errores en las actas, los olvidos intencionados o no en la publicación de los trabajos de los delegados españoles, la infravaloración del Congreso de Barcelona, todo ello ocasionó que los espiritistas españoles se distanciaran de lo acaecido en el Congreso de París. Lo cierto es que para 1890 otras corrientes como la teosofía o el ocultismo francés empezaban a surgir y a competir en seguidores con el espiritismo kardeciano.

En un momento inicial, los espiritistas españoles acogerán de buen grado la aparición de estos nuevos movimientos, hermanos del espiritismo, y así reflejarán en sus publicaciones todas las novedades, conferencias, cursos y revistas que surjan relacionados con el ocultismo francés, la teosofía o simplemente el psiquismo. Con respecto al ocultismo francés, las relaciones de los espiritistas de la *REPs* son excelentes y en concreto hay una afinidad especial con Gérard Encausse, *Papus*. Así en 1890 la *REPs* se hace eco de la creación en París del “Grupo Independiente de Estudios esotéricos”,⁶ al que dedica un extenso espacio, así

⁶ «Según las noticias que da *L’Initiation*, el “Grupo independiente de Estudios esotéricos” es la más importante sociedad organizada en Francia para la difusión del Ocultismo. Se compone de 367 miembros, divididos en tres comisiones: de hacienda, de propaganda y de enseñanza; celebra

mismo publica una conferencia íntegra de su director *Papus*, «Importancia del periespíritu en los fenómenos espiritistas» (*REPs*, abril 1890: 136-141), extractos de artículos que conformarán con posterioridad su *Traité élémentaire de magie pratique* (*REPs*, julio 1890: 218-219) e incluso suele aparecer en la sección de crónica un breve comentario sobre el contenido publicado por la revista portavoz del grupo ocultista, *L'Initiation*.⁷

En relación a la teosofía, también acogerán con satisfacción la aparición de la nueva corriente. Así, saludarán el nacimiento de la revista teosófica *Le Lotus bleu* (*REPs*, abril 1890: 119), de las barcelonesas *Estudios Teosóficos* y *Anthakarana*. Respecto a los que creían en la existencia de una fuerza invisible relacionada con el magnetismo y la hipnosis, y no necesariamente con los espíritus, los llamados psiquistas, también fueron muy bien acogidos por los espiritistas, por cuanto eran experimentadores que se basaban en el método científico. Por ello, también celebraron la aparición de la revista madrileña *La Irradiación* en 1892.

Sin embargo, esto no será recíproco y a medida que avance la década de los 90 los espiritistas se quejarán con amargura de que ningún trabajo de autor espiritista, ni ninguna noticia tiene cabida en publicaciones teosóficas como *Sophía* o en espiritistas psiquistas afines como *La Irradiación*.

No obstante, todavía el espiritismo español celebró un nuevo congreso, pero esta vez solo fue de carácter espiritista, muy lejos del carácter aglutinador del congreso parisino. Así, desde el 20 al 24 de octubre de 1892 se celebró en Madrid el *Congreso Espiritista*

conferencias, va a organizar los cursos de Kábala, de Teosofía y Franc-Masonería, y pronto comenzará los *estudios prácticos*.

Estos estudios comprenden: 1º. Experiencias del Espiritismo verificadas en grupos distintos, compuesto cada uno de doce miembros a lo más; 2º. Experiencias de Magnetismo accesibles a todos los miembros activos y asociados; 3º. Estudios de Franc-Masonería hechos en el grupo iniciático bajo la dirección de M. Oswald Wirth». (*REPs*, marzo 1890: 93).

⁷ En agosto de 1890 recoge la publicación en *L'Initiation* de un artículo del “ilustre ocultista” Stanislas de Guaita, «La Roue du devenir». (*REPs*, agosto 1890: 248).

Iberoamericano e Internacional, organizado por *La Fraternidad Universal*, publicación sucesora de *El criterio espiritista*. Fue un congreso propiciado por los espiritistas madrileños y, dado el resultado de algunas sesiones, según se lee en la prensa de la época y en las Actas del Congreso, resultó un encuentro muy alejado del nivel de los anteriores. Si bien el Congreso de Barcelona, en 1888, fue acogido con seriedad por la mayoría de la prensa y el de París suscitó gran interés, el de Madrid de 1892 pasó casi desapercibido al coincidir con otros eventos que, también como el Congreso Espiritista, celebraban el aniversario del descubrimiento de América.

En el Congreso Espiritista de Madrid de 1892 hubo problemas de organización, que unidos a las ponencias heterogéneas presentadas y a los temas de la primera sesión, las comunicaciones con el espíritu de Cristóbal Colón principalmente, hicieron que la prensa se tomara a chanza y broma el Congreso, desde su inauguración hasta su clausura. A pesar de la dispersión en las colaboraciones, destacan entre ellas una sobre «El éxtasis» del médium Tomás Sánchez Escribano, vocal del comité organizador; y las conclusiones respecto a las «Aspiraciones Sociales» del espiritismo.⁸

Además, este encuentro espiritista se vio eclipsado por el escándalo de la suspensión gubernativa del Congreso Universal de Librepensadores,⁹ cuyo comité organizador,¹⁰ entre

⁸ Las conclusiones estaban en consonancia con el librepensamiento, el laicismo, la secularización progresiva de la sociedad, la creación de sociedades de socorro mutuo entre los trabajadores, abolición de la pena de muerte y de las condenas perpetuas, aspiración al pacifismo con la idea de «Arbitraje Internacional» y finalmente «el cosmopolitismo presidiendo a todas las relaciones sociales». (Palasí, 1923: 327-328).

⁹ Según recoge *El Heraldo de Madrid*, (14-X-1892: 3), el Ministerio Fiscal denunció al Ministro de la Gobernación a dos de los congresistas «por violentos ataques a la religión católica». Y al día siguiente, 15 de octubre, el Gobernador de Madrid prohibió las reuniones del Congreso.

En *Los Dominicales del Libre pensamiento* (16-X-1892: 1) con el editorial «Lo execrable», se narraban así los hechos:

Somos presa de una gran vergüenza patriótica.

los que se encontraba también el Vizconde de Torres-Solanot, fue detenido y puesto a disposición judicial. Por todo ello, el Congreso Espiritista de Madrid de 1892 reveló el declive que el espiritismo español y europeo había iniciado a partir de 1890, momento en que otras filosofías y sistemas, la teosofía y el ocultismo, empezaron a expandirse, lo que ocasionó un abandono considerable en las filas espiritistas. *Aymerich*, seudónimo de Alfredo Rodríguez de Aldao en sus estudios sobre hipnosis, autor de *El hipnotismo prodigioso* resume de forma muy elocuente el declive del espiritismo:

La falta de tino y fría abstención; los fanáticos apasionamientos de los sectarios; la estúpida confianza en los médiums; la desatinada manera de

España, después de tan cruentos sacrificios como lleva realizados por espacio de ochenta años en favor de la libertad, es aún la nación de las intransigencias fanáticas, el país de Pedro Arbués y Torquemada. [...]

Y se ha realizado un acto execrable. Al acudir los congresistas ayer á la cuarta de sus sesiones, hallaron el local ocupado por la policía, que ya al final de la tercera sesión se había incautado de los papeles que obraban en la mesa y detenido á los que la constituían, conduciéndolos al Juzgado. Al protestar de tamaño atentado de las leyes y las conveniencias, los delegados de policía, en quienes se notaba claramente el disgusto y la contrariedad, manifestaron obrar en virtud de órdenes superiores que suspendían las sesiones del Congreso, órdenes que exhibieron por escrito.

En el mismo rotativo, Antonio Machado, *Demófilo*, firmaba un artículo, «El gobierno de la barra», donde abochornado afirmaba:

Un escándalo, un atropello incalificable acaba de consumarse en Madrid. Se había reunido aquí la Asamblea de libre-pensadores en virtud de un llamamiento hecho á la democracia universal, llamamiento [...] que ha sido reproducido después en todas las lenguas del mundo civilizado. [...] La arbitrariedad cometida procesando a los miembros del Comité Organizador del Congreso, a la Mesa que ha presidido la sesión celebrada el día 14, y a varios de los oradores que han hecho uso de la palabra en ese día, está por tanto plena y absolutamente evidenciada.

¡Y en qué día, y en qué circunstancias!

En el día en que presidía la reunión M. Bourceret, un noble hijo de Francia, de esa nación a que debemos los derechos del hombre que encabezan nuestra Constitución vigente, de esa nación que ha sido el apoyo secreto de la revolución española, a la cual debe nuestra patria todos los bienes de que goza; y cuando el Congreso acababa de oír entre asombro y entusiasmo la más alta lección de pedagogía [...] dada por el primero el ilustre apóstol de la enseñanza integral, cuando Mr. Sluys, [...] acababa de rendir el más grande honor a nuestra patria pronunciando su maravillosa oración sobre el modo de transformar dulce y pacíficamente el mundo por ministerio de la enseñanza, ese grande hombre, ese benéfico hombre, esa ilustración de la ciencia, más útil y más amada al presente siglo, se ha visto conducido a declarar como presunto reo en el sitio donde se lleva a los delincuentes.

¹⁰ El comité organizador del Congreso Universal de Libre-pensadores estaba formado por Antonio Machado, *Demófilo*, catedrático de la Universidad de Madrid; el Vizconde de Torres-Solanot, Nicolás Salmerón García y José Francos Rodríguez, entre otros.

experimentar en los centros espiritistas españoles, han dado por único fruto un sistemático apartamiento de los hombres de ciencia y la persuasión de que todo el mediumnismo es fraude y locura. ¿Y qué otro juicio se podría formar (seamos justos), cuando en vez de estudiar el fenómeno y sus condiciones, sin presuponer teorías, considerásele mero producto de la intervención de los *espíritus*, de cuya existencia se hace un artículo de fe? ¿Qué confianza ni qué respeto pueden infundir esas *mediumnidades*, que ponen en boca de Newton mil sandeces, que hacen escribir a Cervantes párrafos de antiliteraria prosa llena de desatinos y a Quevedo las más estúpidas chocarrerías; que descubren a Felipe II sufriendo la redentora expiación de faltas y aun de crímenes, que sólo ha cometido en las novelas de Ortega y Frías; que descubren famosos tesoros escondidos en tiempo de Pedro I el Cruel, en los que hay buena porción de billetes de banco. (*Aymerich*, 1911: 332)

La doctrina espiritista todavía tendrá algunos seguidores en el s. XX, según *Enediel Shaiah*, seudónimo ocultista del mencionado Alfredo Rodríguez de Aldao. En su prólogo a la traducción española de Paul Gibier, *El Espiritismo. Fakirismo occidental* (Madrid, 1922: 14-15), *Enediel Shaiah*, desde una concepción muy laxa y amplia del espiritismo en el que tiene cabida el psiquismo, considera que el espiritista español de mayor calado fue Manuel Otero Acevedo y que en ese momento, años veinte, solo quedan Quintín López, discípulo del Vizconde de Torres-Solanot, y el médico catalán Víctor Melcior como auténticos espiritistas.

1.2.1.1.- Manuel Otero Acevedo. *La Irradiación.*

La figura de Manuel Otero Acevedo (1865-1920) es de suma importancia para conocer no solo el contexto cultural en el que se desarrolla la investigación científica de los fenómenos espiritistas, la evolución de los experimentos con los médiums, las teorías suscitadas sobre el tema; sino también para comprobar cómo buena parte de los que se acercaron al mundo espiritista y verificaron la realidad de los hechos, buscaron, sin embargo, explicaciones más racionales como el psiquismo o poder de la fuerza psíquica del ser humano.

Manuel Otero Acevedo se acercó al amplio mundo del espiritismo con sumo

escepticismo racional, pero con una perspectiva en la que incluía la existencia del magnetismo animal, es decir, la hipnosis, negada reiteradamente por la Iglesia a lo largo del s. XIX.

Con respecto a la biografía valleincliniana, Otero Acevedo es fundamental en relación al conocimiento inicial del espiritismo y del psiquismo por parte del autor gallego, temas centrales en su primera conferencia, en febrero de 1892, y en un artículo publicado en México en agosto del mismo año. Por otra parte, los experimentos realizados con la médium Eusapia Palladino por Otero Acevedo primero, y con posterioridad por Césare Lombroso, permiten conocer mejor tanto los primeros textos valleinclinianos relativos al ocultismo y al psiquismo, como el hipotético viaje que pudo realizar el escritor a Italia a partir de la primavera de 1890, pues no hay datos biográficos fehacientes y seguros desde marzo de 1890 hasta junio de 1891. (Hormigón, 2006, I: 117-118).

Manuel Otero Acevedo nació en Rosario (Argentina) en 1865. Estudió, sin embargo, la carrera de Medicina en la Facultad de Santiago de Compostela, en la que se licenció en junio de 1888. Durante su etapa universitaria, además de ser el Presidente de la Tuna compostelana y mostrarse furibundo anticarlista (Hormigón, 2006, I: 87-89), leyó las obras de *Allan Kardec* y en su último año de carrera en la Facultad de Medicina, esto es, curso 1887-1888 (Hormigón, 2006, I: 93), experimentó el fenómeno de la mesa giratoria con sus amigos universitarios, entre los que se hallaba un médium, natural de Orense. Tal y como cuenta en *Los Espíritus* (1893), su actitud inicial era de incredulidad absoluta, pero fue testigo de hechos que le hicieron cambiar de opinión e interesarse profundamente por los fenómenos espiritistas:

Reunidos algunos amigos, comenzamos a hacer ensayos, y tuve ocasión de presenciar hechos que me sorprendieron y que no pude explicar satisfactoriamente por nada de lo que tenía estudiado: el velador sobre que apoyó sus manos uno de mis compañeros, comenzó a agitarse, y se levantó permaneciendo en el aire y sin apoyo durante unos segundos.

(Otero Acevedo, 1893: 9-10).

En ese grupo de amigos, que dejó de reunirse al finalizar los estudios, es más que probable que se hallara también Ramón del Valle-Inclán, quien continuó como alumno libre un curso más, pues todavía tenía varias asignaturas pendientes (Hormigón, 2006, I: 107).

Por ello, parece verosímil que Valle y Otero Acevedo asistieran a la lección inaugural del curso 1888-1889, impartida por Timoteo Sánchez Freire, profesor del reciente licenciado en Medicina, que versó sobre *La hipnología en nuestros días*.¹¹ La temática de la lección inaugural revela el desarrollo extraordinario del hipnotismo a lo largo del siglo, los peligros de su práctica y sus relaciones con el espiritismo. La Universidad de Santiago en estos años parece un hervidero de profesores interesados por temas inusuales como la hipnosis o el esoterismo, pues la lección inaugural del curso siguiente, 1889-1890, a la que es más que plausible que asistiera también Valle-Inclán,¹² fue impartida por el Profesor de Farmacia Talegón de las Heras y trató sobre *Hermes Trimegisto*.¹³ Además de estas lecciones inaugurales en la universidad compostelana, hay que indicar la publicación en 1885 de *Brujas*

¹¹ La lección inaugural comenzó a publicarse en la revista *Galicia* en nov. 1888 (11: 611-616) y no en enero de 1890 como afirma Hormigón (2006: 101).

¹² A finales de septiembre de 1889 no ha conseguido todavía licenciarse en Derecho, pues tiene suspendida la asignatura de *Hacienda Pública* (Hormigón, 2006, I: 108).

¹³ Pereiro y Gil, C., «Se habla por analogía», *La Ilustración Ibérica*, 26- X- 1889, p. 682:

[...] séame permitido saludar con respeto y cariño al docto y distinguido profesor de Farmacia, Sr. Talegón de las Heras, por el interesante y difícil tema de su discurso, en el que ha dado muestra de cuán hondo ha meditado sobre punto tan abstracto. Partiendo de “Hermes Trimegisto, es decir, tres veces grande, conocido también con el sinónimo de Toth, creador de las ciencias y de las artes en Egipto,” llega el sabio profesor hasta nuestro contemporáneo Berthelot, a quien principalmente sigue el Sr. Talegón en el bizarro y hermoso discurso, cuyas páginas, lo digo con sentimiento, han me parecido pocas dado el interés que en mí han despertado.

Reciba, pues, el distinguido catedrático de la Universidad de Compostela la más humilde, pero quizá también la más sincera enhorabuena por el magistral discurso leído en la Universidad Literaria de Santiago en la solemne inauguración del curso académico de 1889 a 1890.

y astrólogos de la Inquisición en Galicia de Bernardo Barreiro (La Coruña, Imp. de *La Voz de Galicia*).

A inicios de noviembre de 1888, Otero Acevedo funda el semanario satírico *Pero Grullo*, que tendrá únicamente cuatro números de existencia (Hormigón, 2006, I: 102). Parece ser que se trataba de un semanario de corte anticlerical, pues el Arzobispado de Santiago, a través del Vicario de la diócesis, D. Victoriano Guisasola, realiza una nota pública donde, bajo pena de excomunión, prohíbe la difusión del semanario en Santiago y considera una ofensa la declaración masónica de su director, Manuel Otero Acevedo, a quien tilda de «desventurado joven argentino»:

Y llega el ultraje hasta el extremo inaudito de que su infeliz director haga público alarde, bajo su firma, de pertenecer a la secta masónica y de *poner su periódico a disposición de las logias de Galicia y Asturias, que dependen de la gran logia regional*.

[...] prohibimos severamente, bajo precepto de obediencia, a todos nuestros amadísimos súbditos espirituales, de cualesquiera condición y dignidad que fueren, la lectura y retención de dicho semanario, que se intitula *Pero Grullo*, así como que le presten apoyo ni cooperación alguna, y les notificamos de la manera más formal, en nombre de la Iglesia nuestra Madre, la excomunión reservada al Papa [...] en que de otra suerte indudablemente incurriría, puesto que, como hechos indicado, la enunciada publicación ha hecho en su segundo número paladino profesión de estar afiliada y servir a la masonería, tantas veces reprobada y condenada por los Romanos Pontífices y recientemente por el bondadoso y sapientísimo León XIII en su admirable encíclica *Humanum genus*. (Victoriano Guisasola, Vicario Capitular del Arzobispado de Santiago, Decreto 19-XI-1888, *El Alicantino: diario católico*, 25-I-1889: 2)

El 16 de diciembre de 1888 Otero Acevedo marcha a Madrid a iniciar el doctorado en Medicina (Hormigón, 2006, I: 103). Sin embargo, en el mes de mayo de 1889 se halla en Nápoles con la intención de estudiar los fenómenos de la médium Eusapia Palladino. La *REPs* en su número de julio de 1889 se hace eco de una carta del Pr. Chiaia, publicada en la revista espiritista romana *Lux*, donde se comunica la presencia de un «profesor americano», Otero Acevedo - nacido en Rosario (Argentina) - en Nápoles, con motivo de los experimentos del

profesor Chiaia y su reto a Lombroso:

Manifiesta la aludida carta, que el doctor en Medicina D. Manuel Otero Acevedo, oriundo de Rosario de Santa Fe, en la República Argentina, fue expresamente de Madrid donde se hallaba, a Nápoles, con objeto de presenciar los notables fenómenos producidos por la médium Eusapia y de los cuales había oído hablar, así como del desafío científico de Chiaia al profesor Lombroso.

El joven e ilustrado doctor americano deseaba estudiar un problema que cree de gran importancia, y a pesar de no ser espiritista, después de ver los fenómenos, hubo de reconocer con lealtad, que muchos de ellos no podían explicarse con su hipótesis ni con la de otros impugnadores, pero sí tendrían explicación lógica y plausible con el Espiritismo.

[...] el profesor Otero publicará una obra sobre sus estudios, y ha escrito ya una buena parte, habiéndole leído un centenar de páginas, especialmente las que se refieren a la narración y descripción de los fenómenos producidos en su presencia, con todos los detalles que alejan la posibilidad de mixtificación y de alucinación.

Esta obra, - añade el Sr. Chiaia, - será de gran valor para nuestra Doctrina, aunque el autor, en sus apreciaciones sobre la causa productora, no se halle siempre de acuerdo con nosotros los espiritistas.

(REPs, «El espiritismo en Nápoles», julio 1889: 220-21).

Las Actas del Congreso de Barcelona, donde se retaba a Lombroso, se publicaron en diciembre de 1888 y según el propio Manuel Otero Acevedo (*Heraldo de Madrid*, 16-VIII-1891: 1) él leyó la ponencia del profesor Chiaia y decidió viajar a Nápoles, donde se encontraba en el verano de 1889:

En 1888 se celebró el Congreso espiritista en Barcelona, y entonces tuve ocasión de leer la carta-desafío que mi distinguido amigo Sr. Hércules Chiaia dirigió al profesor Lombroso, con motivo de unas frases de éste. Invitándole a estudiar, en las condiciones que quisiera, es decir, dentro de las en que se producen las manifestaciones, los fenómenos espiritistas.

(Otero Acevedo, «Los Fantasmas», *Heraldo de Madrid*, 16-VIII-1891: 1)

Según Manuel Otero Acevedo, Lombroso parecía que aceptaba inicialmente el desafío del Dr. Chiaia, pero luego desistió. Poco después, Otero Acevedo llega a Nápoles y empieza a experimentar con Eusepia Palladino, hasta que se convence de la realidad de los fenómenos observados. En ese momento él escribe personalmente a Lombroso, quien alega estar muy ocupado:

Poco tiempo después de esto me hallaba yo en Nápoles estudiando los fenómenos de la fuerza psíquica que se producen en presencia de la médium Eusapia Palladino, y, convencido de su realidad, escribí al Sr. Lombroso proponiéndole que me acompañara en mis investigaciones.

Me contestó atentísimo, diciendo que se honraría mucho con ello, pero que el estudio había de ser hecho a plena luz y en condiciones de experimentación rigurosa.

Acepté desde luego las que quisiera imponer, cualesquiera que ellas fuesen, y así se lo manifesté por telégrafo; y cuando esperaba ver en mi casa al sabio italiano, recibí esta contestación: “Estoy muy ocupado. No puedo moverme de Torino. Venid aquí.”

Vista la imposibilidad para él y para mí, de encontrarnos, salí de Nápoles para ésta, a la semana siguiente, y el único pesar que traje de Italia, fue el de que una eminencia como el profesor Lombroso, no hubiera tenido el valor y la independencia de carácter necesarios para estudiar materias tan importante como éstas, y ponerse en frente de los académicos que las rechazan sin conocerlas. (*Ibidem*)

Según Chiaia, Otero Acevedo ya había escrito un centenar de páginas con las observaciones de los experimentos con Eusapia, pero no serán publicadas hasta el verano de 1891, parcialmente en una entrega en *El Heraldo de Madrid*, y de forma conjunta cuando formarán parte del capítulo VI “Experiencias Personales” del tomo II de su obra *Los Espíritus* (Madrid, Revista Psicológica *La Irradiación*, Calle de Hita, 6, bajo, 1895).

La estancia inicial de Otero Acevedo en Nápoles estaba prevista para unas semanas, pero se prolongará durante varios meses gracias a la hospitalidad del profesor Chiaia y a los continuos experimentos que Acevedo realizará con la médium napolitana. En febrero de 1890, la *REPs* publica de nuevo noticias sobre el espiritismo en Nápoles y reproduce las cartas de los profesores Chiaia y Dal Pozzo, dirigidas al director de la revista *Lux*, Prof. Hoffmann, sobre los experimentos de Otero Acevedo con Eusapia Palladino:

[...] tengo la intención de darte cuenta de una magnífica sesión espiritista que se ha verificado hace pocos días.

Cuatro amigos estábamos sentados al [sic] rededor de la mesita obligada, además de la médium Eusapia Palladino. Los sitios de honor, es decir, a los lados de la médium, estaban ocupados: el de la izquierda por M. Tassi, de Perugia; y el de la derecha por el profesor don Manuel Otero Acevedo de Madrid, el cual, como ya te dije en otra carta, no destinada a la publicidad, está en Nápoles hace

dos meses, habiendo venido ex profeso para observar y estudiar de *visu* los fenómenos descritos por mí en otras ocasiones, en un periódico espiritista. Más que el señor Tassi y el señor Fabrizio Acri, el profesor Otero estaba acorazado de incredulidad; este observador rígido y escrupuloso me da derecho a suponer sea reencarnación de un inquisidor de los tiempos de Torquemada, a juzgar por el modo como ata y tortura a la pobre médium cada vez que empezamos un experimento, que, para mayor garantía suya, y para más convencerle de la sinceridad de los fenómenos, he exigido que tuvieran lugar en su propio domicilio, o sea en un cuarto del hotel que habita. (*REPs*, feb.1890: 39).

La *REPs* publica estas cartas en febrero de 1890 con el título «El Espiritismo en Nápoles. Experiencias Medianímicas». Se trata de un testimonio de primer orden en cuanto a la estancia de Otero Acevedo en Nápoles y sobre todas las teorías existentes entonces acerca de la fuerza psíquica de los médiums. El testimonio es de 1889 y si no se había publicado antes es porque los contenidos de la revista se dedicaron en exclusiva a las conclusiones del Congreso de París (octubre-noviembre), y al primer aniversario de la muerte, desencarnación, de José M^a Fernández Colavida, traductor al español de Kardec y fundador de la revista. Así pues, lo relatado sucedió en el verano de 1889.

El relato del profesor Chiaia nos presenta a un Otero Acevedo extremadamente racionalista y escéptico, que somete a rigurosos controles, cual inquisidor, a la médium y que experimenta con ella en su propio hotel:

Después de los preludios que habitualmente preceden a los fenómenos más importantes, tales como [...] saludos y reverencias especiales dirigidas al profesor Otero, el espíritu familiar, que como sabes se ha revelado siempre bajo el nombre de John-King, se mostró de buen humor, contentísimo de la coyuntura que se le presentaba para intentar la conversión de un materialista de tal temple. Fiel a su promesa, empezó aproximando las sillas del cuartito alrededor de la mesa, imprimiéndolas varios movimientos, hasta poner una sobre otra; y dejando entrever alguna vez un brazo misterioso que salía debajo del vestido de la médium, brazo tangible para aquel que hace la petición con reverente curiosidad, movido del natural deseo de indagar y estudiar su naturaleza y conformidad, cerciorándose de no estar bajo el dominio de una alucinación. (*Ibidem*)

Chiaia describe cómo la médium levitó en esa sesión en la que participó Otero

Acevedo. Valle-Inclán en febrero de 1892 hablará también de los casos de levitación:

Pasados algunos instantes, en que no se oía más que el estridente rechinamiento de dientes de la médium, caída en estado letárgico, en lugar de hablar, como de costumbre, en dialecto napolitano, empezó hablando en italiano puro, rogando a las dos personas sentadas a su lado le sujetaran las manos y los pies. Después, sin que se oyera el menor rozamiento de vestido, ni movimiento rápido de su persona, ni la más ligera ondulación de la mesa, por inmediata y brusca superposición de un cuerpo pesado, de repente Eusapia encontróse derecha y en pie sobre la mesa que rodeábamos sentados. Los señores Otero y Tassi fueron los primeros que se apercibieron de la inesperada ascensión, por ser los más próximos a la médium, y se sintieron levantar suavemente sus brazos sin violencia; y a pesar de tenerla sujeta como había pedido, de pronto sintieron que se les escapaba de entre las manos. Este caso notable de levitación, que produjo gran estupor, es tanto más digno de atención puesto que tenía lugar bajo la más rigurosa vigilancia, levantándose la médium ligera como una pluma.

[...] uno de nosotros preguntó a John si le sería posible levantar un poco la médium a pie juntillas, de encima la mesita, de modo que nos permitiera mejor hacer constar la *levitación*; e inmediatamente, sin discutir tan exigente y *maliciosa* petición, Eusapia fue levantada de encima la mesa, de 10 a 15 centímetros; de modo que cada uno de nosotros pudo libremente pasar las manos bajo los pies de la *maga suspendida* en el aire! (*Ibidem*, 40).

Refiere también otra sesión en la que se produjo un hecho tan extraordinario como la levitación:

[...] una noche vi la médium tendida, rígida, en el estado más completo de catalepsia, sostenerse en posición horizontal, con la cabeza solamente apoyada sobre el borde de la mesa durante cinco minutos, a la luz del gas, en presencia de los profesores De Ciutiis, doctor Capuano, el conocido escritor M. Federico Verdinois y otros. (*Ibidem*)

De nuevo, vuelve a la sesión en la que estuvo presente Manuel Otero Acevedo, pues además de la levitación, se dieron otros fenómenos no menos sorprendentes:

[...] Nos sentíamos contentos al ver que John estaba de buen humor aquella noche y dispuesto a hacer maravillas; lo cual nos alentó para pedirle otros prodigios. Al instante vimos emanar del cuerpo de Eusapia pequeñas llamas azuladas agitándose por el aire en todas direcciones; algunas, al llegar muy alto, se separaban en tres o cuatro más pequeñas. Presa de profunda emoción, el profesor americano tuvo la idea de pedir a John si con algunade aquellas llamas quería iluminar su reloj que había colocado sobre la mesa para ver la hora, pues era ya muy tarde; inmediatamente Eusapia se puso a soplar con toda la fuerza de sus pulmones hacia el reloj, y a los pocos segundos un rayo de luz lunar del ancho del cristal del reloj, fue a colocarse encima de modo que se le podía ver perfecta y

claramente; después de una sacudida rapidísima de mano invisible, el reloj iluminado dio una vuelta sobre sí mismo en el aire, volviendo a colocarse encima de la mesa. Alentado por tanta complacencia, el profesor americano tuvo otra idea. “Querido John, ¿quieres probar a dar cuerda a mi reloj?”

No había acabado de decirlo, cuando reloj y cadena se elevaron hasta tocar el techo, y oímos distintamente el chirrido de la cuerda del *remontoir*, movido por mano experta, como la de todos los mortales acostumbrados a tal molestia cotidiana. Pero ¿qué mano misteriosa era aquella que tan admirablemente desempeñaba la operación, sosteniendo al mismo tiempo el reloj?

[...] Después de esto, Eusapia dijo estar muy cansada, lo cual nos pareció razonable, pues la llama azulada detenida sobre el reloj, hizo que viéramos claramente que eran las dos de la madrugada. Únicamente D. Manuel Otero, tan exigente como atento y difícil de contentar, recordó a John que al principio de la sesión le había prometido imprimir una señal en arcilla preparada en el recipiente colocado en un rincón del cuarto. Contestósele que la promesa sería cumplida otra noche, pues la médium estaba exhausta de fluido.

Mientras que la mesa contestaba tiptológicamente, y en plena luz, Eusapia, sugestionada de repente, dijo a Otero: “toma este tiesto lleno de arcilla, ponlo delante de mí, sobre esta silla, e indica el punto donde quieras que se produzca el fenómeno”. La arcilla fue puesta a unos metros más allá de ella, y después de bien examinada por Otero y cubierta por su pañuelo, indicóle el punto. Nosotros mirábamos a Eusapia, la cual, alargando el brazo derecho convulsivamente, volvió la mano en aquella dirección, extendiendo tres dedos e imprimiéndoles un movimiento indefinible, diciendo: “Está hecho”. –Levantado el pañuelo, encontramos la impresión de tres dedos en el punto indicado por el profesor Otero. (*Ibidem*: 41).

La impresión de los tres dedos en arcilla fue fotografiada por Otero y publicada con posterioridad en *Los Espíritus*. En cualquier caso, este experimento sirvió para demostrar el extraordinario poder de la fuerza fluídica de la médium:

A prueba tan evidente, palmaria, anonadadora, de virtud portentosa, de una fuerza fluídica invisible que emana de esa mujer, desprendiéndose de todos sus poros y de sus dedos de maga, pero sometida a una voluntad extraña a nuestra humanidad, el profesor Otero, el Sr. Tassi y el ingeniero Sr. Fabrizio Acri miráronse estupefactos, dieron gracias expresivas y respetuosas al invisible John, que contestó al instante, saludando con cuatro golpes muy fuertes en la mesa que había quedado aislada en el medio de la sala. Y así terminó aquella sesión. (*Ibidem*: 41-42).

El resto de la carta de Chiaia es interesantísima, pues nos revela toda la peripecia científica de Otero Acevedo, que partía desde una posición de escepticismo racionalista pero

que, ante lo observado y experimentado con Eusapia, no dejaba de buscar explicaciones lógicas en las teorías en boga en el s. XIX:

D. Manuel Otero salía de la estancia visiblemente preocupado; estaba fuera de quicio.- Aquella sesión era la última para él, debiendo salir aquella misma mañana para Madrid, su residencia habitual.

Allí se proponía dar la última mano a su obra, fruto de sus pesquisas concienzudas, sobre las brujerías del médium napolitano; buscando una solución lógica sobre la naturaleza de la causa productora. Pero el hombre propone y... el Espiritismo dispone; he aquí por qué el investigador suspicaz está aquí todavía, en el momento en que te escribo, pegado a mis faldones y aún más al lado de Eusapia.

A cada nueva sesión y a cada nueva experiencia, en lugar de aproximarle a Mr. Prudhomme..., le impelen más de nuestro lado. En vano pretende permanecer firme como torre inmovible al soplo del viento norte; las olas de un mundo superfísico le sumergen más y más en nuestra creencia. (*Ibidem*: 42).

Después de mencionar las teorías de médicos como Lamballe, Velpeau, Cloquet y Schiff, a Morin, magnetizadores como Thury, neurólogos como Roggers, físicos como Faraday, cita a:

7º Con Lombroso, que dice que con la radiación o fuerza inconsciente de un hemisferio del cerebro operando sobre el otro (el más pequeño), hace mover los sillones y espejos en un cuarto oscuro que luego se digna iluminar con llamas azuladas, emanadas de las células cervicales.

8º Con Dal Pozzo, que cual desdeñoso Neptuno, con un signo de su poder magnético aquieta las mesas giratorias. (*Ibidem*).

Chiaia finaliza la carta enumerando las misivas enviadas por el profesor americano a todos los sabios de la época. Asistimos con este inventario al embrión de lo que luego serán los dos volúmenes y en especial el segundo de *Los Espíritus*. Así pues, vemos que Otero Acevedo escribe primero a Lombroso y en segundo lugar a Enrico Dal Pozzo, lo cual nos da una idea de sus afinidades científicas y entendemos mucho mejor la alusión a este profesor por parte de Valle-Inclán en los textos de 1892. En tercer lugar, Acevedo escribe a Paul Gibier, autor de *Le spiritisme*, cuando este todavía no había publicado su *Analyse des choses*

(1890), citado por Valle-Inclán en agosto de 1892. La secuencia es muy reveladora del interés de Otero por explicar de forma lógica o científica lo observado (levitación, luces, materialización, impresión a distancia) en las sesiones con Eusapia Palladino:

Así es cómo el americano D. Manuel, pasando revista a las principales hipótesis sobre los hechos espiritistas y después de una laboriosa vigilia espera encontrar el hilo conductor para desenredar esa madeja, y cuanto más vueltas le da, más la embrolla, hasta el punto de hacerle gritar ¡socorro!- Después de escribir a Lombroso y Dal Pozzo, escribió a Paul Gibier, a Nueva York; a Wirchow, a Berlín; a Delbeuf, a Lieja; a Charcot, a París; a W. Crookes, a Londres; a Aksacof, a San Petesburgo, y a otros cuyos nombres no recuerdo.

Cuáles han sido o serán las contestaciones de estas celebridades, de estos sabios, lo ignoro; si lo supiera, tampoco lo diría, pues debo esperar que el profesor Otero lo revele en el libro que publicará. (*Ibidem*: 42-43).

El segundo texto de Chiaia es una carta del profesor Dal Pozzo dirigida a Nicolás Santangelo, de Venosa, quien había venido a Nápoles y había asistido a algunos experimentos de Otero Acevedo. La carta de Dal Pozzo es extremadamente significativa por varios motivos. En primer lugar, revela un conocimiento o trato más o menos profesional con Otero Acevedo, pues ni él ni sus experimentos con Eusapia son desconocidos para el profesor Dal Pozzo. Sabemos por el profesor italiano que Otero Acevedo, si bien había aceptado el espiritismo, creía que todos los fenómenos, salvo alguna excepción, podían explicarse por la radiación personal o fuerza psíquica:

[Refiriéndose al desafío de Chiaia a Lombroso] Lombroso no podía aceptar su reto, imponiéndole condiciones para efectuar los experimentos. Dada la convicción firmísima que tengo de que el magnetismo, como el agua bendita de los sacerdotes antiguos y modernos, echa los espíritus, yo habría podido aceptar las condiciones susodichas; pero no Lombroso, que no es magnetizador. Probablemente, cuando estábais en Nápoles, el profesor español D. Manuel Otero Acevedo se encontraba allí, y después de haber asistido a varias sesiones en casa del Sr. Chiaia, escribirá sobre la fuerza psíquica, publicando en breve en Madrid un libro sobre espiritismo. Él también admite que la irradiación explica muchos fenómenos, pero no todos; por ejemplo, la aparición del fantasma de una persona viva que en tal instante se encuentra en otra parte; tal fenómeno le hace admitir el desdoblamiento del alma, y no la *radiación* personal. (*Ibidem*: 43).

Por lo tanto, Otero Acevedo, como Lombroso después, más que declararse espiritista se decantará por el psiquismo o radiación personal.

El artículo publicado por la *REPs*, prosigue con una carta del profesor Santangelo a Chiaia donde revela su fe espiritista y proporciona datos muy importantes sobre las teorías del profesor Dal Pozzo, quien será citado con profusión por Valle-Inclán en su artículo «Psiquismo» de agosto de 1892:

El Sr. Dal Pozzo quiere explicarlo todo por medio del magnetismo, no obstante él es uno de los pocos que juzgan rectamente y posee erudición vastísima [...] dicho profesor ha observado pocos casos de fuerza psíquica, y sin ir más allá, no ha querido o no ha podido continuar investigando por falta de condiciones oportunas o de sujetos aptos para obtener los fenómenos. (*Ibidem*: 43).

Puede decirse que el reto a Lombroso por parte de Chiaia espoléó el interés de la comunidad científica por una médium excepcional como Eusapia Palladino. Así la *REPs* en su número de junio de 1890 informa que Eusepia Palladino acudirá acompañada por Chiaia a la sede de la *Accademia internazionale per gli studi spiritici et magnetici* de Roma con el fin de «una serie de sesiones experimentales de índole puramente científica, en presencia de algunos doctos profesores deseosos de estudiar los fenómenos espiritistas» (*REPs*, jun. 1890: 186). Si Ercole Chiaia fue su descubridor, el primer experimentador fue Manuel Otero Acevedo, después de él examinarían a la médium sabios tan renombrados como el propio Césare Lombroso, quien, según nos informa el propio Otero Acevedo, experimentó con Eusapia en el primer semestre de 1891:

En la mitad del mes de Julio próximo pasado recibí el núm. 20 de la Gaceta semanal napolitana *La Tribuna Giudiziaria* (correspondiente al 5 de julio de 1891) y en la primera página del periódico leí con sorpresa el relato de las experiencias que en el *Hotel Geneve* (Nápoles) habían realizado los profesores Lombroso, Tamburini, Ascensi, Gigli, Limoncelli, Vizioli y Bianchi, con la médium Eusapia Palladino.

En el mismo periódico hállase la carta, que copio, del profesor Lombroso, al Sr. Ernesto Ciolfi, que es quien ha redactado la relación de lo ocurrido en las sesiones:

“Distinguido señor:

La doble relación que me envía, es absolutamente exacta; añade también que cuando se halló volcada la vasija con la harina, la médium había anunciado que arrojaría la harina a la cara de los asistentes, y tal debía ser su intención, realizada a medias, lo cual es para mí una nueva prueba de la perfecta buena fe del sujeto y de su estado de semi inconsciencia.

Me siento avergonzado y condolido de haber atacado con tanta tenacidad la probabilidad de los hechos así llamados espiritistas; y digo los hechos, porque soy aún contrario a la teoría. Pero los hechos existen, y yo me jacto de ser un esclavo de ellos.

Saludo en mi nombre al Sr. Chiaia, y trate de hacer medir con Albini el campo visual y el fondo ocular de la médium, porque pienso ocuparme de ello.

Su afectísimo.-C. Lombroso.

Sr. Ernesto Ciolfi. -Nápoles.

Torino, 25 junio de 1891”.

(Otero Acevedo, «Los Fantasmas», *HM*, 16-VIII-1891: 1).

Meses después experimentaron con Eusapia los espiritistas españoles, Vizconde de Torres-Solanot y Manuel Sanz Benito, junto a los profesores italianos Vincenzo Cavalli, Giovanni Calandra, Ernesto Ciolfi y el periodista alemán Hans Barth, según recoge la *Revista de Estudios Psicológicos* en su número de enero de 1892, donde se publica el acta de los experimentos acaecidos en Nápoles el 17 de noviembre de 1891 (*REPs*, «La médium Eusapia Palladino», enero 1892: 4-6). Otra acta, firmada el 19 de noviembre aparecerá publicada en el número de febrero de 1892. Dicha sesión se realizó en casa de Giovanni Calandra y no asistieron los espiritistas españoles, sino el periodista Roberto Di Fiori, y el alemán Ernesto Hirsch (*REPs*, «La médium Eusapia Palladino II», febrero 1892: 50- 53). Dos días más tarde, 21 de noviembre de 1891, se repitió la experiencia con los mismos asistentes y Eusapia, pero en el Hotel Geneve de Nápoles (*REPs*, «La médium Eusapia Palladino III», marzo 1892: 50-53). Después de italianos y españoles la médium será examinada por Schiaparelli, Richet (París), Aksakof (San Petesburgo), Carlos du Prel (Munich), Ochorowicz (Varsovia) y los ingleses Sidgwick, Myers y Lodge. Todos ellos acudieron a Milán a estudiar a Eusapia Palladino en 1892, en 1896 lo hará el Dr. Gérard Encausse, más conocido en los ambientes

ocultistas por su pseudónimo de *Papus*.

Valle-Inclán dice en su artículo “Psiquismo” (agosto 1892) que asistió en Nápoles a los experimentos de Lombroso con Eusapia Palladino:

En otro artículo, hablaré de los fenómenos que producen los médium y muy particularmente de Eusapia Paladino, que fue el médium de quien Lombroso se ha servido para sus experiencias, a las cuales he tenido el honor de asistir en Nápoles. (Valle-Inclán, «Psiquismo», *Obras Completas*, II, 2002: 1429).

Según Hormigón (I, 2006: 117), que cita a la hija de Lombroso,¹⁴ hubo dos sesiones experimentales con Eusapia, 2 y el 21 de marzo de 1891, y no aparece entre los presentes el autor gallego. *Aymerich*, en su notable obra *El hipnotismo prodigioso* (1911: 194), menciona que los primeros experimentos de Lombroso con Eusapia son de finales de febrero, principios de marzo de 1891. Valle-Inclán no aparece en ninguna de las actas publicadas conocidas hasta la fecha, aunque pudiera ser que Lombroso realizara con la médium más sesiones que no fueron consignadas.

Como se ha visto por los ejemplos citados, en cada sesión espiritista se levantaba acta de los fenómenos observados con los asistentes presentes. En cualquier caso, la consulta de cada una de las actas de las sesiones de Lombroso con la médium nos sacaría de dudas sobre la hipotética estancia italiana de Valle en 1891. En caso negativo, bien podría haber obtenido de forma indirecta, pero muy documentada, a través de su amigo Otero Acevedo los datos necesarios de los experimentos con Eusapia. De hecho, en su primera conferencia, dedicada al Ocultismo, menciona la levitación y pudo haber conseguido la información a través de Otero Acevedo, que sí vio cómo levitó Eusapia Palladino:

[...] Se ocupó después de los fenómenos de la levitación y se extendió en interesantes consideraciones acerca de todo lo realizado en este punto por Pitágoras, Jesús, Simón el Mago, el licenciado Torralba, Sabaris [sic] el de la flecha de oro y Eusapia Palatino [sic].

¹⁴ Gina Lombroso, *Cesare Lombroso, storia della vita e delle opere*, Torino, 1915.

(*La Unión Republicana* (Pontevedra), 8- II- 1892. *Apud* Hormigón, I, 2006: 127).

Otero Acevedo debió de regresar de Nápoles en fecha indeterminada a finales del verano, principios del otoño de 1889. Sabemos por el epistolario Otero-Valle-Inclán que a finales de febrero, principios de marzo de 1890, Manuel Otero realiza experimentos de clarividencia a distancia con su amigo S... y hace partícipe de los mismos a Valle-Inclán. Según Garlitz (2007, 2013) el médium era Tomás Sánchez Escribano, que en 1892 será presidente de la Sociedad Espiritista Española. El resultado de estas experiencias se publicará primero en *El Heraldo de Madrid* en el verano de 1891 en una serie de artículos bajo el título «Los Fantasma». En total serán doce entregas que conformarán el volumen homónimo que verá la luz antes de finalizar el año.

Así pues, durante el año 1890 Manuel Otero Acevedo debió de permanecer en Madrid no solo enfrascado en experimentos de psiquismo, sino ocupado en la redacción de su tesis doctoral, *Etiología y tratamiento del lupus tuberculoso*, cuyo primer informe favorable data del 17 de noviembre de 1890 y cuya defensa se realizó el 10 diciembre de 1890 y obtuvo la nota de sobresaliente. (Otero Acevedo, 1891: 94).

En el verano de 1891 comienza a publicar «Los Fantasma» en *El Heraldo de Madrid*. La primera entrega se ocupa de las apariciones espectrales que anuncian la muerte de un ser querido, conocido o amigo, en estos casos se aparece el fantasma de la persona que acaba de fallecer. Refiere dos casos acaecidos en Galicia, uno en febrero de 1889 y concluye este primer capítulo:

[...] se trata de hechos que [...] no pueden ser atribuidos a la casualidad, porque suponer esto, dado el número de ellos y la relación que ofrecen con la realidad, equivaldría a suponer lo del conocido ejemplo de que, tirados al aire los caracteres de una imprenta, cayeran formando páginas de la *Eneida*.

(Otero Acevedo, «Los Fantasma» I, *HM*, 17-VI-1891: 1).

En la segunda entrega explica la aparición de estos fantasmas como *alucinaciones verídicas* producidas por el intenso poder de la mente humana y se basa en la teoría del profesor italiano Enrico Dal Pozzo di Mombello,¹⁵ enunciada en su obra *Un capitolo di Psicofisiologia* (1885), volumen que será citado por Valle-Inclán en agosto de 1892. Según el profesor Dal Pozzo, los cuerpos de los seres vivos emiten una vibración ondulatoria, que algunos cerebros son capaces de descodificar, por así decirlo, y ver una imagen de los hechos primitivos que produjeron la onda inicial. Destaca la insistencia de Otero Acevedo en que todo depende del punto de vista del observador.¹⁶ Es una defensa clara de la telepatía o transmisión del pensamiento a distancia:

Un pensamiento, pues, expresado o no somáticamente, es decir, por signos exteriores, produce movimientos ondulatorios en el medio que rodea a la persona que piensa, y estas ondulaciones viajan en el espacio y se comunican a las demás personas de una manera análoga, y su influencia es tanto más activa cuanto más intenso es el pensamiento.

(Otero Acevedo, «Los fantasmas» II, *HM*, 22- VI-1891: 1).

Alude al poder de una idea transmitida a una muchedumbre y cómo ello explica que se propaguen las revoluciones. En estos apuntes de Otero Acevedo se halla el germen del milagro musical al que se refiere Valle-Inclán en la *LM* cuando habla de la Revolución Francesa.

Y hallamos también una muy interesante definición psiquista de la voluntad, uno de los grandes temas de la literatura y filosofía finisecular:

Tenemos pues, que la voluntad, como todo acto mental, es un movimiento; que este movimiento no queda localizado en el cerebro, sino que se propaga a todo el organismo, y que de éste se comunica al medio ambiente,

¹⁵ Hasta hace bien poco, nadie tenía noticia alguna de este profesor italiano. Así Joaquín del Valle-Inclán (ed.) (1996: 682) e incluso D. Gambini (2002), aunque en 2014 la última investigadora ha identificado al profesor como uno de los asistentes al Congreso Espiritista de Barcelona de 1888.

¹⁶ Sorprende sobremanera tanto la teoría de la emisión ondulatoria de los cuerpos del profesor Enrico Dal Pozzo, como la insistencia de Otero Acevedo en la posición del observador del fenómeno. Estos dos aspectos serían, con los años, fundamentales en la teoría de la física cuántica.

transformándose y produciendo una onda tanto más enérgica, cuanto más intenso sea el acto psíquico. A esta propagación del movimiento cerebral, es a lo que Dal Pozzo llama *radiación humanus* si tiene lugar inconscientemente, o por mejor decir, si es el producto de un hábito; y *proyección de la voluntad* si el fenómeno acaece por un acto volitivo, es decir, si es la voluntad quien dirige la onda, en virtud de la inteligencia que posee el sujeto. (*Ibidem*).

Continúa esta segunda entrega con otra cita de la obra del profesor Dal Pozzo, donde equipara la radiación humana, de carácter inconsciente, con el concepto de atmósfera vital que acompaña a cada ser vivo. Las diferentes vibraciones de la atmósfera vital determinarían las afinidades o disparidades entre los hombres y los seres vivos en general y la intensidad de la onda emitida explicaría las premoniciones e incluso la aparición de espectros.

El tercer capítulo se ocupa de la proyección del pensamiento y menciona su antigüedad desde los templos egipcios hasta las sibilas griegas y romanas, que respondían a los consultantes sin necesidad de realizar pregunta alguna. Otero Acevedo refleja que Pitágoras y Plotino leían los pensamientos de los demás; sobre el periodo medieval afirma que en ese tiempo magos y hechiceras se comunicaban de pensamiento con el demonio y relaciona la vida del “célebre doctor Torralba” y de otros muchos santos.

En la cuarta entrega asevera que las alucinationes verídicas y su mecanismo de creación explican casi todas las apariciones, sin embargo hay casos en los que esta teoría no es suficiente, como las apariciones relatadas por Cicerón y Migne, en las que se demuestra que existió actividad cerebral postmortem, o los hechos de la clarividencia natural a distancia, en los que solo existe una voluntad proyectada. En la quinta parte habla de los casos de clarividencia por éxtasis y destaca que es algo conocido desde muy antiguo y en todas las civilizaciones de diferentes continentes. Endemoniados, santos extáticos, pacientes de magnetizadores, iniciados en los misterios de Eleusis y en los de Isis, todos ellos son o fueron videntes. Herodoto, Plinio, Plutarco hablan en sus obras de videntes. Filostrato menciona a

Apolonio de Tiana. San Agustín menciona otro caso.

Otero Acevedo retoma la experiencia del Dr. Eugenio Torralba, quien estando en Valladolid asistió al saqueo de Roma *in situ*, diciendo que lo presencié desde el aire y dando detalles que luego se confirmaron. Esta visión de altura, con el alma desligada del cuerpo, será un motivo principal de la estética de la *LM* y su ulterior desarrollo dará lugar a la visión demiúrgica y esperpéntica.

Por otra parte, el prurito científico y académico de Otero Acevedo es patente, pues no solo menciona a los autores, sino que aporta las citas bibliográficas correspondientes de los libros. En esta entrega introduce la figura del médium S. E. (Sánchez Escribano):

El Sr. S. E. amigo mío particular y residente en Madrid, anunció a varias personas, después de un ataque de éxtasis, frecuentes en él, el combate del *Abiao* [¿?] el mismo día en que éste ocurrió-

Al mismo Sr. S. E. pertenece el caso siguiente:

Había convenido con un amigo suyo, residente en la Habana, y Segundo Cabo de la isla de Cuba por aquel entonces, escribir uno de ellos, en un día determinado, y que en el mismo día el otro había de leer lo escrito, escribiéndolo á su vez y mandando ambos las cartas. Las experiencias dieron resultado positivo y se cruzaron siempre en el camino dos cartas que encerraban, no sólo idéntico contenido, sino que en ellas se decía por cada uno los sitios ó lugares en que estuviera el otro en aquel día.

(Otero Acevedo, «Los Fantasmas V», *HM*, 19-VII-1891: 1)

En la sexta entrega Otero Acevedo narra sus experiencias personales, de las que Valle-Inclán es partícipe en uno de los experimentos, con su amigo S..., del que dice que no es médium ni cree en el espiritismo:

Dormí á un amigo mío, el Sr. S..., y ya en la fase letárgica le ordené que proyectara su voluntad sobre un velador que allí estaba, y que intentara moverlo de ese modo.

En el cuerpo de S... producíanse sacudidas más o menos fuertes, como respondiendo a esfuerzos interiores; pero el velador permaneció quieto, fuera porque nada se consigue con tal procedimiento, o porque la forma en que yo practicaba las experiencias no fuese la conveniente.

Debo advertir que mi amigo no es médium, ni cree en el espiritismo.

Viendo yo que por sugestión no conseguía mover el velador, ocurrióseme el día 24 de Febrero de 1890, a las tres y diecisiete minutos de la tarde, ordenar á

S..., dormido, que exteriorizase su alma, y que se fuera a Galicia y al punto que quisiera.

(Otero Acevedo, «Los Fantasmas VI», *El Heraldo de Madrid*, 26-VII-1891: 1)

Por lo tanto, no puede ser Tomás Sánchez Escribano quien realizara el experimento en que Otero involucró a Valle, como sugiere Garlitz (2007, 2013), pues en 1889 Sánchez Escribano asistió al Congreso de París como delegado español y como médium. Es más, en su comunicación sobre *El éxtasis* al Congreso Espiritista Hispanoamericano de 1892, afirma que hace veinticinco años que es médium.¹⁷ Por el contrario, S..., según Otero Acevedo, no tiene nada que ver con el espiritismo, ni es médium, sino que se trata de un individuo dotado de una poderosa inteligencia telepática, que se desarrolla bajo el sueño hipnótico.

Como ya es bien sabido, S... fue capaz de ver a Valle-Inclán a distancia, describir cómo iba vestido y narrar las acciones y conversaciones realizadas por el autor gallego aquel día:

El 28 de Febrero, a las cuatro de la tarde, duermo a S... y le indico que vea lo que pasa en mi casa; que vaya después á Santiago (Galicia) y que me diga si ve a mi amigo D. Ramón del Valle y qué hace; que luego se despierte y refiera cuanto haya visto, como si lo hubiera señalado. Al poco rato se despierta y me dice que en mis habitaciones no hay nadie. [...]

S... continúa diciendo que vio a D. Ramón del Valle en la calle del Preguntoiro, en Santiago, mirando el escaparate de un comercio. Me da detalles del traje que viste mi amigo, y que no puedo confirmar, porque a una carta que le escribo pidiéndole datos, responde diciendo que no recuerda nada al respecto.

Repito las experiencias; y convencido de que el resultado no puede atribuirse al acaso ni a la sugestión mental, realizo otra serie [...].

El día 11, á las tres de la tarde, dormí á S... y le ordené que buscara á Ramón Valle; que mirara lo que hacía: si conversara con alguien, y que se fijara en las personas con quienes estaba. Despierto S..., me dijo que Ramón estaba en casa de su amigo A. P., con quien había comido en la casa de éste, y que se hallaba allí la familia del Sr. V...; que vestía de levita y sombrero de copa; que hablara, entre otras cosas, de su próximo viaje á Madrid, viaje que pensaba hacer con unos maragatos...

¹⁷ Afirma Tomás Sánchez Escribano en «El Éxtasis»:

[...] expondré sucinta y sencillamente el resultado de muchos años de continuas experiencias en mi propia personalidad y en otros sujetos que durante veinticinco años he podido observar, con el criterio filosófico espiritista que tanto satisface a la conciencia y a la razón. (*Congreso Espiritista Ibéricoamericano e Internacional*, 1893: 161).

Tomé nota de todo, y por la noche, á las nueve, dormí nuevamente á S...; lo desperté á las nueve y cincuenta, y me dijo que Valle estaba en el Casino, jugando al *monte*, de pie, á la derecha del banquero, y que perdía; que su traje era distinto al de por la mañana, vistiendo ahora chaqueta y sombrero felpudo de alas anchas; que cerca de mi amigo estaban Ramón V., Joaquín S., Ramón P. y Rafael M.

Creí que la experiencia no tendría valor alguno, porque yo sabía que de las tres a las cuatro de la tarde Valle recibía lección de esgrima, a que es muy aficionado, y por otra parte, ignoraba que jugase. (*Ibidem*).

Por carta de Valle-Inclán a Otero sabemos que el sonámbulo S... dijo la verdad, lo que causó el estupor y el pasmo en el escritor:

Es pasmoso lo que me dices, y más que por otra cosa, por la riqueza de detalles que acompañan al relato. Efectivamente, cuando jugaba en el Casino, estuve de pie, cosa que ocurre a menudo cuando se llega tarde; y lo que es más, estuve a la derecha del banquero, que me llevó muy buenos cuartos. En mi carta anterior no te dije nada de esto, porque, francamente, no me había fijado en tales menudencias, y mucho menos en detallarte mi indumentaria, que era tal como me indicas en tu carta. (*Ibidem*).

En la siguiente entrega semanal en conversación con S... establece las características del poder del sueño hipnótico:

[...] cuando veo, dormido por la sugestión, no puedo modificar lo que veo; no puedo quitar una figura para poner otra, porque tiene realidad fuera e independiente de mí.

— ¿Y cómo haces para hallar la persona que yo indico?

— Verás: cuando fui á Santiago, entré en casa de Valle, recorrí todas las habitaciones, muy de prisa, como quien busca un objeto lo bastante grande para no pasar desapercibido al primer golpe de vista. No lo vi en su casa, y me fui a la de los señores de R...; la recorrí toda y tampoco estaba. Entré en la de S... y no lo encontré; lo busqué por las calles, y le he visto en la del *Preguntoiro*, mirando el escaparate de Astola y Carro.

Y toda esta pesquisa no lleva tiempo; es rapidísima, y me ocurre con ella lo mismo que cuando quiero creer una cosa que no veo; que por más que me imagine que la persona que busco está en un sitio determinado, no lo consigo, y tengo que seguir buscándola hasta que la hallo.

— ¿Y por qué vas a una casa más que a otra?

— No lo sé. Siento el impulso de ir hacia un sitio; si es una casa, no importa que no la conozca; sin preocuparme por ello, se me figura que allí está, o debió estar, la persona que deseo encontrar, y por eso la busco.

Pienso que estos caracteres son suficientes para establecer que la visión a distancia no es un fenómeno de imaginación, sino que el sujeto dormido ve a lo lejos la realidad, como pudiera verla de cerca.

(Otero Acevedo, «Los Fantasmas» VII, *HM*, 2-VIII-1891: 1).

Otero Acevedo reafirma el poder del sueño hipnótico como generador de una fuerza prodigiosa para el alma, pues le permite desligarse del cuerpo y ver a distancia. Obsérvese cómo el doctor Acevedo se mueve siempre en el terreno científico del psiquismo, a pesar de su apelación al alma:

¿Es acaso que en el sueño hipnótico, como en el natural, el alma, libre de la materia, es decir, desligada de ésta, aflojado el lazo que las une — como dicen los filósofos de la antigüedad—recobra un poder que permanece oculto, como apagado, durante la vida de los sentidos, y se muestra en toda su fuerza, no sólo viendo y oyendo á distancia, sino adivinando ó presintiendo el porvenir? [...]

¿Hay algún dato que pruebe que del hombre se exterioriza *algo* que es inteligente y que permite al individuo conocer cosas que por medios normales no podría conocer?

Y si existe este *algo* exteriorizable, ¿podemos suponer que sobrevive a la muerte?

(*Ibidem*).

Los fenómenos espiritistas no serán abordados por Otero Acevedo hasta las entregas finales. En la octava, después de aludir al don de la ubicuidad del que según los clásicos gozaron Pitágoras y Apolonio de Tyana, afirma:

[...] del cuerpo humano se exterioriza algo que es inteligente. Me refiero a los fenómenos del espiritismo; y ya que he pronunciado la palabra, séame permitido hacer un ligerísimo resumen de esta curiosa fenomenología, tan antigua como el mundo, y que adquirió el carácter de doctrina desde mediados de nuestro siglo.

(Otero Acevedo, «Los Fantasmas» VIII, *HM*, 9-VIII-1891:1).

Así pues, en la novena entrega realiza un resumen histórico del espiritismo moderno, nacido como ya se ha dicho a partir de los fenómenos sufridos por las hermanas Fox y se centra en lo que él denomina «fase experimental científica del espiritismo», es decir, las observaciones realizadas por la Sociedad Dialéctica de Londres y los experimentos de los sabios científicos del momento, en los que, como ya sabemos, podemos incluir a Otero Acevedo también. Asimismo, en este noveno capítulo de la serie informa que ya en 1888 no solo empezó a escribir *Los Espiritus*, sino que escribió a Lombroso por primera vez:

Cuando en 1888 comencé a escribir un libro sobre los espíritus—que muy en breve publicaré — oourrióseme pedir a las eminencias científicas de Europa su opinión respecto al asunto. Como es natural, pedí la suya al profesor Lombroso y me dijo que él creía que hay algo, «pero en el sentido de que un hemisferio cerebral actúa sobre otro, y este adquiere mayor potencia psíquica.»

Yo no sé lo que con esto quiso decirme el ilustre antropólogo.

(Otero Acevedo, «Los Fantasma» IX, *HM*, 16-VIII-1891:1).

En el décimo capítulo se centra en los dictámenes positivos sobre la realidad de los fenómenos espiritistas, realizados por la Sociedad Dialéctica de Londres y por el gran científico Crookes, descubridor de los rayos X, quien, como el consejero del zar ruso Aksakof, se especializó en la fotografía de las apariciones de formas humanas, es decir, fantasmas en torno al médium con el que experimentaban. Con esta entrega podemos conocer las últimas lecturas realizadas por Otero Acevedo y su vastísima cultura y amplia perspectiva investigadora, pues menciona una publicación teosófica francesa (*Le Lotus*, marzo 1889) y cita la reciente obra de Paul Gibier, *Analyse des Choses* (Paris, 1890), de la que reproduce un pasaje. Esta obra de Gibier recibirá todos los elogios de Valle-Inclán en su artículo «Psiquismo», como veremos:

Finalmente, el doctor Gibier, en su libro *Analyse des Choses* (E. Dentu, Paris, 1890), habla de la *fuerza etérica, animica, astral*, que se exterioriza, de algunas personas, y que produce fenómenos más o menos sorprendentes, según que esta fuerza sea proyectada, consciente o inconscientemente, y a la cual, se la ve flotar por sobre los vestidos, y principalmente al nivel de la región epigástrica, o de los gruesos troncos arteriales del individuo de que emana, bajo la forma de materia vaporosa y laminosa, que condensándose parece una persona viva (pág. 157),

Estas observaciones, rigurosamente científicas, dan prueba indiscutible de que en determinados individuos se exterioriza una fuerza—o lo que sea—inteligente, que adquiere forma visible y tangible, y que resuelve la importantísima cuestión de la realidad objetiva de los fantasmas y apariciones.

(Otero Acevedo, «Los Fantasma» X, *HM*, 22-VIII-1891:1).

En la undécima entrega realiza un resumen de sus experiencias con Eusapia Palladino, donde sobresale la minuciosa descripción de la médium cuando cae en trance. Ello le sirve para marcar las diferencias entre las apariciones o visiones a distancia, producidas por la

voluntad de un sujeto, como su amigo S..., que vio a Valle-Inclán en Santiago desde Madrid; y las apariciones que se producen alrededor de los mediums en las sesiones espiritistas. Para Otero Acevedo es evidente que en el segundo caso los mediums son instrumentos pasivos de la voluntad de una inteligencia externa, mientras que los primeros, sometidos a hipnosis, son capaces de desarrollar extraordinariamente y sin desfallecer la proyección en el espacio de su fuerza psíquica.

En la entrega final y a modo de conclusión, Otero Acevedo no deja de hacerse preguntas sobre todos estos fenómenos relacionados con la fuerza psíquica del hombre, sea o no a través de un médium, esté vivo o haya muerto:

¿Es que los pensamientos, las ideas, que son vibraciones, no se extinguen jamás y viven con vida propia, y el médium, puesto en condiciones especiales, puede apreciar estas modificaciones etéreas y comprenderlas?

(Otero Acevedo, «Los Fantasmas» XII, *HM*, 5-IX-1891:1).

Sin saberlo, acaso, parece referirse a los archivos akásicos de los que hablarán los teósofos o a las imágenes del plano astral, a las que se referiran los ocultistas franceses.

Lo significativo es una de las conclusiones fundamentales de todo el estudio. Hay una pervivencia del individuo después de la muerte. Así lo afirma:

Hay algo en el hombre que persiste cuando cesa la vida orgánica; algo que es individual y que vive independientemente de la materia. Esto es lo que nos dicen los hechos, y mientras no haya una teoría que dé explicación satisfactoria de los fenómenos, ¿por qué no hemos de aceptar la que parece dar razón de ellos?

(*Ibidem*).

Habla de la limitación de nuestros sentidos y de nuestra capacidad intelectual, de la existencia de otros movimientos etéreos que desconocemos porque nuestra percepción es limitada, lo que le lleva a preguntarse sobre la misma realidad del mundo, por su concepción. Realmente, y tras más de un siglo transcurrido, el doctor Otero Acevedo aparece como un precursor del relativismo filosófico y de la física cuántica del siglo XX:

¿Quién puede asegurar que no haya más movimientos etéreos que los de la luz, el calor, la electricidad, etc., etc.? ¿Quién es capaz de afirmar que no haya más medios de percepción que los que nosotros poseemos? Qué, ¿acaso es imposible que haya en la Naturaleza fuerzas que no comprendamos? ¿Es que el mundo no es más que el resultado de nuestras concepciones?

(Ibidem).

Este capítulo final tiene una tendencia marcadamente espiritista,- en la concepción más amplia del término-, y evidentes connotaciones ocultistas y teosóficas en los términos utilizados para finalizar la obra. Sorprende que el doctor Acevedo defina la inteligencia humana como una «emanación etérea de Dios» y que, por esta misma razón de ser, es imposible que desaparezca al descomponerse el organismo «que ha vivificado y sostenido»
(Ibidem).

Sin embargo, admite que no hay teoría que explique totalmente estos fenómenos, pues la que más se aproxima, la teoría de la sugestión mental con la ley de reversibilidad, teoría de Enrico Dal Pozzo, puede explicar algunos casos de alucinación telepática, pero no es válida para la mayoría de apariciones o de exteriorizaciones de la fuerza psíquica:

¿Qué es esto que se exterioriza del individuo? ¿Es el alma? ¿Es el espíritu? ¿Es el cuerpo astral? ¿Qué es?

A esta pregunta yo no sé responder. Es una incógnita que a la psicología del porvenir toca desentrañar, buscando en los hechos de la curiosa fenomenología que dejo apuntada, la solución de este problema importantísimo, fisiológico y psicológico a la vez, que quizás encierra la clave del secreto que lleva consigo la organización humana, y con ella todo su mundo de conocimientos nuevos y una revolución completa en nuestro saber. *(Ibidem)*

Y acaba con una declaración de relativismo científico absoluto, puesto que la ciencia positivista no puede explicar los grandes misterios de la existencia:

No nos envanezcamos, pues, con nuestra ciencia, que no ha sabido hasta ahora decirnos qué es el mundo, ni qué somos nosotros, y no pronunciemos la palabra imposible porque no sepamos dar la explicación de un fenómeno o no lo comprendamos. Recordemos siempre que, arrastrados al través de los espacios, somos el juguete de fuerzas que nos llevan y traen, nos dan la vida y la muerte, sin que en medio de nuestro orgullo hayamos descubierto el velo que oculta los misterios de nuestro ser. *(Ibidem).*

En septiembre de 1892 Otero Acevedo publica en la *REPs* un artículo titulado «Fakirismo y Ciencia», donde realiza una descripción de un pasaje de la obra de Jacolliot, *Le Spiritisme dans le monde*, en el que se describe cómo el fakir Covindassamy de Benarés hace germinar y crecer en dos horas una semilla de papaya, simplemente con la imposición de manos y la mirada. Asimismo, Otero Acevedo recoge también los testimonios de dos misioneros y del viajero italiano Sr. Pascarella sobre este prodigio. Seguramente este artículo es un pretexto o fragmento de su obra *Fakirismo y Ciencia*, de la que no se ha conservado ningún ejemplar en las bibliotecas españolas. Esta obra no localizada se tradujo al alemán en 1901, *Fakirismus und Wissenschaft* (O. Muntze, Leipzig, 1901: 57 pp.)

En 1892 Lombroso ya ha examinado a la médium napolitana y ha admitido la veracidad de los fenómenos, si bien su explicación no es espiritista, sino psiquista, ya que achaca la mayoría de los sucesos prodigiosos a la tremenda fuerza psíquica de Eusapia, responsable, según él, de mover los objetos a distancia. Todo ello, se dirimió en la prensa espiritista y generalista, y en esta última hubo cierta manipulación, pues se publicó de forma fragmentaria una carta del sabio experimentador Richet.¹⁸

A finales de febrero de 1892 aparece *La Irradiación. Revista de estudios psicológicos*, cuyo director inicial es Braulio Álvarez Mendoza, vicepresidente de la Sociedad Espiritista Española. Es una publicación de gran formato, cuyo tamaño y calidad del papel son propios de un periódico, quizá por ello en más de una ocasión los redactores de la revista se refieren a ella como «este periódico». En la cabecera puede leerse **LA IRRADIACIÓN** en letras mayúsculas, tras las cuales hay símbolos masónicos y pacifistas (hojas de acacia, estrellas de

¹⁸ Así lo denunció Otero Acevedo con respecto a la publicación incompleta de la carta del profesor Richet por los periódicos madrileños en 1892. (*Apud Aymerich*, 1911: 205).

cinco puntas, paloma) en el artículo determinado, y ocultistas y psiquistas en el sustantivo, pues un irradiante sol con toda su plenitud subyace desde el centro de la palabra hacia los laterales. En la base de la cabecera hay una lámpara de aceite, una lámpara maravillosa como símbolo. [Véase Anexo Documental].

Se trata de una publicación quincenal de los espiritistas madrileños más partidarios del psiquismo, de la que apenas se localizan ejemplares en las hemerotecas españolas.¹⁹ Aunque en sus inicios decía recopilar en ella «cuanto de más notable se encuentre en los periódicos doctrinales» de Europa, Estados Unidos, América y provincias de Ultramar (*Almanaque de la Irradiación para 1893*: contraportada), como era habitual en otras revistas como la *REPs*, lo cierto es que a diferencia del resto de publicaciones que relataban las comunicaciones inconexas de los mediums, en sus páginas se daba cuenta de las reuniones de carácter científico que se celebraban, donde se comentaban los escritos de *Allan Kardec*. Así, en 1892 participan en una de esas reuniones de lectura y comentario, el presidente de la Sociedad Espiritista Española, el médium Tomás Sánchez Escribano, Otero Acevedo y Navarro Murillo:

La Sociedad Espiritista Española (Valverde 24) celebra sus sesiones todos los jueves a las nueve de la noche bajo la presidencia del Sr. Sánchez Escribano, ocupándose en la actualidad de comentar las obras fundamentales del espiritismo escritas por Kardec.

En la discusión han tomado parte los eximios oradores doctor Huelves, el doctor Acevedo, los Sres. Navarro, Mirando, R. Q., Sellés, Pallol y otros hermanos, contribuyendo con su elocuente palabra y alegatos científicos a amenizar las sesiones. (*La Irradiación*, 2, 15-III-1892: 2)

Se publican las habituales disertaciones y reflexiones sobre la caridad, y la relación del espiritismo con la cuestión social, pero también aparecen por entregas interesantísimos

¹⁹ La Hemeroteca Municipal de Madrid conserva, mal encuadernados, los primeros 44 números de la publicación quincenal. Desde el nº 1 (27 febrero 1892) hasta el nº 44 (diciembre 1893). Todos ellos llevan la firma manuscrita de Eduardo Escribano y García. Por su parte, Garlitz (1990, 2013) consigna seis ejemplares de 1894 en la biblioteca de Said Armesto.

artículos filosóficos y psiquistas, como la serie de Manuel Navarro Murillo sobre «El Ocultismo» y en especial sus entregas sobre «La Gnosis». Por su parte, Otero Acevedo tendrá una presencia muy destacada en la revista, sobre todo a partir del cambio en la dirección, que sucede muy pronto, a partir del nº 4 (15 de abril de 1892), momento en el que el propietario de la revista, Eduardo Escribano y García, se hace con la dirección, al abandonarla, y con ella la redacción de la revista, Braulio Álvarez Mendoza, seguramente en desacuerdo por el sesgo poco espiritista del propietario y supuesto fundador de la cabecera, mucho más afín al psiquismo, a la teosofía y al ocultismo. En ese mismo número se publica una leyenda védica que tiene como protagonista a Brahma, por ejemplo. Y meses más tarde, en diciembre de 1892, Manuel Otero Acevedo empieza a publicar la serie «Lombroso y el espiritismo», que se prolongará durante meses en veinticinco entregas. El doctor Manuel Otero logrará una gran relevancia como investigador a través de las páginas de *La Irradiación*. Al año siguiente repetirá de nuevo la serie en *El Globo* (1895), poco antes de la aparición del volumen.

Una gran novedad de *La Irradiación* fue en constituirse desde sus inicios en una editorial de bajo coste y de amplio abanico doctrinal, pues editará, sin encuadernar o con una sencilla encuadernación, no solo las consabidas obras del espiritismo europeo y nacional, las de Allan Kardec y Flammarion, las del Vizconde de Torres-Solanot (*El catolicismo antes del Cristo: estudios orientales*) o del propio director Braulio Álvarez Mendoza (*Destellos del Infinito. Dictados de Ultratumba*); sino también las nuevas investigaciones de los autores psiquistas como Otero Acevedo, del cual, ya en abril de 1892 (*La Irradiación*, 4, 15- IV- 1892: 4), aparece su volumen *Los fantasmas, Apuntes para una psicología del porvenir*, recopilación de los artículos publicados en *El Heraldo de Madrid*, entre el fondo del catálogo de publicaciones de *La Irradiación*., que se divide en dos secciones: obras espiritistas, en las

que se incluyen las del mismo género y las del psiquismo; y obras teosóficas, porque si algo distingue a la revista en sus inicios es que da cabida de forma activa a la naciente teosofía española. En este sentido, la revista actúa desde su nacimiento como intermediaria en la suscripción y distribución de obras teosóficas para suscriptores de la revista que no sean de Madrid o Barcelona.²⁰ Las colaboraciones de teósofos proliferan en los primeros años. Así, Florencio Pol, reputado magnetizador coruñés, del que la *REPs* se había hecho eco de sus experiencias en 1890 (Vizconde Torres-Solanot, «Sesiones magnéticas en Santiago», *REPs*, mayo 1890:129-132), publica en 1893 en el *Almanaque de la Irradiación de 1893* unos «Pensamientos Inéditos» (1893: 91-93), una suerte de aforismos de tono oriental, y firma como M. S. T. (Miembro de la Sociedad Teosófica). Asimismo, en el citado *Almanaque*²¹ publica también José Roviralta Borrell, compañero de estudios de Francisco de Montoliu, iniciador de la teosofía en España, unas «Máximas Orientales» (1893: 117-118) y unas «Hojas Sueltas» (1893: 125-127), que anticipan de alguna manera su traducción del *Bhagavad Gîtâ*. Esta buena sintonía entre espiritistas psiquistas y teósofos es evidente en 1893, ya sea por las colaboraciones y anuncios en la revista o porque los espiritistas

²⁰ Así aparece en el anuncio de la Biblioteca Teosófica, que publica las dos primeras entregas en español de *Isis sin velo* de Blavatsky. (*La Irradiación*, 1, 28-II-1892: 4).

²¹ En el *Almanaque de La Irradiación para 1893* aparece la colaboración «Aventura de Miguel Ángel Buonazotti» [sic] firmada con las iniciales R.B. En el texto de apenas una página se narra cómo el autor de la Capilla Sixtina retrató en el Infierno al maestro de ceremonias del Vaticano, Blas de Ceseno, por su carácter envidioso, su escaso gusto artístico y su maledicencia, tras comentar este que los frescos de la capilla eran propios de la decoración de una taberna. (R.B., «Aventura de Miguel Ángel Buonazotti», *Almanaque de la Irradiación para 1893*, 1893: 124-125). [véase Apéndice Documental].

Tras las iniciales R.B. podría esconderse la figura del joven Ricardo Baroja, quien ese año se hallaba en Madrid en la Calcografía Nacional (Blas, 1999: 11). Esta hipótesis podría ser bien cierta, porque Ricardo Baroja se había decantado por la pintura un año antes en Valencia y porque su hermano, Pío Baroja, conocía a Manuel Otero Acevedo. Sobre esta última amistad, Garlitz (2013) afirma que «probablemente» Baroja escribió en 1899, por influencia de Otero, su cuento «Médium», «relato sobre la fotografía espiritista que Valle incluyó en su obra *Cara de Dios*, escrita también ese mismo año.» (Garlitz, 2013).

consideraban que aquellos formaban parte de su movimiento. Así lo refleja el «Nomenclator de los Círculos Espiritistas» de España, de un total de sesenta y siete, y veintiuno en las provincias de Ultramar, en la capital había en 1893 seis círculos espiritistas y uno de ellos recibe el título de «Grupo Teosófico», aunque curiosamente no consta quién es su presidente, ni los días y horas de sesión. El cisma entre ambos grupos debió de suceder en 1894, pues en el *Almanaque* correspondiente a 1895, aunque aumentan en número total en España los grupos espiritistas, disminuyen los círculos en Barcelona y Madrid, y las colaboraciones de los teósofos, así como el denominado círculo espiritista «Grupo teosófico» de Madrid, se han esfumado del nomenclator. En 1895, en el catálogo editorial²² anexo al *Almanaque* se anuncia que «se facilitan toda clase de obras de Espiritismo, Magnetismo, Hipnotismo y Libre pensamiento» (1895), la teosofía ha desaparecido. *La Irradiación* como revista vio la luz al menos hasta septiembre de 1897, momento en el que se suspendió temporalmente su publicación por tener que ausentarse de Madrid su director, Eduardo E. García. (*REPs*: 1897).

El catálogo de la editorial *La Irradiación* creció en cantidad y se convirtió durante el fin de siglo en la imprenta de referencia para las obras que versaban sobre el magnetismo, el ocultismo y la hipnosis. A principios de siglo XX, el catálogo editorial es extensísimo y abarca todas las ramas del saber conocido, desde la agricultura, la cría de animales, la cocina,

²² En el catálogo la producción editorial aparece dividida en cuatro secciones:

- la denominada «Biblioteca de La Irradiación», que publica volúmenes de obras de Kardec, Gautier, Otero Acevedo, Flammarion y Durville, entre otros, y forma el núcleo fundamental de la empresa editorial.
- la «Biblioteca de Lujo de La Irradiación», donde se publican por entregas cuadernos de 32 pp. «con letra grande y en tamaño llamado 8º prolongado las obras más representativas del Espiritismo, Magnetismo e Hipnotismo» (1895), con la opción de ser encuadernados, si así se desea, por la propia editorial.
- la «Biblioteca Económica de la Irradiación» publicaba mensualmente un folleto de temática variada relativo a diversos campos como el movimiento obrero, la geología, la astronomía, etcétera.
- la «Galería de La Irradiación» todos los meses publicaba dos retratos a «la fototipia» de eminentes espiritistas y médiums notables.

la astronomía y la literatura hasta las nuevas corrientes filosóficas, terapéuticas y esotéricas, pues el espiritismo, el hipnotismo, el librepensamiento, la magia, el magnetismo, la masonería, el mejoramiento psíquico, el naturalismo, el ocultismo y la teosofía tienen catálogos específicos a veinticinco céntimos.²³ Quizá, por esta razón, en los pocos libros conservados de este sello editorial aparecen resúmenes muy extractados de las obras editadas. Lo cierto es que *La Irradiación* se convertirá en una editorial especializada en magnetismo terapéutico y práctica del hipnotismo, con afán vulgarizador pero no exenta de ediciones con rigor científico, como la de Aymerich, *La práctica del hipnotismo*, y de auténticos temas muy avanzados para la época como la musicoterapia, la influencia de la imaginación materna durante la gestación o la relación del periespíritu con las enfermedades.²⁴

En 1893, desde las prensas de *La Irradiación* Manuel Otero Acevedo publicará la primera parte de *Los Espíritus* (Madrid, Revista Psicológica *La Irradiación*, 1893), dedicado a la memoria de su madre y a Hércules Chiaia en particular. El proemio, que lleva por título «Advertencia», nos revela los experimentos espiritistas con mesas giratorias en Santiago, de los que Valle fue con toda seguridad protagonista, y el interés científico de Otero Acevedo por explicar de forma racional el fenómeno. Según afirma Acevedo, quiso contrastar las experiencias realizadas con sus amigos universitarios con los sabios europeos más afamados en la materia, por lo que les escribió a todos ellos:

No olvidé las experiencias hechas en Galicia, y deseando confirmarlas escribí a muchos hombres de ciencia, pidiéndoles una opinión que pensaba sumar, para

²³ Así consta la información en la parte posterior de la cubierta de la edición de Henri Durville, *Cómo dominarse*, Madrid, s. f., Editorial *La Irradiación*, Prim 10, Barrio de Doña Carlota, Puente de Vallecas, 24 pp. + 8 pp.

²⁴ Respectivamente:

-Daubrese, *La musicoterapia o la curación de las enfermedades por la sola aplicación de la música*.
-Dr. Drzewiecki, *Influencia de la imaginación de la madre sobre el feto*.
-Dr. Melcior, *El periespíritu y las enfermedades*.

de ese modo dar una base a la mía. Las respuestas fueron en su mayoría negativas a la realidad de las manifestaciones espiritistas: Lombroso [...] afirma que “algo de verdad existe en el espiritismo en el sentido de que un hemisferio cerebral actúa inconscientemente sobre el otro, y éste adquiere una potencia psíquica máxima.”

Richet confiesa que “hasta ahora nada conoce que pueda convergerle de la existencia de una fuerza del organismo que actúe sobre los cuerpos inertes” y dice que “son tantas las supercherías y las mistificaciones, que no es lógico aventurar una afirmación acerca de dicha fuerza.”

Delboeuf, en lacónica tarjeta, asegura que “no ha podido comprobar la existencia de la fuerza psíquica” [...]

De la Salpêtrière me escriben “que Charcot no ha abordado semejante asunto” [...] Teijeiro, médico y catedrático en Galicia, tan sabio como modesto, sin afirmar nada porque no ha estudiado los fenómenos, no cree que el cerebro sea asiento de *espíritus* que, después de muerto el hombre, vayan a vagar por los espacios o a reencarnarse como pretenden los espiritistas; pero piensa, sí, que “el cerebro es un órgano capaz de producir fuerzas especiales, variadísimas, que no conocemos, y que muy bien pudieran ser la causa de tales hechos.”

Y salvo las cartas de Aksakof y de Crookes, las otras que recibí de Rusia e Inglaterra, fueron con pequeñas variantes de forma, iguales en el fondo, a las que dejo transcritas.

Mis dudas no estaban resueltas; y al ver las dificultades que me salían al paso, decidí aprovechar todas las oportunidades que se me ofreciesen para proseguir mis investigaciones [...].

Coincidió con este mi empeño, la publicación de la carta que el Sr. Chiaia, de Nápoles, dirigió al profesor Lombroso, invitándole a que estudiara experimentalmente los fenómenos espiritistas; y como el afamado antropólogo no aceptara el cortés reto, escribí al Sr. Chiaia proponiéndole si quería hacer en mi presencia las experiencias en cuestión, siempre que la médium se sujetara a las condiciones de rigurosa vigilancia.

Respondióme este señor afirmativamente. Diez días después encontrábame en Nápoles y daba comienzo a los estudios que me decidieron a escribir este libro – incompleta recopilación, calcado en el del Dr. Gibier, *Le Spiritisme*- hecho con el solo fin de presentar creencias, fenómenos e hipótesis y sin pretensiones literarias.

(Otero Acevedo, 1893: 10-13).

Efectivamente, *Los Espíritus* de Otero Acevedo, sigue un plan muy similar al del Dr. Gibier, primero un desarrollo histórico de la cuestión para finalmente explicar las experiencias personales. Gibier con el médium Slade, Acevedo con Eusapia Palladino. Con todo, hay que decir que la obra de Otero es mucho más completa en cuanto a información y a rigor científico. El Dr. Gibier, discípulo aventajado del Dr. Pasteur, fue finalmente engañado por su

médium, aspecto que Otero Acevedo siempre pareció controlar con Eusapia.

Ya en el prólogo propiamente dicho, Otero afirma que el estudio de los fenómenos espiritistas debe realizarse de la forma más rigurosa posible. Sin embargo, admite la existencia de tres grandes obstáculos. Primero, la ciencia académica, que «pone su veto a todo lo que es nuevo, a cuanto no está conforme con sus conocimientos aprendidos» (*Ibidem*: 16); después, la ignorancia de aquellos que niegan «que el mundo pueda ser diferente de como su cerebro mal desarrollado lo concibe.» (*Ibidem*); y, finalmente, la Iglesia católica. Los tres factores se oponen al desarrollo científico. En relación con la Iglesia, Otero es muy claro al respecto:

Es la Iglesia católica enemiga del progreso humano, porque a serlo le impulsa un interés calculado y de inmensa importancia vital. Comprendiendo perfectamente las ventajas que el progreso da a la humanidad, se opone a él. [...] la Iglesia [...] continúa siendo la enemiga, encubierta o no, de la ciencia así establecida, desde que San Agustín y con él los demás Padres, hallaron en la Biblia el código único de la verdad, y que trajo como consecuencia el que se proscribiese la enseñanza pagana y se estigmatizara las obras de los genios de la Grecia y se olvidaran los adelantos realizados por los predecesores y los mantenedores de la celeberrima Escuela de Alejandría, como más tarde contribuyó a la decadencia de España con la expulsión de moros y judíos.

El ejemplo dado por San Cirilo, autorizando y sancionando el asesinato de la sabia Hipatia, se ha repetido muchas veces [...] (*Ibidem*: 21-22).

Después de repasar la lista de científicos y sabios heterodoxos que fueron condenados por la Iglesia (Servet, Copérnico, Giordano Bruno, Galileo, etc), aborda la cuestión del magnetismo animal, cuyo primer iniciador ya en el siglo XVII fue el jesuita Kircher, excomulgado y procesado por el Vaticano. Sin embargo fue Mesmer el que expandió la teoría y práctica del magnetismo animal y, finalmente, los franceses de la Escuela de Nancy con las denominaciones de *hipnotismo* y *sugestión* se refirieron a los casos de *magnetismo animal* y *sonambulismo* descritos por Mesmer a finales del s. XVIII. Cita una extensa lista de científicos que han estudiado el magnetismo y entre ellos dedica mención especial al italiano

Dal Pozzo, del que dice que es exmonje y que fue procesado por la Inquisición en 1857 por afirmar la existencia de los fenómenos del magnetismo animal. (*Ibidem*: 28).

Así pues, este primer tomo versa sobre la historia del espiritismo en el mundo hasta la Antigüedad y demuestra la vastísima cultura de Otero Acevedo. Se inicia el recorrido histórico en África y América, donde el autor manifiesta un profundo conocimiento de la civilización azteca e inca y prosigue por la India, de la que afirma:

En las enseñanzas filosóficas de la India, de Dios emana todo: la emanación es el principio que domina en la cosmogonía de los Indos, y los dioses, los mundos y el hombre, son revelaciones o emanaciones de la Suprema Unidad. (*Ibidem*: 107).

Después el Antiguo Egipto y finaliza con los filósofos alejandrinos. Este último capítulo²⁵ es de especial relevancia para la *LM*, pues se habla de los neoplatónicos y en concreto de Plotino y Jámblico, filósofos citados en el ensayo valleincliniano.

El proyecto inicial de *Los Espíritus* era de cuatro volúmenes, pero en el tomo II (1895) de la obra advierte que da por finalizado el estudio con las experiencias más recientes:

Razones poderosas impídenos publicar – por ahora- dos de los cuatro volúmenes que habían de constituir esta obra. [...] Uno de ellos comprende el estudio de las épocas conocidas con los nombres de Edad Media y Renacimiento [...] el otro, el de la escritura medianímica – fenómeno el más importante, acaso de todos los del espiritismo- las observaciones psicológicas que a la mediumnidad atañen y la exposición y crítica de las teorías emitidas.

En este tomo, que damos como término de nuestro trabajo, referimos experiencias llevadas a cabo por hombres de talento y saber reconocidos. Sus afirmaciones son testimonios irrecusables de grande valor, y como una garantía de los experimentos que hemos realizado; los estudios posteriores, de Lombroso, Richet, Ochorowicz, Sidgwick y otros afamados profesores, son su confirmación
(Otero Acevedo, 1895: 7-8)

²⁵ El ejemplar consultado para este estudio se encuentra en la Biblioteca de Catalunya con la signatura 2000-8 11332, y lleva la firma autógrafa en los dos tomos de Fabián Palasí, maestro nacional, pedagogo y espiritista aragonés afincado durante muchos años en Barcelona. En el capítulo XIII, dedicado a la Escuela de Alejandría, está escrito “Estúdiense” y “Muy interesante” (Otero Acevedo, 1893: 345). Es el capítulo más señalado por su propietario.

Es decir, el proceso iniciado en el verano de 1889 por Otero Acevedo, al escribir a todos los sabios conocidos, tiene su cierre o colofón en esta segunda parte de *Los Espíritus*, donde se dedica un capítulo a cada uno de los sabios y sus experimentos, por este orden: Crookes, Zöllner, Aksakof, Chiaia, Gibier, y él mismo, pues el capítulo VI se titula «Experiencias personales» fechado en Nápoles- Madrid, 1888-1889.

Antes de la aparición del segundo tomo de *Los Espíritus*, la *REPs* en su número de diciembre de 1894 anuncia la recepción del libro del Dr. Otero Azevedo (sic), *Antiguas creencias de Egipto, Fenicia y Grecia. Ensayo de Espiritismo científico*, (Madrid, La Irradiación, 1894), obra que tampoco se halla en ninguna biblioteca de las consultadas ni en repertorios bibliográficos sobre el autor. Quizá se trata de un opúsculo con los capítulos correspondientes a la primera parte de *Los Espíritus* (1893).

Como ya se ha comentado antes, las relaciones de los espiritistas de la *REPs* con las publicaciones teosóficas y psiquistas se fueron enrareciendo, a medida que los primeros constataban que las nuevas publicaciones no se hacían eco de forma recíproca de sus artículos y que el número de espiritistas decrecía constantemente, debido sin duda a la aparición de nuevas corrientes. Pero, sobre todo, a causa de la popularización del espiritismo, lo cual ocasionó que algunas sesiones se convirtieran en espectáculos donde primaba la superchería. Quintín López, espiritista oscense, discípulo del Vizconde de Torres-Solanot, afincado en Barcelona y director de la revista espiritista *Lumen*, publica en el *Almanaque de La Irradiación para 1895* un artículo extenso, «Del fenomenalismo», donde advierte de la superficialidad y banalidad de algunas sesiones espiritistas a causa del público asistente y cómo los mediums, en lugar de mejorar sus aptitudes, las empobrecen en sesiones pseudo espiritistas:

[...] ¿qué es lo que a primera vista se nos ofrece? Un grupo más o menos

numeroso de personas, en su mayoría señoras, que llevan retratado en el semblante la candidez y confianza en que su corazón rebosa. Van allí porque han oído que los muertos hablan; porque sus padres, sus hijos o sus esposos vendrán a testimoniarles su cariño; porque están moralmente persuadidas de que este moderno horóscopo ha de descorrerles el tupido velo del porvenir. Ninguna ha leído, cuanto más estudiado, el a, b, c de aquello mismo que practican; ninguna piensa hacerlo tampoco en lo futuro: los espíritus se bastan y se sobran para instruirles en todo cuanto les convenga y necesiten. El *médium* o el que dirige la sesión son sus únicos mentores: fuera de ellos no hay ni puede haber otra autoridad indiscutible.

[...] en el acto empieza el médium o los médiums a dar comunicaciones, no siendo rara la ocasión, antes por el contrario, muy frecuente en que alguno de los espectadores se sienta con malestar primero y con vértigos después, dando lugar al *tratamiento de espíritus*. Aquí cambia la decoración, y lo que al principio pudo tener tintes religiosos y aún místicos, se troca ahora en verdadera bufonada. Este es el carácter general del 90 por 100 de estas sesiones. En los diez casos restantes, los médiums lo llenan todo; y es de advertir que aun cuando esos médiums suelen ser auténticos, y frecuentemente buenos, las comunicaciones resultan disparatadísimas. [...]

Ha terminado la sesión [...] cada cual se dispone para volver a su domicilio, y sólo en los cortos instantes que dura el desfile es cuando se oye hablar entro los concurrentes de la comunicación obtenida, no para analizarla, sino para juzgarla. Después... una nueva comunicación hará olvidar a la precedente, y a ésta otra, y otra, y otras mil.

Este es el croquis general de las sesiones que combatimos, de las sesiones que estimamos como plagas del Espiritismo, de las sesiones que entendemos no pueden dar de sí otra cosa que pésimos resultados.

(López Gómez, «Del fenomenalismo», *Almanaque de "La Irradiación" para 1895*, 1895: 35-36).

No obstante este importante artículo, las disputas surgen pronto entre espiritistas de otras publicaciones y psiquistas de *La Irradiación*. Así, en mayo de 1895, Quintín López escribe una carta pública al director de *La Irradiación*, Eduardo E. García, donde denuncia los ataques vertidos contra los espiritistas barceloneses y en especial contra el Vizconde de Torres-Solanot:

[...] si *La Irradiación* no fuera un quincenal espiritista, y si los que en ella han hecho las campañas desastrosísimas a que aludo no militaran en mis propias filas, nada tendría que decir: reconozco al adversario el derecho del ataque [...] pero que esas cargas procedan de quienes militan en nuestro propio bando, las acoja *La Irradiación* y V. las patrocine, esto, hermano del alma, es lo que verdaderamente me agovia [sic] lo que no puedo presenciar sin dolor acervo.

(López Gómez, «Un remitido», *REPs*, mayo 1895: 152-155).

En *La Irradiación* se difundió una discusión entre espiritistas de Tarrasa, se atacó a la médium Amalia Domingo y Soler y se hizo «encubierta befa» del Vizconde de Torres-Solanot, porque este dio por buenas unas fotografías espiritistas realizadas en Yecla y creyó en los aportes de la pseudomédium María Sala. El iniciador de estas críticas contra el Vizconde fue precisamente Manuel Otero Acevedo, quien a lo largo de 1893 había adquirido un protagonismo casi central en *La Irradiación*, pues publicaba al mismo tiempo su serie «Lombroso y el espiritismo» y realizaba varios perfiles biográficos sobre investigadores y espiritistas²⁶:

Quiso el Dr. Otero Acevedo (c. m. b.) biografiar la persona del para mí muy querido y respetable hermano Dr. D. Anastasio García López, y le calificó de primera figura del Espiritismo español. [...] Pero si no repruebo este dictado, si le creo justo, en cambio repruebo el que para llegar a conferirlo, estimara el Dr. Acevedo como condición previa, vejar y deprimir la reputación de mi maestro, de mi padre en Espiritismo, el Sr. Vizconde de Torres-Solanot. ¿Qué motivos tenía el biógrafo del Sr. García López para proceder de esta manera? (*Ibidem*: 153)

[...] Finalmente el mismo doctor se complace en extender títulos de capacidad y de valía a favor de algunos espiritistas [...] con el santo intento de que el Sr. Vizconde quede por bajo de todos y a la postre poder decir que el Sr. García López es la primera figura del Espiritismo español. (*Ibidem*: 154).

Pero la redacción de *La Irradiación* respondió con una chanza y ello provocó que se le dedicara a Otero Acevedo un apartado en la sección de Crónica de la *REPs* de junio 1895 donde se destaca su carácter soberbio:

El doctor Otero Acevedo, con una sencillez que le enaltece, nos hace saber que durante el curso de sus estudios y merced a una suma de trabajo intelectual, ha ganado como cosa de dos docenas de sobresalientes, un buen puñado de premios y no recordamos cuántas recompensas más.

Creemos lo que dice en letras de molde el doctor Otero, sin necesidad de que nos lo certifique; como también creemos que hubiera ganado otro sobresaliente en el estudio de la *modestia*, si esta asignatura hubiese entrado en el plan de los seguidos por el laureado doctor.

²⁶ Perfiles biográficos que constituirían buena parte del contenido del *Almanaque de "La Irradiación" para 1894*.

Reciba, pues, la enhorabuena, y que por muchos años pueda seguir cosechando palmas; pero crea también, que si admiramos tanta sabiduría, no le envidiamos al Sr. Otero la misión que al parecer se ha impuesto de sembrar la cizaña entre la familia espiritista.

Un poco más de esfuerzo por su parte, y el docto inspirador de *La Irradiación* podrá sumar otro premio a los muchos y merecidos que lleva alcanzados: el que le otorguen las simpatías y el aplauso de nuestros adversarios.

(*REPs*, junio 1895: 188).

Pese a esta trifulca, la *REPs* realizará una reseña del tomo II de *Los Espíritus* de Acevedo:

Ocho fueron las clases de fenómenos que estudió el Dr. Acevedo en el periodo de tres meses, teniendo por médium a la ya célebre napolitana señora Eusapia Palladino. Estos consistieron en ruidos, golpes y sonidos diversos; movimientos de una mesa y de otros objetos; aumento y disminución de peso de los cuerpos; elevación del cuerpo humano; escritura directa; apariciones; fenómenos luminosos e impresiones de formas humanas.

El Dr. Acevedo detalla con cierta minuciosidad todas y cada una de estas experiencias; pero, a diferencia de Delanne, no se detiene poco ni mucho a emitir una teoría que justifique los fenómenos. Los ofrece escuetos, tal y como a él se le ofrecieron, contentándose, por su parte, con la declaración de que “hoy por hoy, nada puede decirse acerca del génesis de las manifestaciones que nos ocupan: tenemos que aceptarlas tal como se presenta, ya que no está a nuestro alcance producirlas a voluntad”.

(«Bibliografía, *Los Espíritus* (tomo II)», *REPs*, julio 1895: 218-9).

Este incidente revela el grado de división interna del espiritismo, existente hacia el fin de siglo y denota que los experimentadores más racionales como Otero Acevedo, más que creer en la intervención de los espíritus, investigaban una fuerza invisible ligada a la radiación personal.

Después de 1895, el interés de Otero Acevedo por los fenómenos espiritistas decae notablemente y se dedica al ejercicio de la medicina, en concreto de la neurocirugía. En 1898 realizará una importante aportación al Congreso de Neurocirugía. En los primeros años del siglo XX, regresará a Argentina, pero en 1910 será nombrado Director del Hospital Provincial de Pontevedra, cargo que desempeñará por breve tiempo. Aunque desvinculado de las

investigaciones espiritistas desde fin de siglo, mantuvo una excelente amistad con E. Chiaia, como demuestra que promoviera junto a otros amigos e investigadores una inscripción en bronce ²⁷ para su tumba en 1905 (*Lo Maravilloso*, 3, 10-V-1909: 31).

Según Blanco Corís (*Hesperia*, 1922), quien trazó su perfil biográfico a los pocos años de su muerte, Otero Acevedo siempre quiso que Santiago Ramón y Cajal experimentara e investigara con la médium Eusapia Pallatino, no cejó en su empeño durante años, pero el Nobel español no accedió.

²⁷ El redactor de *Lo Maravilloso* traduce como sigue la inscripción funeraria:

Cuando la doctrina del alma inmortal / Esté fundada de una manera inquebrantable sobre la base de la ciencia psíquica / Tu nombre, Ercole Chiaia, / Se leerá grabado en caracteres de oro / En medio de los raros precursores / Como un ardiente defensor en los tiempos de hostil indiferencia / Victorioso propagandista de los descubrimientos psíquicos experimentales/ Fieles amigos y discípulos congregados bajo la iniciativa de M. Otero Acevedo. / Reconocimiento eterno. /A. M. MCDXII. (*Lo Maravilloso*, 3, 10-V-1909: 31).

1.2.1.2.- Valle-Inclán en 1890-1892. Psiquismo.

Ya se ha comentado la inexistencia de datos biográficos exactos en la biografía valleinclaniana entre marzo de 1890 (experimento con Otero Acevedo) y junio de 1891, cuando publica en *El Heraldo de Madrid* su cuento «El Mendigo».

Dianella Gambini (2002, 2014) aventura un viaje del escritor en este periodo a Italia. Defiende la hipótesis por las semejanzas topográficas entre diversos enclaves borbónicos en Italia y el espacio de la *Sonata de Primavera*. Además, están las afirmaciones de Valle-Inclán, quien dijo conocer a Dal Pozzo y su teoría, y haber asistido en Nápoles a los experimentos realizados por Lombroso con la médium Eusapia Palladino. Sobre este último punto ya se ha acotado más arriba el periodo cronológico, marzo de 1891, en el que el antropólogo italiano examinó los prodigios de la médium napolitana. Un examen de las actas publicadas de las sesiones de Lombroso con Eusapia arrojaría cierta luz sobre la cuestión.

Lo cierto es que en enero de 1890 falleció su padre, gobernador civil de Pontevedra, y ello le liberó de proseguir los estudios de Derecho (Hormigón, 2006, I: 109).²⁸ Parece ser que en fecha indeterminada se traslada de Santiago a Pontevedra, donde tiene acceso de nuevo a la biblioteca y tertulia de Jesús Muruáis. Allí, según Garlitz (1990, 2013), tiene contacto con Said Armesto y Javier Pintos Fonseca.

La laguna biográfica de más de un año y las referencias a Dal Pozzo y Lombroso que realizará en 1892 hacen más que plausible el viaje de Valle-Inclán a Italia, y más si tenemos en cuenta que, en algún momento de 1890, cobraría la herencia legítima que como hijo le correspondía. Pero careceremos de datos fehacientes al respecto.

²⁸ Hormigón (I, 2006: 116) comete un error al fechar el 6 de diciembre de 1890 el poema «A Merceditas», cuando este, según puede verse por la reproducción fotográfica en Valle-Inclán (1996: 554), se firmó un año antes, en 1889 en Santiago.

Según Fernández Almagro (1966), Valle-Inclán realizó su primer viaje a Madrid en diligencia durante el primer trimestre de 1891, según aventura Hormigón (I, 2006, 120). Todo son conjeturas sobre estos meses que median entre marzo de 1890 y junio de 1891, lo único cierto es que en agosto de 1891 el escritor reside en Madrid (Otero Acevedo, 1891) y está publicando en *El Globo*.

A finales de 1891 regresó de nuevo a Pontevedra, donde el 6 de febrero de 1892 pronunció una conferencia sobre ocultismo en una velada realizada en el Casino de Artesanos de Pontevedra. De las reseñas publicadas y conservadas destaca por su contenido la de *La Unión Republicana*, nuevo periódico nacido a primeros de febrero. En dicha reseña se afirma que el redactor de *El Globo*, Ramón del Valle, inauguró la velada del sábado en el Casino de Artesanos:

Don Ramón del Valle, cuyos excepcionales méritos conocemos ya de antiguo, dio comienzo a la velada con un curioso y breve discurso acerca del ocultismo. (*La Unión Republicana* (Pontevedra), 8- II- 1892, *apud* Hormigón, I, 2006: 127).

Es decir, fue el primero de los oradores de la noche. Según Hormigón (I, 2006: 126), intervinieron igualmente Eliodoro F. Castañaduy, Torcuato Ulloa y Gerardo Álvarez Limeses.

Hay que recordar que en febrero de 1892 Ramón del Valle-Inclán era sobre todo un periodista, pues apenas desde 1889 había publicado como escritor más que tres cuentos. Y por lo que afirma la otra reseña conocida, la del *Diario de Pontevedra*, el orador tenía fama de erudito y especialmente versado en el tema del ocultismo, por lo que su discurso fue muy aplaudido y seguido por el auditorio, debido a los conocimientos y oratoria del joven Valle-Inclán:

El tema sobre que el señor Valle hizo su discurso ha sido El Ocultismo, y él dio pretexto al correcto escritor para hacer gala de su erudición que, si en las diversas materias es abundante siempre, lo es más en lo que comprende la misteriosa ciencia del Ocultismo, con sus doctrinas teosóficas, sus irradiaciones de la inteligencia, sus proyecciones de la voluntad y sus fenómenos de levitación,

sugestión y demás términos con que no estamos familiarizados los que no vivimos en el mundo de los espíritus puros. El discurso del sr. Valle ha sido indudablemente muy interesante, entretenido y ameno y fue seguida con verdadera atención la palabra fácil, expresiva y nerviosa del ilustrado joven a quien el público aplaudió mucho.

(*Diario de Pontevedra*, 8- II- 1892, *apud* Hormigón, I, 2006: 127-128).

Ya sea por sus más que posibles experiencias espiritistas y su amistad con Manuel Otero Acevedo en Santiago y Madrid, por sus lecturas y tertulias en la biblioteca de Jesús Muruáis en Pontevedra o por su periodo de redactor de *El Globo*, lo cierto es que Valle-Inclán dominaba el tema objeto de la disertación.

Según Hormigón (I, 2006: 126-126) muchos de los temas, autores y referencias aparecen en *Los Fantomas* de Otero Acevedo. Efectivamente, las reseñas reflejan que habló de apariciones y del fenómeno de la levitación y visión a distancia. Como Acevedo, cita también a Pitágoras, al licenciado Torralba, a Eusapia Palladino, menciona la teoría de Enrico Dal Pozzo di Mombello y se refiere a la impresión de formas humanas en arcilla, experimento realizado por Acevedo con la médium napolitana:

Al tratar luego de la aparición de fantasmas citó la de Samuel a Saúl, y refirió un caso que Cicerón relata en una de sus obras, en donde dice que a su patricio se le apareció un fantasma aconsejándole que no fuera a los juegos olímpicos, y que habiendo menospreciado aquél los consejos del último, fue muerto en el Coliseo.

Explicó después las proyecciones del yo y nos citó como ejemplo un milagro de San Antonio. Se ocupó después de los fenómenos de la levitación y se extendió en interesantes consideraciones acerca de todo lo realizado en este punto por Pitágoras, Jesús, Simón el Mago, el licenciado Torralba, Sabaris [sic] el de la flecha de oro y Eusapia Palatino [sic]. Expuso con claridad incomparable la doctrina matemática que tanto juego ha dado en la ciencia del ocultismo con la extraña hipótesis de los bastones de tres puntas, así como también de la irradiación de las ideas y de la inteligencia astral de Enrique de Pozzo di Mombello.

[...] dedicó breves palabras a los cambios de personalidad, de alucinación y a los fenómenos de impresiones de formas humanas en arcilla y terminó su amena y notable disertación hablando del Espiritismo y de la irradiación del pensamiento.

(*La Unión Republicana* (Pontevedra), 8 - II -1892, *apud* Hormigón, I, 2006: 127).

Valle-Inclán, en esta su primera conferencia, da muestras de conocer la teosofía, por sus alusiones a Pitágoras y a la doctrina matemática, así como su mención a Blavatsky y su principal obra, *Isis sin velo*. Hormigón (2006, I: 127) se limita a decir que estas alusiones provienen de la citada obra de Blavatsky. Sin embargo, ello no puede ser cierto porque *Isis sin velo* empezaba a ser traducida, y por ello el reseñador de la conferencia la cita en su título original en inglés, ya que desconocía que acababan de salir publicados los dos primeros folletos de la traducción al español realizada por Francisco de Montoliu y Togores, *Nemo*:

Con una palabra clara, correcta y armoniosa, comenzó haciendo un estudio de la doctrina de Pitágoras y dándonos a conocer los extraordinarios milagros que a teosofía le atribuye, entre otros el de haberse elevado por los aires,

[...] Se ocupó de las maravillosas experiencias realizadas por los faquires de la India que tanto embrolló a la autora de *Isis Unveiled* Mme. Blavatsky. Habló de los fenómenos de sugestión y explicó la conversión de Saulo y la lepra que le sobrevino por la equimosis.

(*Ibidem*).

Sobre el primer conocimiento de la teosofía por parte de Valle-Inclán, bien pudo acceder a la primera obra publicada, *Theosophía* (1890) de *Nemo*, seudónimo de Francisco de Montoliu y Togores, el primer introductor y traductor de la teosofía en España. También es más que probable que leyera la conferencia que Eduardo Gómez de Baquero pronunció en el Ateneo de Madrid en enero de 1891 y que fue reseñada por *La Época* (21-I-1891) y publicada en su integridad en la prestigiosa *Revista de España* (132, 1 1891) con el título de «La nueva teosofía».

Asimismo, su periodo de redactor de *El Globo* debió de influir sobremanera en la adquisición de conocimientos sobre la teosofía, el ocultismo, o cualquier temática orientalista. En el rotativo liberal, propiedad hasta su fallecimiento en mayo de 1890 de Eleuterio Marsonave, maestro del Gran Oriente Español, eran frecuentes los artículos sobre estos temas. Así, en septiembre de 1889 informaba de las fotografías espiritistas de Volpi en el

Congreso de París. Más explícitamente, el 19 de abril de 1890, el periódico se hacía eco del auge del ocultismo con una traducción del artículo homónimo del periódico francés *Le XIX siècle*, en el que se mencionaba la revista *L'Initiation*, se hablaba de su director, *Papus*, como «el mago moderno» y se mencionaba a los «teosofistas o budhistas». El 22 de julio aparecía un artículo sin firma titulado «El moderno budismo» y el día 24 de julio iniciaba Bernardino Martín Mínguez la publicación de sus «Estudios Egipcios», que se prolongarán hasta noviembre de 1890 con la aparición de una traducción del capítulo CXIII del *Libro de los muertos* egipcio. Asimismo, también el periódico publicaba artículos sobre «Hipnotismo» (Luis Bignani, 20 de agosto).

En agosto de 1892 y ya en México, Valle-Inclán retomará la temática con su artículo «Psiquismo», donde considera que bajo esta denominación se halla «el espiritismo con atavío científico»:

En algunos periódicos he visto que el célebre profesor italiano César Lombroso, se ha convertido al “Psiquismo”, nueva fase de la antropología que para muchos no es otra cosa que el espiritismo presentado con atavío científico. Y como no es nuevo que Lombroso profese tales doctrinas, ni ésta tiene que ver con el espiritismo, voy, siquiera no sea más que de pasada, a tratar la cuestión, por muchos conceptos interesante.

(Valle-Inclán, «Psiquismo», *Obras Completas* II, 2002: 1428-1429).

Por el contenido del artículo establece las diferencias entre los fenómenos del espiritismo provocados por un médium y los del psiquismo, debido a la proyección de la radiación personal. El autor gallego se decanta más por el psiquismo, pues alude a las teorías del profesor italiano Enrico dal Pozzo y a la última obra de Paul Gibier:

Debo confesar que los fenómenos del espiritismo y del psiquismo, si no son iguales, se parecen mucho, pero en cambio, las hipótesis por medio de las cuales pretenden explicarlos los partidarios de una y otra doctrina, difieren totalmente. Sabido es, que los espiritistas, atribuyen todos los hechos tenidos hasta hoy por sobrenaturales, y de cuyas historias están llenos los “evangelios” de Allan Kardek, a la intervención de las almas de los muertos; pues bien, los psiquistas, apenas admiten la existencia del alma, y reconociendo los hechos, procuran

explicárselos por medio de la “fuerza psíquica”, como el notable matemático inglés William Crookes, por “las proyecciones de la voluntad” como el psicólogo polaco Ochorowicz, o por “la radiación humana”, que antes que ninguno, y hace más de cuarenta años, dijo mi ilustre amigo y maestro Enrico dal Pozzo di Mombello, en un libro muy notable, titulado *Un Capítulo de Psico-fisiología*. Por cierto que tal libro causó a su autor disgustos y persecuciones sin cuento, pues siendo dal Pozzo monje barnabita, y sus doctrinas no muy ortodoxas, se vio amenazado por la autoridad de Pío IX, que ofrecía excomulgarle, como lo cumplió, cuando supo la respuesta del sabio: “Decid al papa, que antes es el Dios de la ciencia que el de la leyenda.”

La doctrina de dal Pozzo di Mombello, que con ligeras variantes es la misma de William Crookes, de Pablo Gibier, de Papius, de Aksakoff, de Ochorowicz, de Sinnett y de Lombroso, puede resumirse así:

Todo acto mental, se manifiesta en el medio ambiente, en virtud de una ondulación corpórea, y cuanto mayor es el acto psíquico, mayor es la ondulación corpórea producida.

Existe además, según Ochorowicz, una ley de “reversibilidad”, en virtud de la cual, lo que es idea en el cerebro, y en el medio ambiente sólo ondulación y movimiento, vuelve a convertirse en idea concreta, es decir, en la misma que fue en su origen, cuando esta ondulación es recibida por otra inteligencia.

Esta hipótesis, la única que puede explicar la relación que se establece entre el hipnotizado y el hipnotizador, parece venir a confirmar, la doctrina del Abate Faria, que establecía la existencia de fluidos inteligentes, irradiados del organismo humano.

Un curioso ejemplo pone Pablo Gibier, autor de un libro titulado *Análisis de las cosas*, para explicar este fenómeno:

Si se colocan dos alambres paralelos –escribe- el primero electrizado, y el otro no, al cabo de algún tiempo el segundo se habrá electrizado por aproximación. Así sucede con las ideas: cuando tienen intensidad se comunican por aproximación, sin necesidad de la palabra, ni de otro medio tangible. Los experimentos del inglés Chamberlin son una prueba más de esta doctrina, que cuenta en Francia, en Italia y en Rusia con partidarios muy distinguidos.

(*Ibidem*).

Respecto a los autores citados, Crookes, Gibier, Aksakof, Ochorowicz y Papius, eran conocidos en la propaganda espiritista como experimentadores, quizá este último destacaba por otras obras de carácter teórico y ocultista, de las que ya hablaremos. La referencia a Sinnett bien pudiera deberse al conocimiento de la traducción francesa de su obra *El mundo oculto*, *Le monde occulte. Hypnotisme transcendant en Orient* (París-Bruselas, 1887). También se había traducido en 1890 *El budismo esotérico* (París, Librairie de L'Art Independant, 1890).

Con todo, es necesario comentar el título de «Psiquismo» y la significación que el sustantivo tuvo en el periodo finisecular. Ernest Bosc, en un glosario relativo a la magia y el ocultismo, consignaba hacia 1909 la acepción del término “psiquismo”:

Psychisme.- Ce terme, bien que d'un usage constant, n'est pas défini dans les dictionnaires de la langue française [...] Le psychisme est l'ensemble des connaissances de tout ce qui se rapporte à l'âme; c'est aujourd'hui une vaste science, comme pourra s'en convaincre le lecteur en lisant les termes suivants, dont la plupart sont de récente introduction dans le langage usuel.

(Bosc, 1910: 217).

Así pues, Valle-Inclán no erró en el título de su columna en *El Universal* de México. Tanto la carta del profesor Dal Pozzo con respecto a Otero Acevedo publicada por la *REPs* en 1890, como el fragmento del artículo de Valle-Inclán en el que se habla de las teorías del exmonje italiano, al que denomina «mi ilustre amigo y maestro», denotan un conocimiento más allá del trato formal, por lo que la hipótesis de D. Gambini (2002, 2014) sobre una posible estancia del autor gallego en Italia en 1890-1891 cobraría verosimilitud mayor. Falta encontrar el documento que así lo acredite.

Finalmente hace referencia a su asistencia a una de las sesiones de experimentación de Lombroso con la médium napolitana:

En otro artículo, hablaré de los fenómenos que producen los médium y muy particularmente de Eusapia Paladino, que fue el médium de quien Lombroso se ha servido para sus experiencias, a las cuales he tenido el honor de asistir en Nápoles.

(Valle-Inclán, «Psiquismo», *Obras Completas* II, 2002: 1429).

Si desde luego no asistió a ninguna sesión y ni siquiera viajó a Italia, sus afirmaciones sobre Lombroso y Eusapia Palladino en México en agosto de 1892 no dejarían de ser una *boutade* periodística para ser más conocido en el país azteca. Fuera o no cierta esta afirmación, fue invitado a primeros de noviembre del mismo año a la sesión de espiritismo en casa del Dr. Porfirio Parra, siendo la médium la hermana de Porfirio Díaz, según recogió *El*

Monitor republicano (apud Hormigón, I, 2006: 142).

1.2.2.- La teosofía.

Etimológicamente, la palabra *teosofía* está formada por la unión de dos vocablos griegos: (*theos*), Dios, y (*Sophía*), conocimiento, es decir, el conocimiento profundo de la divinidad (Gómez, 2000). También tiene el significado de conocimiento básico existente en todas las religiones y sistemas filosóficos de la Antigüedad (Calle, 1996: 191). Sin embargo, bajo este concepto de *teosofía* se entiende actualmente la teosofía moderna o movimiento teosófico creado por una extraordinaria médium, Helena Pretovna Blavatsky (1831-1891), H.P.B. para sus seguidores.

No obstante, la teosofía ya había existido en la Antigüedad, en concreto en la llamada escuela de Alejandría, en la que Ammonius Saccas (175-242 d. C.) la constituye como una escuela filosófica de corte ecléctico, que contaría con las aportaciones de Plotino, Jámblico, Porfirio y Proclo (*Nemo*, 1890: 12). La teosofía de la escuela de Alejandría, más la aportación del gnosticismo, serán continuamente reivindicados como antecesores de la teosofía moderna, creada y desarrollada por Helena Petrovna Blavatsky y plasmada con la fundación en Nueva York en 1875, junto con el Coronel norteamericano Olcott, de la *Theosophical Society*. A esta teosofía moderna dedico las páginas siguientes.

Helena Petrovna Blavatsky es uno de los personajes más controvertidos del s. XIX. No dejó indiferente a nadie, puesto que para sus seguidores fue la maga más excepcional de la edad moderna, mientras que para sus muchos detractores fue la charlatana y mistificadora más grande del siglo, de tal manera que muchos de sus viajes se pusieron en cuestión (Tusquets, 1927: 31). En cualquier caso, parece no haber dudas de sus vastos conocimientos esotéricos y de sus extraordinarios poderes paranormales.

Hija de una familia ilustrada de la nobleza rusa, con antepasados franceses y alemanes

que no impidieron que su madre, Helena Fadeef, fuera la primera novelista en escribir en lengua rusa. Helena Petrovna dio muestras de poderes sobrenaturales desde muy niña, tales como la sugestión mental o la videncia.²⁹ A medida que creció, su capacidad como médium se desarrolló extraordinariamente, al igual que su facilidad para los idiomas, pues a los diecisiete años, además de su lengua materna, hablaba con absoluta fluidez inglés, francés y alemán.

Sobre su aspecto físico todos los comentaristas destacan la fuerza arrebatadora y magnética de su mirada y la ausencia casi total de rasgos femeninos, así como una gran repulsión hacia el contacto con el sexo masculino.

No obstante, su padre le concertó matrimonio con un general de 62 años llamado Blavastky, pero no llegó a consumarse porque la joven presentaba una anomalía sexual (Lantier, 1940: 40-44). Tras varios meses recluida por su marido en el Cáucaso, consigue escapar, gracias a sus excepcionales dotes como amazona, y llegar hasta Odessa, donde embarca hasta Estambul y de allí a Egipto. Esta huida supondrá el primero de los muchos viajes que realizará en su vida, porque H.P.B. fue quizá la viajera y aventurera romántica por antonomasia del siglo XIX, dada la cantidad de viajes realizados a todos los continentes, con especial incidencia a la India y el Tibet.

En su primera visita a Egipto, conocerá en El Cairo a un iniciado musulmán de origen copto, llamado Pau Metamon (Tusquets, 1927: 31), con gran reputación como mago y ocultista, con el que convivirá muchos meses y que, según parece, la ayudó a iniciarse en los misterios de Isis. Desde Egipto regresa a Europa y se dirige a París, donde conoce a los mejores hipnotizadores.

²⁹ Lantier (1970: 39) relata cómo la joven Helena Petrovna, gracias a su videncia, halló al culpable de un homicidio realizado en San Petesburgo.

Viajó a Norteamérica, donde entra en contacto con las tribus de las pieles rojas, de las que aprende y estudia sus costumbres y ritos. Tras varios años regresa de nuevo a Europa y se establece en Londres. En la capital inglesa conoce a un sabio hindú que le predice la fundación de la Sociedad Teosófica y le aconseja que vaya tres años al Tibet, donde recibirá la iniciación necesaria. Este sabio hindú, conocido por las iniciales K.H.,³⁰ será su primer *Mahatma* o maestro.

Helena P. Blavatsky iniciará hacia 1854-1855 uno de sus grandes periplos viajeros.³¹ Desde Londres retornará de nuevo a Norteamérica y atravesará todo el país hasta llegar a San Francisco, desde donde pasa a Japón y desde la isla del sol naciente a Calcuta, en la India, donde se halla en 1855 e intenta en vano adentrarse en el Tibet. Tras este primer intento regresa a Europa vía Palestina y Egipto y se establece en Londres, donde entra en contacto con espiritistas, con revolucionarios como Mazzini y hacia 1856, según parece, se alista en una asociación carbonaria, en la que militará durante años, pues en 1866 lucha al lado de Garibaldi en Italia (Tusquets, 1927: 32) y resulta malherida. Convalece en París, donde conoce al fundador del espiritismo moderno, *Allan Kardec*.

Los seguidores de H.P.B. afirman que es en 1867, tercera tentativa, cuando Blavatsky logrará entrar en el Tibet, donde permanecerá tres años, en los que supuestamente fue iniciada por los lamas y los mahatmas.

³⁰ Según J. Tusquets su nombre era Koot-Hoomi. (Tusquets, 1927: 37).

³¹ Sin embargo, Joan Tusquets niega los viajes de este periodo y afirma que la primera expedición de Blavatsky a la India fue con el coronel Olcott en 1878:

La Blavatsky ha pretès que des de 1854 a 1858 havia viajat per l'Índia i el Thibet, i rebut dels "Mestres" o "Mahatmes" la ciencia oculta. Però les versions que n'han donat els seus íntims són tan contradictòries, que avui tothom accepta que la senyora Blavatsky no realitzà aquesta excursió. [...] el 18 de novembre de 1878 emprèn amb l'Olcott, qui abandonà per a sempre la muller i la mainada, son *primer viatge* a l'Àsia oriental. (Tusquets, 1927: 31,36).

Regresará a Europa y del viejo continente, de nuevo a Norteamérica. Esta verdadera vuelta al mundo hará que sea conocida en todos los continentes por sus excepcionales poderes como médium e hipnotizadora. Según Lantier (1970:56), se la consideraba «le prestigitateur le plus habile du siècle».

En 1874 conoce en Norteamérica al Coronel Olcott (1831/2-1907), investigador francmasón interesado en los fenómenos espiritistas. Blavatsky se hace asidua de las sesiones en las que participa el coronel Olcott y poco a poco le revela sus extraordinarios poderes. En 1875 fundará con él la Sociedad Teosófica (S.T.), junto a William Judge (1851-1896), otro apasionado del espiritismo y el ocultismo.

Los objetivos de la Sociedad Teosófica eran inicialmente:

- Formar un núcleo de la Fraternidad Universal de la humanidad, sin distinción de raza, sexo, casta o color.
- Fomentar el estudio comparativo de religiones, filosofías y ciencias.
- Investigar las leyes inexplicadas de la naturaleza, y los poderes latentes en el hombre.³²

Los orígenes masónicos del coronel Olcott determinarán en buena medida el funcionamiento de la S.T. en sus inicios, pues aunque el coronel quiso que fuera una logia

³² Sin embargo hacia 1905 los objetivos tenían alguna apostilla mucho más significativa en cuanto al segundo y tercer objetivo, que quedaron descritos como sigue:

2 ° Fomentar el estudio de las literaturas, religiones y ciencias Arias y otras orientales.

3 ° Un tercer objetivo, perseguido únicamente por un corto número de miembros de la Sociedad, es investigar las leyes no explicadas de la naturaleza y los poderes psíquicos del hombre.

Para formar parte de la Sociedad Teosófica, basta con aceptar el primer objeto.

A nadie se le pregunta al entrar, cuáles son sus opiniones religiosas, ni se permite la ingerencia en estas, pero se exige a cada cual, antes de su admisión, la promesa de practicar para con los demás miembros, la más amplia tolerancia.

La Sociedad, como cuerpo, no se ocupa de cuestiones políticas ni de ningún asunto fuera de su esfera reconocida de acción. («Objetos de la Sociedad Teosófica», *apud* Pascal, 1905: 53).

más,³³ no lo fue, ya que la fundadora creó una fraternidad masónica con un alto interés por los estudios científicos y humanísticos y, lo fundamental, una presencia femenina importante, ya que la masonería en ese momento no admitía a las mujeres:

La Société s'organiserait à la manière d'une loge maçonnique et deviendrait, si possible, une "fraternité". Ce fut H.P.B. qui demanda elle même, au conseil du 8 mars 1876, de prévoir des degrés d'initiation, une doctrine secrète et un signe de reconnaissance. Entraînée par son élan, elle déclara que la Société Théosophique devrait constituer sinon une franc-maçonnerie féminine, du moins un mouvement ésotérique chargé de donner au monde une morale "féminine" contre la guerre, la violence et la haine. Le première insigne choisi figurait un serpent enroulé sur un tau égyptien, ce qui montrait bien l'intention maçonnique des fondateurs. (Lantier: 1970, 80).

³³ Según Lantier la masonería norteamericana apoyó decididamente a la Sociedad Teosófica por cuanto era un instrumento más en la emancipación de la mujer, necesaria para lograr la Fraternidad Universal, y en el retorno del principio femenino a las religiones:

[...] la franc-maçoneerie américaine reprit l'idée [...] de faire de la théosophie une branche latérale destinée à mettre en relation les initiés supérieurs de l'une et l'autre obédience sous le signe d'Isis et du mysticisme oriental. Madame Blavatsky fut, cette fois, enchantée de l'idée car, dans son esprit, elle devait permettre de préparer l'affranchissement de la femme et d'envisager une métaphysique future, fondée sur l'équilibre entre l'Occident et l'Orient, les religions mâles et les religions femelles. Bref, c'était le chemin de la paix et de la fraternité universelles. (Lantier, 1970: 84).

El mismo autor defiende la tesis de que las mujeres de la S.T. querían no tan solo la liberación de la mujer, sino también y principalmente crear en la sociedad un verdadero poder femenino:

Dans son esprit, le retour à l'archaïsme religieux, les tentatives de syncrétisme et d'oecuménisme ramènent aux croyances anciennes sur le pouvoir divin de la femme. C'est là, je crois, l'idée fondamentale de l'auteur d'*Isis dévoilée*.

[...] Les religions antiques, héritières des traditions du paléolithique et du néolithique, faisaient de la déesse la véritable créatrice. Les dieux mâles n'apparaissaient qu'à la mesure de sa volonté. Selon la tradition ésotérique, Abraham, fondateur de la religion d'où sortit notre civilisation, abandonna le culte féminin qui se pratiquait à Our, son lieu de résidence, pour fonder sa propre tribu et conclure une Alliance avec Elohim, le "Tout-Puissant", c'est-à-dire le "dieu-mâle" ou "géniteur".

Madame Blavatsky estimait que la femme ne pourrait s'émanciper que si l'on parvenait à saper la toute-puissance du "dieu-mâle" d'Israël et des dieux du même sexe avec lesquels il pouvait s'identifier: le Dieu des chrétiens et le Dieu des musulmans. Cette idée fut entièrement reprise par Annie Besant. (Lantier, 1970: 148-149).

Según el citado autor, el judaísmo y el cristianismo son religiones en las que prima el principio masculino, mientras que en el budismo se rinde culto a la diosa-madre y a la práctica de las virtudes femeninas (paz, sensualidad, fecundidad, adaptación al medio) y ello solo se daba en la India y el Tibet.

Por lo tanto, ese primer objetivo que hablaba de la creación del núcleo de la Fraternidad Universal «sin distinción de sexo» es muy elocuente para entender el carácter de sociedad masónica mixta, que incorporaba el principio femenino, en el que se constituía la Sociedad Teosófica.

El segundo objetivo era todavía más primordial para la teosofía, puesto que en el estudio y examen de todas las religiones y sistemas filosóficos de la Antigüedad se destacaba el elemento común y oculto, necesario para crear una sola religión basada en la paz, el amor y la fraternidad universal.

De los tres objetivos esenciales, los dos primeros estaban abiertos a los estudiantes y miembros de la Sociedad Teosófica, mientras que solo se dedicaban al último, de gran contenido esotérico y experimental, los miembros o adeptos más avanzados espiritualmente (Calle, 1996). A diferencia de los psiquistas y magnetizadores varios, los teósofos solo permitían la experimentación a los adeptos más superiores.

En 1877, e inspirada por los Mahatmas, escribe *Isis sin velo*, obra capital en el desarrollo, difusión y expansión de la teosofía, pues sin su publicación la S.T. apenas hubiera sido conocida. De nuevo en Londres, en 1878 Blavatsky creará la logia teosófica *British Theosophical Society*, fundará la revista *Lucifer* y conocerá a Annie Besant y a un importante grupo de aristócratas francesas espiritistas que se convertirán a la teosofía, como la Duquesa de Pomar, de ascendencia española.

A finales de 1878, el presidente de Estados Unidos, Rutherford Hayes, nombra enviados especiales del gobierno norteamericano a los teósofos y concede el pasaporte diplomático al Coronel Olcott, circunstancia que se ha interpretado (Lantier, 1970: 86) como un intento del gobierno norteamericano por socavar el poder inglés en la India. En febrero de

1879, Blavatsky y Olcott llegan de nuevo al continente indio, donde un periodista inglés, redactor de un periódico hindú, A. Sinnet, se apasionará con los prodigios realizados por la médium y conocerá a Olcott. Es en estos años cuando los fundadores de la S.T. entran en contacto con los mejores especialistas hindúes de sánscrito, que inmediatamente son acogidos y adscritos a la teosofía.

El éxito entre la población de la India fue evidente, pues la élite de los hindúes, educados occidentalmente por los ingleses, volverá gracias a la teosofía a recuperar el hinduismo como religión, y uno de ellos, estudiante de teosofía, será el padre de la independencia de la India, Gandhi.

Les populations indiennes, dont l'ideal s'était dilué au cours des siècles d'occupation étrangère, vivaient repliés sur elles-mêmes, figées dans le magisme et l'archaïsme religieux. Elles se croyaient à jamais incapables de secouer le joug des Occidentaux. Et voilà que des Américains venaient leur rendre l'espoir, leur prouver que le sol de leur pays était le plus sacré de la terre, leur assurer que l'Inde était le berceau spirituel de l'humanité, leur prédire que la spiritualité hindoue sauverait le monde moderne du matérialisme et permettrait d'établir l'égalité de tous, la paix, la fraternité universelles... (Lantier, 1970: 98-99).

Finalmente, en 1882 la S.T. establece su sede central y mundial en Madrás (India), donde se creará una excelente biblioteca de manuscritos sánscritos.

Tras cinco años en la India, Blavatsky regresa a Europa en 1884, donde la fundadora se enfrentará a muchos sinsabores. En primer lugar la S. T. en Europa está a punto de escindirse en dos grupos o tendencias. El primero, de inspiración cristoegipcia y cabalística, se separará con el tiempo y muchos de sus seguidores franceses pasarán a engrosar las filas del ocultismo y se declararán “independientes” de la S.T.: Gérard Encausse, *Papus*, es el ejemplo más evidente, pues fundará el *Grupo Independiente de Estudios Esotéricos* de París. El segundo grupo, mayoritario, estará formado por aquellos que defendían que la teosofía se fundamentaba en el esoterismo hindú y búdico y que, por ello, concedían especial importancia

a los textos sánscritos. Acabarán triunfando.

No obstante, el principal escollo para el movimiento teosófico estaba por llegar de mano de los ingleses. La Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres había investigado en la India los fenómenos paranormales de Md. Blavatsky. El Dr. Hogson, director de la investigación, redactó un informe demoledor: los prodigios de la médium no eran más que engaños y subterfugios y los supuestos escritos de K. H. y otros mahatmas eran en realidad la caligrafía disimulada de H.P.B.³⁴ El informe fue publicitado convenientemente por el gobierno inglés y los misioneros cristianos. Debido al escándalo, Blavatsky y Olcott regresarán precipitadamente a la India en noviembre de 1884. Olcott no regresará a Europa hasta la muerte de H.P.B. y se dedicará a ejercer la medicina mágica y a conferenciar por toda Asia.³⁵ Blavatsky, por el contrario, regresará a Europa un año más tarde y se enfrentará a la disolución de la rama teosófica de París, al revelar en 1886 el ruso Soloviof,³⁶ íntimo de ella, que le había arrebatado un juguete con el que Blavatsky simulaba en algunas sesiones campanillas astrales (Tusquets: 1927, 38). Blavatsky se retirará y redactará *La doctrina secreta* (1888) y *La clave de la teosofía* (1889). Morirá en Londres el 8 de mayo de 1891, fecha conmemorada en adelante por todos los teósofos como “El día del loto blanco”, en recuerdo a su fundadora.

³⁴ Sin embargo, investigaciones realizadas en el siglo XX sobre los resultados del informe de Hogson evidencian que fue imparcial y manipulado en contra de H.P.Blavatsky. Vernon Harrison, «J'accuse: An Examination of the Hodgson Report of 1885», *Journal of the Society for Psychical Research*, April 1986.

³⁵ En opinión de Lantier (1970: 107) la conferencia más importante de Olcott tuvo lugar en Hiroshima, donde el teósofo norteamericano acabó repartiendo esvásticas, pues la cruz esvástica, de la que se apropiarían y tergiversarían los nazis alemanes años más tarde, era el símbolo del sol en movimiento. Como símbolo surge en la India y se propaga hacia Europa a través de los celtas.

³⁶ Según Tusquets (1927: 39), Soloviof publicó en 1892 *A modern priestess of Isis (Una sacerdotisa moderna de Isis)*, obra en la que da más detalles de algunos fraudes cometidos por Blavatsky.

Según Blavatsky, sus obras son el resultado de sus relaciones con los mahatmas tibetanos o residentes en Europa, maestros muy evolucionados, con poderes extraordinarios, que se comunicaban entre sí telepáticamente y eran los guardianes de la Tradición Esotérica, que era revelada únicamente a discípulos muy avanzados. Así pues, estos mahatmas ayudaron a Blavatsky y le dictaron el contenido de *Isis sin Velo* y *La doctrina secreta* a través de cartas, sueños o de visiones en el plano astral. No solo a ella, sino también A. Sinnet fue auxiliado en la confección de sus obras *El mundo oculto* (1881) y *El budismo esotérico* (1888). La existencia de los mahatmas y su colaboración en la redacción de las obras teosóficas siempre fue puesta en duda por los detractores de la teosofía, que acusaron a Blavatsky de impostora.

Isis sin velo se publica en 1877 con el subtítulo de *Clave de los misterios de la ciencia y de la teología antigua y moderna*. Es una obra en dos tomos de carácter sincrético y librepensador, que recibe el reconocimiento unánime de los sabios europeos por la capacidad de síntesis y los profundos conocimientos filosóficos de la autora. Federico Climent Terrer, traductor de la segunda edición española (1912), afirmó al respecto:

La prodigiosa erudición de que en el transcurso de la obra alardea sin arrogancias ni presunciones la abnegada apóstol del espiritualismo trascendental, nos ofrece inagotable acopio de datos, fechas, citas, referencias, pruebas documentales y demás elementos de razonadora investigación, que sin hipérbole pueden considerarse como el arranque y punto inicial de la literatura teosófica contemporánea. (Climent, 1912, *apud* Blavatsky, 1978: 8)

Erudición que había adquirido por un lado como resultado de sus incontables viajes y estancias en la India, el Tibet, Egipto, Norteamérica; y, por otro, gracias a la inspiración recibida por los mahatmas, ya fuera a través de cartas, sueños o visiones astrales.

En el Prefacio al tomo I la autora declara:

La obra que sometemos al juicio público es fruto de nuestro trato con los Adeptos orientales y del estudio de su ciencia. La dedicamos a cuantos estén

dispuestos a aceptar la Verdad, doquiera que la encuentren, y a defenderla sin temor a vulgares preocupaciones. Su objeto es ayudar al estudiante a descubrir los principios vitales que subyacen en los antiguos sistemas filosóficos.

[...] Nos mostramos inexorables frente al error entronizado y no guardamos la más mínima consideración a la autoridad usurpada. Reclamamos para el pasado el honor de sus ejecutorías que se le negó desde hace mucho tiempo; exigimos la restitución de prestadas vestiduras y vindicamos reputaciones tan calumniadas como gloriosas. Es este espíritu de crítica están considerados los cultos y credos religiosos y las hipótesis científicas. Hombres, partidos, sectas y escuelas son efímeras de un día. Tan sólo la VERDAD, asentada en diamantina roca, es eterna y suprema (Blavatsky, 1978: 11).

La búsqueda de la verdad a través del estudio comparado de las religiones será el objetivo primordial de la teosofía. Por ello, el lema fundamental de los teósofos será *Satyât Nâsti Paro Dharmah* (*No hay religión más elevada que la verdad*).

Según Federico Climent Terror, en su prólogo a su traducción de *Isis sin velo* (1912), el tema estructural de la obra:

[...] es el reiterado cotejo de la ciencia antigua con las especulaciones modernas para demostrar, según demuestra cada día más incontrovertidamente el progreso de los tiempos, que toda teoría, toda hipótesis, toda novedad atribuída a los modernos tuvo su precedente invención entre los antiguos.

(Climent, 1912, *apud* Blavatsky, 1978: 8).

En el Prefacio la autora manifiesta de forma explícita el origen de sus conocimientos (los mahatmas asiáticos), el propósito de sus investigaciones y el título de la obra:

Hace años, cuando en mi primer viaje por Oriente visité sus desiertos santuarios [...] trabé conocimiento con ciertos hombres que por sus misteriosos poderes y profunda ciencia merecen, sin disputa alguna, el calificativo de sabios de Oriente. Viva atención presté a sus enseñanzas. Me dijeron que, combinando la ciencia con la religión, pueden demostrarse la existencia de Dios y la inmortalidad del espíritu humano tan fácilmente como un postulado de Euclides. Por vez primera adquirí la seguridad de que la filosofía oriental sólo cabe en la fe absoluta e inquebrantable en la omnipotencia del Yo inmortal del hombre. Aprendí que esta omnipotencia procede del parentesco del espíritu del hombre con Dios o Alma Universal. Éste, dicen ellos, sólo puede demostrarlo aquél. El espíritu del hombre es prueba del Espíritu de Dios, como una gota de agua es prueba de la fuente de donde procede.

[...] En nuestros estudios, aprendimos que los misterios no son tales [...] Devotamente nos dirigíamos en espíritu al interior del templo de Isis, en Saïs, para levantar el velo de “la que fue, es y será”; para mirar a través de la

desgarrada cortina del *Sancta Sanctorum* en Jerusalem y a interrogar a la misteriosa Bath-Kol en las criptas del sagrado edificio. La *Filia-Vocis*, la hija de la voz divina, respondía tras el velo desde el propiciatorio (I), y la ciencia, la teología y toda hipótesis humana nacida de conocimientos imperfectos, perdían para siempre ante nuestros ojos su carácter autoritario. El Dios vivo habló por medio del hombre su único oráculo. Estábamos satisfechos. Semejante saber es inapreciable y sólo ha permanecido oculto para quienes lo desdeñaban, ridiculizaban o negaban. (Blavatsky, 1978: 12-13).

Finaliza el Prefacio con un tono argumentativo muy evidente, pues no solo se confirma la razón principal de la obra, sino que también hay una refutación de los probables argumentos contrarios de cristianos, científicos, librepensadores y periodistas. Estos últimos reciben el apelativo de «mercenarios y parásitos de la prensa»:

Esta obra es, por lo tanto, un alegato en pro de que la filosofía hermética y la antigua y universal Religión de la Sabiduría son la única clave posible de lo Absoluto en ciencia y teología. En prueba de que no se nos oculta la dificultad de nuestra empresa, decimos desde luego que no será extraño que los sectarios arremetan contra nosotros.

Los cristianos verán que ponemos en tela de juicio la pureza de su fe. Los científicos advertirán que medimos sus presunciones con el mismo rasero que las de la Iglesia romana, y que, en ciertos asuntos, preferimos a los sabios y filósofos del mundo antiguo.

Los sabios postizos nos atacarán furiosamente desde luego. Los clericales y librepensadores verán que no admitimos sus conclusiones, sino que queremos el completo reconocimiento de la Verdad.

También tendremos enfrente a los literatos y *autoridades* que ocultan sus creencias íntimas por respeto a vulgares preocupaciones.

Los mercenarios y parásitos de la prensa, que prostituyen su poderosa eficacia y deshonoran tan noble profesión, se burlarán fácilmente de cosas demasiado sorprendentes para su inteligencia, pues dan más valor a un párrafo que a la sinceridad. Algunos criticarán honradamente; los más con hipocresía; pero nosotros dirigimos la vista al porvenir.

La lucha entre el partido de la conciencia pública y el de la reacción ha desarrollado una saludable tónica de pensamiento, que en el último resultado determinará el triunfo de la verdad sobre el error. Lo repetimos de nuevo. Trabajamos para el alboreante porvenir. (*Ibidem*: 14-15).

Además del Prefacio, *Isis sin velo* consta de una introducción que recibe el significativo título de «Ante el velo», donde la autora ataca sin cortapisas al catolicismo romano y al sentimiento religioso generalizado de la sociedad europea:

Según se nos dice, hace diez y nueve [sic] siglos que la divina luz del cristianismo disipó las tinieblas del paganismo, y dos siglos y medio que la refulgente lámpara de la ciencia moderna empezó a iluminar la oscura ignorancia de los tiempos. Se afirma que el verdadero progreso moral e intelectual de la raza se ha realizado en estas dos épocas. [...] Tal es la proposición: ¿qué nos dicen los hechos? Por una parte, un clero materializado, dogmático y con demasiada frecuencia corrompido; una hueste de sectas y tres grandes religiones en guerra; predicadores efectistas; sed de placeres y riquezas en feligreses solapados e hipócritas, por exigencias de la respetabilidad. Ésta es la regla del día; la sinceridad y verdadera piedad la excepción. Por otra parte, hipótesis científicas edificadas sobre arena; ni en la más sencilla cuestión, acuerdo; rencorosas querellas y envidias; impulso general hacia el materialismo; lucha a muerte entre la ciencia y la teología por la infalibilidad: “Un conflicto entre épocas.”

En Roma, que a sí propia se llama centro de la cristiandad, el putativo sucesor de Pedro mina el orden social con su invisible pero omnipotente red de astutos agentes, y les incita a revolucionar la Europa a favor de su supremacía espiritual y temporal. (*Ibidem*: 17-18).

Blavatsky reconoce que ante tal estado del sentimiento religioso y de la ciencia era normal la eclosión del movimiento espiritista, que es rebatido completamente por la autora, debido a la ingenuidad y a la naturaleza de los fenómenos espiritistas, explicados perfectamente por la Sabiduría Antigua:

Los campeones del espiritismo exageraron fanáticamente sus cualidades y no echaron de ver sus indudables imperfecciones. La falsificación es imposible sin modelo de falsificar. El fanatismo de los espiritistas prueba la ingenuidad y posibilidad de sus fenómenos. Nos dan hechos que debemos investigar; no afirmaciones que debemos creer sin pruebas. Millones de personas razonables no sucumben fácilmente a colectivas alucinaciones. [...] Todo lo referente a los fenómenos descansa en la correcta comprensión de la filosofía antigua. (*Ibidem*: 19).

La autora rusa considera que el único filósofo occidental de verdadero relieve fue Platón, al que cree que sus comentaristas no han hecho justicia en lo relativo a su metafísica. Estas primeras páginas de la Introducción son un encendido elogio de la filosofía platónica:

La filosofía platónica es el más perfecto compendio de los abstrusos sistemas de la antigua India, y la única que puede ofrecernos terreno neutral. Aunque Platón murió hace veintidós siglos, los intelectuales todavía se ocupan de sus obras. Platón fue, en la plena acepción de la palabra, el intérprete del mundo, el filósofo más grande de la era precristiana, que reflejó fielmente en sus obras el

espiritualismo y la metafísica de los filósofos védicos, que le precedieron millares de años. Vyasa, Jaimini, Kapila, Vrihaspati y Sumantu influyeron indeleblemente a través de los siglos en Platón y su escuela. Con esto probaremos que Platón y los sabios de la India tuvieron la misma revelación de la verdad. (*Ibidem*: 20).

Relaciona la filosofía platónica con el budismo, pues equipara el mundo de las formas platónico con la idea de Maya o ilusión de los sentidos desarrollada en el budismo:

La actual vida terrena es caída y castigo. El alma habita en “la sepultura que llamamos *cuerpo*” y en su estado de encarnación, antes de recibir la disciplina educativa, el elemento espiritual o noético está “dormido”. La vida es más bien sueño que realidad. Como los cautivos de la subterránea caverna descrita en *La República*, percibimos únicamente, con la espalda vuelta a la luz, las sombras de los objetos y creemos que son realidades actuales. ¿Acaso no es ésta la idea de *Maya*, o la ilusión de los sentidos durante la vida física, rasgo característico de la filosofía budista? (*Ibidem*: 23).

Blavatsky presta atención a uno de los diálogos menos conocido de Platón, el *Teeteto* (Θεαίτητος *Theaitētos*), que tiene como tema la naturaleza del saber, donde el filósofo defiende la naturaleza divina del alma y los beneficios de la contemplación:

Incumbencia de la Filosofía es libertarle de la esclavitud de los sentidos, por medio de la disciplina, y elevarle al empíreo del puro pensamiento, a la visión de la verdad, bondad y belleza eternas. Dice Platón en el *Theoetetus* que “el alma no puede encarnar en cuerpo humano, si antes no ha contemplado la verdad o sea el conjunto de todo cuanto el alma veía cuando habitaba en la Divinidad, con desprecio de las cosas que decimos que *son*, y la mira puesta en lo que REALMENTE ES. Por lo tanto, sólo en el *nous*, o espíritu del filósofo (o amante de la suprema verdad) está dotado de alas, porque con su elevada capacidad retiene estas cosas en su mente, y al contemplarlas diviniza, por decirlo así, a la misma Divinidad. El debido uso de las reminiscencias de la vida primera y el perfeccionamiento en los perfectos misterios lleva al hombre a la verdadera perfección. Entonces está iniciado en la sabiduría divina. (*Ibidem*: 23).

Según Blavatsky la iniciación en los Misterios, es decir, tener conciencia de la situación del espíritu y el alma, de su caída, purificación y elevación, constaba de cinco grados:

La iniciación abarca cinco grados: 1º, la purificación previa; 2º, la admisión en los ritos secretos; 3º, la revelación epóptica; 4º, la investidura o entronización; 5º, en consecuencia de los anteriores, la amistad íntima, comunión con Dios y la felicidad dimanante de la comunicación con seres divinos...

Platón llama *epopteia*, o visión personal, la perfecta contemplación de lo aprendido intuitivamente o sean las verdades e ideas absolutas. (*Ibidem*: 24).

Obsérvese cómo la iniciación en cinco grados se corresponde en gran manera con las secciones correspondientes de la *LM* de Valle-Inclán.

La autora sostiene que Platón fue influido por la doctrina pitagórica de los números, que a su vez relaciona también con la idea de unidad existente en la religión brahmánica.

En la parte final de esta introducción, Blavatsky recoge un pequeño glosario alfabético de términos ocultistas y teosóficos, entre los cuales aparecen términos definidos como alma, alquimia, demonios, demiurgo, espíritus elementales, luz astral, etcétera. No se trata de un glosario exhaustivo en cuanto al número de vocablos ni a las definiciones recogidas, sino que es una breve guía para no perderse en el contenido de una obra revolucionaria en 1877.

La teosofía, además de reivindicar constantemente la sabiduría de la Antigüedad hasta remontarse a Egipto y la India, y confrontarla con las creencias modernas del s. XIX, compilaba y difundía por Europa la llamada Tradición oculta o sagrada, aquellos autores y aquellas obras de mayor contenido esotérico o de extrema dificultad para el común de los mortales, que la Iglesia católica en diecinueve siglos había arrinconado, interpretado y perseguido. Esta labor divulgativa de la teosofía fue mucho más importante que la asunción de sus teorías y conceptos, la mayor parte de ellos denominados con nombres sánscritos.

La hermenéutica ecléctica de la teosofía, su constante carácter sincrético, no solo difundió entre los simpatizantes o estudiantes de la teosofía a muchos autores heterodoxos, marginados por el pensamiento católico oficial, como los filósofos alejandrinos o el místico Miguel de Molinos; sino que para los miembros convencidos de la Sociedad Teosófica la teosofía era el resultado final verdadero, la síntesis definitiva del conocimiento filosófico y religioso.

La doctrina secreta, obra monumental en tres volúmenes, aparece publicada a lo largo

de 1888. Un año más tarde, en 1889, *La clave de la teosofía*, obra escrita siguiendo el método de preguntas y respuestas, que tiene como transfondo los diálogos platónicos.

La doctrina secreta, cuyo subtítulo es *Síntesis de la Ciencia, la Religión y la Filosofía*, se tradujo antes de la Guerra Civil en tres volúmenes; con posterioridad se editó en seis tomos repartidos temáticamente como sigue: I, Cosmogénesis; II Simbolismo Arcaico Universal; III: Antropogénesis; IV: El simbolismo arcaico de las religiones del mundo y de la ciencia; V: Ciencia, Religión y Filosofía; VI: Objeto de los Misterios y práctica de la Filosofía Oculta.

El primer volumen se ocupa del origen y evolución del cosmos y de la tierra, en concreto hasta el presente, todo ello a partir del comentario del llamado *Libro Secreto de Dzyan*. Libro, según Blavatsky, redactado por los «grandes Maestros de las Montañas Nevadas» (Blavatsky, 1911: 351), conservado en bastantes monasterios tibetanos,³⁷ y del que *La doctrina Secreta* era un extracto pobrísimo.

La cosmogénesis teosófica explica el Universo y la vida como una sucesión de exhalaciones e inhalaciones de Brahma, que forman un periodo de manifestación, expansión y vida llamado *manvántara* o día de Brahma. A cada *manvántara* le sigue un periodo de

³⁷ En la sección XLVII «Los libros secretos de “Lam-Rin” y “Dzyan”», del tercer volumen de *La doctrina secreta*, Blavatsky afirma:

El *Libro de Dzyan* es el primer volumen de los Comentarios a los siete volúmenes secretos de *Kiu-te* y un Glosario de las obras exotéricas del mismo título. En poder de los lamas gelupgas del Tibet, en la biblioteca de cualquier monasterio, están los treinta y cinco volúmenes de *Kiu-te* para uso de los profanos, con catorce libros de Comentarios y Anotaciones hechas sobre los mismos por los Iniciados. (Blavatsky, 1911: 350)

Aunque J. Tusquets considera que

Quant a la *Doctrina secreta* em limitaré a recalcar el següent: l'obra es reduïx a una exegesi de les “Estances de Dzyan”, que procedeixen, segons l'autora, de secretíssimes biblioteques del Tibet. Cert, no manquen en aquestes Estances fragments que Elena Blavatsky inventà o modificà amb la intenció no gens dissimulada de conformar-los a la ideologia teosófica; però la part autèntica prové d'una traducció fragmentària del *Kandjur* i del *Tandjur*, publicada l'any 1836, en el volum vintè de les *Asiatic Researches* de Calcuta, per Alexandre Csoma de Körös, excèntric investigador de nissaga hongaresa que viatjà molt de temps per l'Àsia central per tal d'esbrinar, comparant llengües, de quina tribu havia eixit la seva nació. (1927: 107-108).

silencio y oscuridad, denominado *pralaya*, una noche de millares de siglos en la que la materia se ha disgregado, que finaliza con el principio de una nueva exhalación de la divinidad, otro nuevo *manvántara*:³⁸

Para expresar estos periodos, usan los adeptos como unidad apropiada el *kalpa*, que es el tiempo que dura una manvántara planetaria, y equivale a un periodo de cuatro mil trescientos millones de nuestros años solares.³⁹

(«Cadenas Platenarias. Rondas y Razas», *Sophia*, 1893: 9).

La Tierra como planeta es un ser vivo sujeto a una evolución dentro de una cadena planetaria de siete astros, cuyo ciclo evolutivo debe repetirse siete veces, formando así un manvántara. En cada una de las posiciones planetarias se acoge una humanidad o tipo de raza:

Cada planeta visible de nuestro sistema solar forma con otros seis, invisibles para nosotros, lo que los ocultistas llaman una cadena planetaria; esto es, siete moradas dispuestas para recibir una ola humana que ha de pasar sucesivamente por todos ellos para alcanzar su ulterior destino. [...] Este paso a través de la cadena planetaria, se repite siete veces consecutivas; estableciendo, por tanto, una marcha circular alrededor de los siete globos, y determinando siete Rondas o vueltas completas a todo el círculo, las cuales constituyen los siete grandes ciclos en que se divide la total evolución humana.

Por lo que respecta a nuestra humanidad, nos hallamos en la cuarta Ronda; y como habitamos el cuarto planeta de la cadena, estamos en el punto medio de nuestra evolución. (*Ibidem*: 5).

Según la tesofía pertenecemos a la quinta raza, originaria de la India, cuyos pobladores más antiguos fueron los arios, que se expandieron hacia Asia Central y de allí a Europa.

El paso de la humanidad por la tierra se verifica por medio de la aparición sucesiva de siete grandes razas matrices, cada una de las cuales tiene de duración un período de algunos millones de años, y habita un continente distinto. El período que actualmente atravesamos, es el de la quinta raza, la Aria, a cuya

³⁸ La Cosmogénesis del brahmanismo hindú coincide con las modernas teorías de finales del s. XX sobre el *Bing Bang* (Gran Estallido) como origen del Universo, y con la posibilidad teórica de un hipotético *Big Crunch* (Gran Contracción o Crujido) como resultado final. Este último concepto está sujeto a discusión por la cosmología, que se debate entre la expansión infinita del Universo o su contracción paulatina, llegado un momento en que alcanzara una masa crítica.

³⁹ El *kalpa* o duración de una manvántara planetaria coincide sorprendentemente con las actuales estimaciones de la antigüedad del Sistema Solar, unos 4.500 millones de años. Asimismo, la evolución estelar del Sol, su expansión hasta convertirse en una gigante roja y explotar como una supernova, también se ajusta a la teoría teosófica de la disgregación de la materia al final de cada manvántara.

matriz corresponden las sub-razas indio-jaféticas y semíticas que han venido elaborando la civilización propia de este periodo. (*Ibidem*).

La cuarta raza fue la de los atlantes, cuya civilización, según la doctrina teosófica, alcanzó grandes cotas de desarrollo tecnológico, al mismo tiempo que degeneraba moralmente. Su fin coincidió con un cataclismo geológico como el hundimiento de todo un continente en el Atlántico:

La predecesora de esta [...] fue la gran raza Atlante, la cual tuvo su morada en el inmenso continente que se extendía desde Europa y África hasta América, y que se hundió en sucesivos cataclismos que duraron miles de años. La Atlántida de Platón fue un resto de aquel continente, una gran isla que sobrevivió al cataclismo general cientos de miles de años, y que se sumergió a su vez hace doce mil años, de lo cual dieron conocimientos a Solón, como dice Platón en su Timeo, los sacerdotes egipcios. [...]

Los restos de la raza Atlante se esparcieron por los continentes que iban surgiendo del seno de los antiguos mares, y a la vez que con el aislamiento iban perdiendo las nociones de su cultura que fue grande, colosal, mucho más grande que la que hasta el presente ha alcanzado la quinta raza, por sus vicios iban degenerando física y espiritualmente, hasta dar lugar en algunos puntos a sub-razas salvajes, incapaces de todo progreso y aun estériles. (*Ibidem*: 5-6).

La tercera raza fue la de los lemures, que habitaron un continente desaparecido en el Océano Índico, la actual Oceanía, y la inmensidad del Pacífico, donde se produjeron extraordinarios cambios geológicos que afectaron a todo el planeta. De esta tercera raza, quedan vestigios en las grandes esculturas de la isla de Pascua:

La misma suerte alcanzada por la raza cuarta y esperada por la quinta, fue la de la tercera. Esta ocupaba el Continente de Lemuria, sito en los mares de la India y extendiéndose por el Océano Pacífico. Cuando llegó su hora, se sumergió sucesiva y paulatinamente; y aún existen, para dar idea de ella, sus despojos en las islas de la Polinesia, representados, no solamente por los habitantes degenerados de aquella parte del mundo, sino también por restos de su cultura, como son los colosos de la isla de Pascua. (*Ibidem*: 6).

Sobre las dos razas más antiguas se afirma que la primera era fluídica, pero de dimensiones colosales. La segunda ya fue más densa y menor en tamaño, aunque también gigantesca. Estas dos primeras razas no tenían huesos, que surgieron en la tercera, y era

asexuada la primera, y andrógina la segunda:

La primera raza no tenía sexo y se reproducía por eflorescencia, brotando el hijo del padre; la segunda raza, que comenzó no sexual como la primera, terminó su ciclo despuntando en andrógina; esto es, los dos sexos confundidos en el mismo ser, de naturaleza masculina y femenina al mismo tiempo, como convenía a los primitivos brotes de la humanidad, en quien los apetitos de la generación no se habían despertado. [...]

Todas estas indicaciones están también insertas en el *Génesis*, que es un libro oculto, inspirado en la doctrina secreta de los iniciados egipcios y con adiciones caldeas y babilónicas posteriores. (*Ibidem*: 7).

Cada raza tiene o ha tenido a su vez subrazas. La actual quinta raza está condenada a desaparecer por un desastre planetario y así dar paso a la sexta, que será más evolucionada espiritualmente que la actual. Esta sexta raza se formará a partir de la población norteamericana:

[...] las razas sexta y séptima alcanzarán respectivamente un nivel moral más alto que la nuestra; que los cataclismos que han de precederlas, no están muy lejanos; y que los núcleos de donde deben formarse dichas razas, están ya preparándose, debiendo surgir de la población norteamericana. Con los últimos destellos de la raza séptima, dejará la tierra de ser por ahora morada del hombre.

(*Ibidem*: 8).

El alma del hombre es inmortal y participa de la esencia de la divinidad. Sin embargo, a causa de la caída en la materia, debe evolucionar hasta alcanzar la máxima perfección espiritual. Por ello, el alma humana está sujeta a sucesivas reencarnaciones en las diferentes cadenas platenarias de cada *manvántara*:

Cada uno de los planetas visibles constituye el cuarto globo de su respectiva cadena, y el paso de la humanidad con él representa el momento en que ésta alcanza el grado más intenso de materialización a que puede llegar durante toda su carrera.

La oleada humana pasa sucesivamente de un globo a otro [...] y este paso se verifica descendiendo gradualmente en la escala de la espiritualidad desde el primero hasta el cuarto, y ascendiendo en el mismo sentido desde el cuarto hasta el séptimo. Lo que equivale a decir que la humanidad, espiritual en su origen, desciende sucesiva y paulatinamente a la materia, hasta encontrarse completamente envuelta en ella hacia la mitad de su carrera a su paso por el cuarto globo, o sea cuando habita el Universo físico, o el mundo de los sentidos que al presente conocemos, para remontarse luego al punto de partida,

atravesando esferas cuya densidad disminuye por grados. (*Ibidem*: 5).

La teosofía afirma que el hombre está constituido por siete partes o principios, que se dividen en cuaternario inferior (percederas) y tríada superior (eternas), a las que denomina en sánscrito:

Cuaternario Inferior (Principios percederos)

1.- El cuerpo físico (*Sthula- Sharira*), vehículo durante la vida terrestre del resto de principios.

2.- La energía vital (*Prana*), que forma parte, recorre y une al resto de principios del cuaternario inferior, esto es, cuerpo físico, cuerpo astral y el centro de los instintos o pasiones.

3.- El cuerpo astral (*Linga Sharira*), doble etérico del cuerpo físico, que deja su huella en el plano astral con las vibraciones generadas con emociones y deseos.

4.- Centro de los instintos y de las pasiones animales. Alma animal. (*Kama-Rupa*).

Ternario superior (Principios eternos)

5.- Inteligencia. Mente. Alma humana (*Manas*).

6.- Alma Espiritual (*Buddhi*).

7.- Alma Divina (*Atma*) o proyección de la divinidad en el hombre.



TEOSOFÍA Siete principios del hombre
Alma Divina (<i>Atma</i>)
Alma Espiritual (<i>Buddhi</i>)
Alma humana o Inteligencia (<i>Manas</i>)
Alma animal instintiva (<i>Kama Rupa</i>)
El cuerpo astral o doble (<i>Linga Sahrira</i>)
Fuerza vital (<i>Prana</i>)
El cuerpo físico (<i>Rupa</i>)

El *Manas* o Inteligencia se divide en dos, el *Manas inferior*⁴⁰ que, junto al Cuerpo astral y el físico, forman el Yo inferior o personal. El *Manas superior*, junto al *Buddhi* y el *Atma*, forma el Yo superior o espiritual.

En la revista *Antahkarana* de 1894 se afirmaba al respecto:

Los cuatro principios perecederos forman los que los teósofos denominan la *personalidad*, mientras que los tres principios superiores, eternos y permanentes, constituyen la *individualidad humana*.

(Snowden Ward, «El A B C de la Teosofía», *Antahkarana*, 1894: 95).

⁴⁰ O *Kama-Manas*. A este respecto, en un artículo sin firmar titulado «Los siete principios del hombre» y publicado en las primeras páginas de la recién nacida *Sophia* se indicaba:

Kama está en relación con el quinto principio, que es propiamente humano, por medio de un rayo que éste proyecta sobre él, cuya conjunción, denominada *Kama-Manas*, constituye el Yo inferior humano, la personalidad, a la cual corresponde, por tanto, solo la facultad inferior de la mente: la Inteligencia. («Los siete principios del hombre», *Sophia*, 1893: 26).

La Inteligencia (Manas superior) y el Alma Espiritual (Buddhi) forman el denominado Cuerpo Causal que no se destruye como el cuaternario inferior, sino que conserva las experiencias de vidas pasadas y evoluciona encarnación tras encarnación hasta alcanzar la perfección absoluta, momento en que el Yo causal se integra en la divinidad.

Para los teósofos el hombre perfecto es aquel que vive de acuerdo con los principios espirituales del ternario superior; sin embargo, reconocen en su análisis sociológico que el orden de los principios humanos está radicalmente invertido:

En el hombre perfecto, podría expresarse la categoría o importancia de estos principios [...] estando todos ellos dominados por *Atma*, o sea el Espíritu, que es uno con el Espíritu universal. Pero en el hombre tal como existe en la actualidad, dicho orden se halla modificado. En una gran masa de hombres, los principios superiores, a los cuales denominaremos el “Yo superior”, se hallan de hecho en estado latente y como dormidos, dominando sobre ellos el alma animal hasta el punto de que el sensualismo, la sed de placeres y el afán de comodidades, ahogan temporalmente los más altos instintos, o sea la Palabra de Dios, según la expresión de Cristo en su parábola del sembrador. (*Ibidem*).

Como los espiritistas, los teósofos también creen en la reencarnación⁴¹ y en la ley hinduista y budista del karma, o ley de retribución, según la cual las malas acciones de existencias pasadas se purgan en la vida presente, con lo que la realidad es una consecuencia inexorable del pasado:

Karma.- Acción, obra, ley de acción, retribución, consecuencia de los actos antes realizados y destino que de ellos se deriva. Eitel define el Karma: “Ese fruto moral (de cada ser) que sólo sobrevive a la muerte y se continúa por la transmigración”. En el *Anguttara Nikaya Pancaka Nipata* se dice: “Mi acción (karma) es mi propiedad, mi acción es mi herencia, mi acción es la matriz que me ha llevado, mi acción es la familia a que pertenezco, mi acción es mi refugio”.
(Urbano, 1922: 215).

⁴¹ Según los teósofos, la doctrina de la Reencarnación «es tan antigua como el mundo» y estaba muy presente en la Antigüedad. Se conservó en el interior de los templos «desde donde irradiaba en formas más o menos alegóricas [...] hasta el siglo III de nuestra Era, la Escuela de Alejandría, por boca de sus más eminentes discípulos, hacía pública la doctrina de la Reencarnación» («Reencarnación y Karma», *Sophía*, 1893: 28).

En una interpretación de un teósofo de primera hora, el karma expresaba la ley de causa y efecto tanto en el mundo espiritual como en el físico, con el objeto de purificar el Yo superior del individuo a través de sucesivas reencarnaciones:

Expresa la ley de causa y efecto, puesta en acción, de un modo absoluto, así en el mundo espiritual como en el físico. Expresa, además, que siendo el pensamiento la causa de toda acción, y debiendo cada pensamiento producir su acción correspondiente, todo pensamiento, bueno o malo, debe dar origen a sus resultados buenos o malos respectivamente, sea en este mundo, sea en el otro.

Es indispensable que esta ley sea perfectamente comprendida. Todo premio y todo castigo deben ser administrados por una persona o poder [...]; mientras que el Karma es elaborado por nosotros mismos.

(Snowden Ward, «El A B C de la Teosofía», *Antahkarana*, 1894: 95).

El karma es la ley por la que se rigen las encarnaciones humanas:

Esta es la ley de justicia retributiva, en virtud de la cual el hombre es árbitro de su propio destino, es el autor de las vidas futuras hasta el punto de que puede estar seguro de que, cuanto en el porvenir le suceda, es consecuencia de lo que al presente hace o hasta el presente haya hecho. Las circunstancias todas de una encarnación dependen de la conducta seguida por el hombre en la encarnación anterior.

(«Reencarnación y Karma», *Sophía*, 1893: 28-29).

Para explicar el alcance del karma de una encarnación a otra, los teósofos se valen del símil de la piedra arrojada en un estanque, y cómo cada uno de los círculos crea otros a su vez, que se propagan por toda la superficie:

Todos los hechos grandes o pequeños, hasta el pensamiento más insignificante, dejan su huella trazada en el espacio, y trascienden al provenir. Para explicar el mecanismo de esta Ley misteriosa del destino, nos valdremos de un símil vulgar. Así como la piedra arrojada en un estanque origina ondulaciones en todos los sentidos que van a chocar en las paredes y en el fondo, perturbando todas las moléculas del agua en el centuplicado movimiento producido por el flujo y el reflujo, así las acciones y pensamientos humanos repercuten en todos los ámbitos del espacio sin límites, y determinan la reacción de todos sus elementos, cuyo esfuerzo combinado viene a reflejarse sobre el autor del movimiento en la forma de condiciones *Kármicas*. [...] El Karma viene a ser la resultante de todas las reacciones que provoca un hecho determinado, obrando sobre el agente e imponiéndole el cauce forzoso por donde debe discurrir la corriente de la vida. (*Ibidem*: 29).

Como veremos, esta imagen de la piedra arrojada en el estanque y los efectos que produce aparecerá en la *LM* de Valle-Inclán.

Debido a ley del karma, las almas se ven obligadas a reencarnarse millones de veces hasta alcanzar la purificación total. Salvo en algunos videntes, la memoria de las vidas pasadas se borra con la muerte y desintegración física del cerebro. Además, se considera imprudente e inapropiado que el hombre sepa todas sus faltas, que lo condenan en la actual existencia presente, porque anularía su libre albedrío:

El Yo espiritual, para purificarse, reencarna una y otra vez, expiando en vida las faltas cometidas anteriormente. Todas las desgracias que puedan sucederle a un ser humano no hay que tomarlas como accidentes gratuitos, sino como el resultado de anteriores pecados. (Calle, 1996: 199).

La reencarnación enseña que el Yo inmortal renace repetidas veces, encarnándose cada vez en un estado más y más perfecto, si sus aspiraciones tienden hacia la verdad suprema.

(Snowden Ward, «El A.B.C. de la Teosofía», *Antahkarana*, 1894: 95).

Respecto al cuaternario inferior que se desintegra con la muerte física del individuo, los principios llamativos son el cuerpo astral, que explica muchos casos de clarividencia, y el centro de los instintos o pasiones, el *karma rupa*, *kama-rupa* o la *kamarrupa*, responsable, según, los teósofos de los fenómenos y comunicaciones espiritistas:

Cuando el hombre muere, el cuerpo físico, la energía vital y el cuerpo astral se extinguen. Los otros principios pasan a una especie de esfera astral que se denomina Kama-Loka.⁴² Posteriormente, el centro de los instintos y las pasiones, el Karma-Rupa⁴³, también se desprende y puede conseguir mantenerse durante algún tiempo asociándose al aura de un médium. (Calle, 1996: 200).

Annie Besant describió como sigue el concepto de *kama-rupa*:

⁴² **Kamaloka**.- El plano semi material, subjetivo e invisible para nosotros, donde las “personalidades” desencarnadas, las formas astrales llamadas *kâma-rûpa*, permanecen hasta que se desvanecen por la extinción completa de los efectos de los impulsos mentales. (Urbano, 1922: 215).

⁴³ **Kama-Rupa**.- La forma subjetiva creada por medio de los deseos. Una forma que sobrevive a la muerte. (*Ibidem*).

El Kama-Rupa [...] tiene la astucia del bruto, no tiene conciencia, es, en fin, una entidad del todo dudosa, y a menudo se habla de ella como de un “Spook” (fantasma). Anda errante de un lado para otro, atraído a todos los sitios donde los deseos animales son alentados y satisfechos, y es arrastrado en las corrientes de aquellos cuyas pasiones animales son fuertes y sin freno. [...] La mayor o menor duración del Kama-Rupa depende del mayor o menor desarrollo de la naturaleza animal y apasionada de la personalidad a que perteneció.

(Besant, «Constitucion Septenaria del Hombre», *Sophía*, 1893: 56).⁴⁴

Este término de *kamarrupa* será empleado por Valle-Inclán en la escena IX de *Luces de bohemia*, en la conversación sobre ocultismo y pitagorismo entre Max y Don Latino, cuando este último no consiente que Max hable mal de H.P.B:

DON LATINO.- [...] Madame Blavatsky ha sido una mujer extraordinaria, y no debes profanar con burlas el culto de su memoria. Pudieras verte castigado por alguna camarrupa de su karma. ¡Y no sería el primer caso!

(Valle-Inclán, *Obras Completas II*, 2002: 922).

Evidentemente aquí la expresión «alguna camarrupa de su karma» tiene un tono de advertencia ante las burlas de Max hacia la fundadora de la teosofía moderna, no fuera que apareciera su fantasma para vengarse.

Los teósofos también consideran la existencia de un cielo para las almas, al que llaman Devachan,⁴⁵ donde permanecen muchos siglos y poco antes de volver a encarnar el Yo Espiritual toma conciencia de su karma:

Los principios superiores pasan entonces al Devachan, a la “morada resplandeciente”, en donde, en un estado de agradable serenidad, esperan de diez a quince siglos para encarnar de nuevo. Al finalizar el período devachánico, y antes de encarnar, el Yo espiritual toma plena conciencia de sus anteriores y de sus futuras existencias. Hasta que agote su karma, el Yo superior o espiritual se verá obligado a encarnar, desencarnar, pasar por el Kama-loka y por el

⁴⁴ El ejemplar de *Sophía* manejado para esta cita pertenece a la biblioteca del Ateneo de Madrid. En la citada página 56 del primer año de *Sophía*, 1893, aparece, en el margen lateral izquierdo, escrito con pluma la palabra “Kama-Rupa”. Examinada la caligrafía, no parece que pertenezca a Ramón del Valle-Inclán.

⁴⁵ **Devachan.**- Se pronuncia *devacán*. Morada de los dioses. Estado intermedio ente dos vidas terrestres. La verdadera palabra es *Devaloka*. Devachan es realmente una palabra inventada por Mme. Blavatsky, utilizando equivocadamente una palabra sánscrita y otra tibetana para formarla. (Urbano: 1922, 213).

Devachán...; y esto una y otra vez, hasta que finalmente alcance la meta y sea un hecho la absorción en la deidad. El Manas superior se ve forzado a un largo, casi interminable, peregrinar para liberarse de la materia y retornar al seno divino.
(Calle, 1996: 200).

En cuanto a la jerarquía interna de la sociedad teosófica, en la cúspide se encuentran los maestros, los llamados mahatmas, con un conjunto de adeptos, es decir, aquellos que han alcanzado la iniciación, repartidos por todo el planeta y cuyo objetivo es proporcionar y guiar a la humanidad en su conjunto. Los adeptos tienen discípulos, también llamados *chelas*, que para ser considerados como tales tienen que pasar una serie de pruebas, consistentes en demostrar su rectitud moral y en ganar la confianza absoluta del maestro o adepto.

Los miembros de la Sociedad Teosófica se agrupaban en Ramas, si tenían los asociados necesarios, y en Grupo si el número era menor.

Tras morir Blavastky en mayo de 1891 se produjo una escisión importante en la Sociedad Teosófica, pues la sección norteamericana con William Q. Judge a la cabeza se separó del resto. William Q. Judge, que había sido discípulo y colaborador muy cercano de H.P.B., se convirtió en su sucesor en virtud de esta escisión. Judge había fundado en 1886 la primera revista teosófica en América, *The Path (El sendero)*. A su muerte en 1896, le sucede al frente de la S.T. en América, Katherine Tingley, quien fusionó *The Path* con otras publicaciones teosóficas norteamericanas con el nuevo título de *Century Path*, para con posterioridad renombrarla como *The Theosophical Path*, que contó con una versión propia en lengua española, *El sendero teosófico*.⁴⁶ Tingley, asimismo, cambia en 1898 la denominación de la S. T. americana a *Fraternidad Universal y Sociedad Teosófica*,⁴⁷ que en 1900 traslada su

⁴⁶ En el Ateneo de Madrid se recibía *El sendero teosófico*, pues constan en su fondo los números de 1911-1913 y 1916-1917.

⁴⁷ La Fraternidad Universal y Sociedad Teosófica tuvo una participación muy activa en la guerra de Cuba en el auxilio a los heridos americanos. Con posterioridad fundará en la isla centros de Raja Yoga en Santiago de Cuba, Santa Clara y Pinar del Río. (*El sendero teosófico*, 1, 1911).

sede central de la histórica de Nueva York a California, a Point Loma, donde se construiría el Centro Internacional Teosófico.⁴⁸

Mario Roso de Luna (1921) como historiador de la primera teosofía moderna calificó tal escisión de *cisma*:

A la muerte de su fundadora, un lamentable cisma dividió, igual que al cristianismo primitivo con las Iglesias griega y latina, la primitiva Sociedad Teosófica, quedando, por un lado la de Nueva York, dirigida por Mr. Judge, hoy Mistress Tingley, y por otro, la de Adyar, dirigida por el coronel Olcott y hoy por Mistress A. Besant. Nosotros, aunque pertenecemos a esta última, profesamos igual afecto a la otra, así como a los demás grupos independientes que en la India, Alemania, España, etc., existen.

(Roso de Luna, 1921: 49 n. 1).

La otra rama teosófica, la euroasiática por así decirlo, fue dirigida oficialmente por el coronel Olcott, aunque la actividad frenética de A. Bessant en Europa la situaba a ella como principal líder. A la muerte del Coronel Olcott en 1907, la sucesora ya oficial de Md. Blavatsky al frente de la S. T. será Annie Besant (1847-1933). La peripecia vital de Annie Wood Besant se inicia también con un matrimonio infeliz, pues se había casado con un reverendo inglés muy conservador, lo cual chocaba con las ansias de libertad de la esposa y provocará con los años la separación amistosa del matrimonio. A. Besant se estableció con su hija en Londres y subsistirá como escritora de cuentos para un semanario. Al mismo tiempo, destacará como una gran activista anticlerical y feminista, por ello recibirá las simpatías de librepensadores y masones. Participará como militante en los mítines del partido socialista, donde realizará encendidas charlas a favor de la liberación de la mujer y el control voluntario de la natalidad. Como maltusiana militante conoce al Dr. Aveling, yerno de Carlos Marx. Pero su actividad política hará que en 1878 su marido le retire, por atea, la custodia de su hija.

⁴⁸ El Centro Internacional Teosófico era un centro de enseñanza para estudiantes avanzados, que se iniciaban en la formación teosófica. Además de las aulas y de los pabellones residenciales de los alumnos, el Centro disponía de la Academia de Raya Yoga y del Templo Ario, construcciones que por su estilo recordaban, según las fotos publicadas en *El sendero teosófico*, las de la Grecia clásica.

Ello le permitirá dedicarse al estudio y superar unas oposiciones de enseñanza y así durante ocho años impartirá clases en el *Hall des Sciences* de Londres.

En 1880 participa activamente en el Congreso de librepensadores de Bruselas en representación del partido socialista.⁴⁹ Sin embargo, una reseña periodística de *La doctrina secreta* de Blavstky hará que conozca a la autora y se cite con ella en la capital inglesa. Acto seguido abandonará totalmente la lucha social para consagrarse a la teosofía y ser la sucesora oficiosa de Md. Blavatsky a partir de 1891, año en el que comienza a obtener un gran éxito como conferenciante por toda Europa, debido a sus grandes aptitudes oratorias, que le permitieron en ocasiones hasta realizar tres discursos al día. Asimismo fue una infatigable escritora, pues de 1895 a 1907 publicará unos sesenta títulos.

Aunque consagrada a la teosofía, dedicó también muchos de sus esfuerzos a las reivindicaciones sociales y a la enseñanza en la India. Criticó el sistema de castas, el matrimonio de niñas y defendió la emancipación de la mujer. Por este motivo, fue encarcelada por el gobernador de Madrás y, debido a la gran presión popular, liberada poco después. En los años veinte fue nombrada presidenta del Congreso Nacional Hindú y, por tanto, se convirtió en la líder nacionalista de cuatrocientos millones de habitantes:

[...] le Congrès national indien la désigna comme présidente. Ce fut la plus spectaculaire promotion politique qu'obtint jamais une femme: leader nationaliste dans un pays "étranger" de quatre cents millions d'habitants. (Lantier: 1970: 126).

⁴⁹ De acuerdo con J. Tusquets, A. Besant pronunció dos discursos en el Congreso de Librepensadores de Bruselas en 1880:

[...] en el primer declaró que el seu partit "lluita per la propagació de l'ateisme, del republicanisme i de l'enterrament civil; per l'abolició del Senat i del sistema de propietat actual". I en el parlament de clausura exclamava: "Havem de combatre Roma i els seus preveres, havem de lluitar arreu contra el Cristianisme i llançar Déu dels cels. (Tusquets, 1927: 47).

Con respecto a la educación, fundó el Colegio Hindú de Benarés, primera escuela de la S.T., y con el tiempo una universidad. Gracias a ello, uno de los alumnos hindúes será Gandhi.

Pero en el periodo en el que Annie Besant fue la presidenta de la S.T. se produjeron las principales escisiones entre los teósofos. Si ya a finales de siglo los espiritualistas franceses se habían decantado por el ocultismo, y algunos teósofos de primera hora como el Dr. Hartmann en 1885 habían rechazado el panteísmo hindú, en 1913 los teósofos alemanes, con un buen número de franceses y centroeuropeos en general, con R. Steiner a la cabeza, abandonarán la Sociedad Teosófica y crearán la antroposofía, al no estar conformes con el carácter mesiánico que adoptaba la presidenta A. Besant.⁵⁰

Rudolf Steiner (1861-1925), austriaco, estudió ciencias en Viena e intervino como supervisor científico y comentarista en la edición de las obras científicas de Goethe, impresas en Weimar a partir de 1890. Tal circunstancia despertó su interés por el ocultismo y estudió preferentemente a los rosacrucianos alemanes (Tusquets, 1927: 59). Conoce en 1897 en Berlín a algunos miembros de la S.T. e ingresa en la misma cinco años más tarde, en 1902. Desde ese momento las ramas alemanas se multiplican. Su visión de la teosofía era más cercana a la de Blavatsky, que al mesianismo impulsado por Annie Besant. En 1906 se alía con el grupo teosófico de Eduard Schuré y critican la designación de Krishnamurti como futuro mesías. Finalmente, Rudolf Steiner es expulsado de la S.T. por A. Besant el 14 de enero de 1913 (Tusquets, 1927: 60). Esta decisión supuso la escisión de muchos teósofos españoles ya en el mismo año 1913, como los del Grupo teosófico “Marco Aurelio” de

⁵⁰ Según J. Tusquets las discrepancias entre los teósofos europeos y la presidenta A. Besant ya fueron evidentes en 1908:

L'oposició entre les doctrines de Besant i Steiner es palesa ja d'una faísó claríssima en el llibre d'aquest *Le Mystère chrétien et les Mystères antiques*, prologat per Schuré i editat a París l'any 1908. (Tusquets, 1927: 59).

Pontevedra, tan cercano a Valle-Inclán, Roso de Luna y sus seguidores, y la dispersión de muchos otros en los años veinte. A este respecto, Rafael Urbano, teósofo ateneísta y colaborador en *Sophia*, afirmaba:

La Teosofía blavastkyana, la Teosofía enseñada por Mme. Blavatsky, en manos de sus sucesores, desviándose del anticatolicismo que la caracteriza, por encima de todos los respetos que ella misma tributaba al Cristo, cayendo en un protestantismo pietista, reduciéndose a una mística británica, con peligrosas doctrinas para la educación de los jóvenes, provocó una escisión en el seno de la célebre Sociedad, siendo los primeros en separarse de ella Rodolfo Steiner y el notable grupo español “Marco Aurelio”. (Urbano, *apud* Steiner, s.f.: xiii).

Desde luego, Rafael Urbano, estaba en desacuerdo con la marcha de la S. T., sobre todo durante el mandato de Annie Besant, y justificaba por lo tanto la escisión de Steiner, a quien prologa y a quien conoció personalmente y presentó a otros teósofos españoles:

Las incidencias de la Sociedad Teosófica, con la exaltación de Ana Besant a su presidencia, las acusaciones vergonzosas contra Leadbeater sobre su tutela al presunto Buddha, el joven indio Krishnamurti, y la invención de la orden “La Estrella de Oriente” no son para historiarse en este instante, pero se indican para justificar la actitud de Rodolfo Steiner, investigador profundo, místico sublime, lejos de esas fáciles supercherías. [...]

Rodolfo Steiner no es desconocido en España tampoco. Después de conocerle personalmente he tenido el honor de haberlo presentado hace años a los teósofos españoles, señalando una influencia que positivamente se ha desarrollado ya y que es hoy una de las flores más hermosas de la Sabiduría. (*Ibidem*: xiii, xvii).

El cisma en la S.T. europea coincidió con el estallido de la Gran Guerra y, posteriormente, con los grandes conflictos sociales de la postguerra.

Para finalizar hay que destacar la diferencia sustancial existente entre *Isis unveiled* y *The doctrine secret* en lo que se refiere a su composición y escritura. Entre ambas obras median diez años, en los que Blavatsky no paró de acumular conocimientos y experiencias. Sin duda, su primera obra fue la de mayor éxito y repercusión en el fin de siglo. Fue redactada con cierta calma y con el auxilio del coronel Olcott, quien se ocupaba especialmente de la cuestión lingüística, pues Blavatsky no dominaba por completo su expresión escrita en inglés.

La doctrina secreta, sin embargo, tuvo un periodo de creación mucho más corto y agitado, pues se escribió en circunstancias desfavorables, como las acusaciones a Blavatsky de impostora absoluta, y, además, las inspiraciones de los mathamas en la obra son más abundantes y, por lo tanto, el material está más desordenado. Para postre, Olcott no intervino en absoluto en la revisión lingüística de tan vasta obra, pues se había quedado en la India. Esta problemática tuvo su reflejo en los problemas de traducción subsiguientes. La primera traducción realizada, recuérdese, fue al español. Todo ello llevó a afirmar que *La doctrina secreta* era confusa por desordenada, como así lo reconocía Roso de Luna en 1921:

Este edificio ciclópeo del saber arcaico es un monumento prodigioso, pero al mismo tiempo desordenado y confuso. No vamos a entrar en la controversia de si se ha hecho así deliberadamente, como parece deducirse hasta de las frases de la escritura [...] lo cierto es que la tarea de tales estudiantes, ante el voluminosísimo infolio, es seguida la más de las veces de desaliento [...]

Por otra parte, hay más que pruebas de que el inglés usado por H.P.B., al no ser su lengua nativa, no es tampoco de los más claros y comprensibles, sin que en este punto, tuviese *La Doctrina Secreta* la suerte de hallar en Olcott un corrector tan experto como le tuvo *Isis sin velo*, su predecesora; y si vemos luego aquel texto traducido al castellano por plumas amantes y abnegadas, pero varias y demasiado ceñidas, por nobles respetos, al texto literal, tendremos una pálida idea de lo que es en muchos pasajes el libro manejado por los teosofistas del habla de Cervantes.

Esto, que en sí no envuelve género alguno de censura, sino un tributo a la verdad, no es todo. *La Doctrina Secreta* se lee con cierta dificultad, por su erudición abrumadora; pero se entiende peor, y, de no tratarse de estudiantes excepcionales, es casi imposible que ella sea abarcada en esas ojeadas sintéticas coronadoras de todo estudio bien hecho. (Roso de Luna, 1921: 60).⁵¹

⁵¹ Ramiro A. Calle, en un estudio sintético contemporáneo, afirmaba que «dos peculiaridades caracterizan toda la obra literaria de Blavatsky: sus inmensos y vastísimos conocimientos y el aspecto de extrema confusión que ofrecen.» (Calle, 1996: 193). Y destacaba lo siguiente sobre las obras teosóficas de Blavatsky:

En *La Doctrina Secreta*, monumental obra de Blavatsky, interesante aunque a veces agotadora, se mezclan elementos de las religiones y filosofías chinas, indias, islámicas y griegas; elementos pitagóricos y estoicos, gnósticos, alquímicos, cabalísticos y rosacruces, por mencionar solamente algunos de ellos. ¡Qué fabulosa exhibición de conocimientos filosóficos, religiosos y primordialmente esotéricos! Como toda exhibición, cuando resulta demasiado ostentosa, la obra de Blavatsky, justo es decirlo, termina por empalagar. (*Ibidem*).

1.2.2.1.- La teosofía en España.

Los inicios de la teosofía en España se remontan a 1888, cuando dos ciudadanos catalanes se sienten atraídos por el contenido de la misma revista: *Le Lotus*, publicación de los teósofos franceses. El ingeniero agrónomo, director jovencísimo de la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Barcelona, Francisco Montoliu y Togores (1861 -1892), descubrió en enero de 1888 la citada revista teosófica y escribió a H.P.B. para ingresar en la S.T., así como para conseguir la autorización para traducir sus obras al castellano.

Por otro lado, José Xifré y Tomás Doreste, dos reencarnacionistas, apasionados orientalistas, que buscaban respuestas en la literatura religiosa de la India (Treviño, *Sophía*, 1910) advirtieron la necesidad de estudiar sánscrito, para una comprensión mejor de la religiosidad hindú. Por ello, José Xifré y Himel (1855-1920), nacido en París, banquero e industrial, heredero de una gran fortuna, compañero de estudios de Alfonso XII,⁵² regresa a su ciudad natal y recibe clases de sánscrito por Jacolliot, lecciones que transmitía por correo a Doreste. En 1888, meses más tarde del hallazgo de Montoliu y sin conocer a este, en una librería barcelonesa, también halla la misma revista, *Le Lotus*, (Larrea, 1993: 49, 52) y se apresura a escribir a Md. Blavatsky, con quien concierta una cita, que tiene lugar en Londres en agosto de 1889. José Xifré queda absolutamente fascinado desde el principio del encuentro:

El Señor Xifré recuerda que apenas entró en el salón de H.P.B., ella le llamó por su nombre, sin que se le fuera presentado y le dijo le había visto embarcarse y llamar a su puerta. Ella le pregunta qué desea de ella y cuál es la razón que le ha llevado a ella, y si quiere ver fenómenos. (Larrea, 1993: 50).

⁵² Según López Díaz-Ufano (2011:57): «El mismo Alfonso XII le obligó a elegir entre la Teosofía y él, cuando, ya reinando, la iglesia no veía con buenos ojos sus andanzas teosóficas.» Evidentemente, José Xifré dejó de ir a Palacio y se truncó su amistad con el monarca.

José Xifré llevaba un bloc de notas para la entrevista, al entrar lo depositó en un pequeño velador, pero en el momento de hacer uso de él no lo encontró:

Algunos instantes después el Señor Xifré advirtió un objeto flotando en el aire como si viniera del techo y terminando por caer sobre sus rodillas. Era el famoso bloc de notas. El señor Xifré dijo entonces a H. P. B. que estos fenómenos no le interesaban, que no había venido para eso, que él sabía muy bien que era capaz de producirlos y aún más sorprendentes. (*Ibidem*: 51).

Esta primera visita a Blavatsky se prolongó durante once días, en los que hubo una empatía total entre los dos. Xifré con esta visita a Blavatsky se convirtió en el único español discípulo directo de la fundadora. Por ello, fue nombrado delegado presidencial de la teosofía en España el 22 de agosto de 1889, lo que le facultaba directamente para organizar en la península el nuevo movimiento.⁵³

Así pues, a su regreso a España, Xifré se pone en contacto con Montoliu, pues H.P.B. le había avisado que en Barcelona existía otro interesado en la teosofía que traducía *Isis sin velo*. Xifré y Montoliú establecen una gran amistad y se ponen en relación con la rama teosófica Hermes de París, que les proporciona el material suficiente, para que Francisco de Montoliu escriba de forma anónima en 1889 el folleto de 22 pp. *¿Qué es la Theosophía?* (Treviño, *Sophía*, 1910). Al año siguiente, 1890, todo el texto del citado folleto se copiará al principio de otro nuevo, mucho más extenso y con más comentarios, titulado *Theosophía* y firmado con el pseudónimo de *Nemo*, utilizado por Francisco de Montoliu. José Xifré costea la mayor parte de la edición, convirtiéndose así en el mecenas de la teosofía en España, labor que

⁵³ Manuel Treviño recordaba en un artículo de la resucitada *Sophía*, en 1924, que el 22 de agosto de 1889 se expidió a J. Xifré el título de miembro de “The Balvatsky Lodge” de la S.T. Y en septiembre del mismo año su Diploma de Miembro de la S.T. Treviño reproduce el Reglamento del Grupo Español de la S.T. firmado por Francisco Montoliu, Presidente del grupo Español de la S. T. «Tal reglamento traducido al francés fue remitido a Londres y aprobado por H.P.B y fue devuelto el 1 de mayo de 1891, siendo uno de los últimos documentos que H.P.B vio en su última encarnación.» (Treviño, «Recuerdo», *Sophía*: 1924, 224-228).

desempeñará, junto con colaboraciones en *Sophía*, y la traducción de las obras teosóficas al español, hasta 1914, cuando a causa de la Gran Guerra se arruinará.

Por lo tanto, la teosofía se introduce en España por primera vez en 1890 con la obra de Francisco de Montoliu y Togores, *Theosophía*. Tres años más tarde, y gracias al mecenazgo constante de Xifré, la teosofía española contará con una revista propia nacional, *Sophía*, de veintidós años de existencia, y sus seguidores aumentarán hacia el fin de siglo de manera espectacular. Por ello, cabe decir que la teosofía tuvo éxito en España, tanto o más que el espiritismo, no solo porque el núcleo inicial de los primeros teósofos lo formaron espiritistas que dejaron de serlo ante el alcance y desarrollo de la doctrina teosófica, sino también y fundamentalmente por el entusiasmo y la tenacidad de los primeros teósofos españoles. No en vano, la primera traducción de *The secret doctrine* se realizó al español en 1895 (tomo I) y 1898 (tomo II). Después del mundo anglosajón, la teosofía triunfó y se expandió en España y América. Así lo atestiguaba Mario Roso de Luna años más tarde:

El sublime libro que lleva por título *La Doctrina Secreta: Síntesis de la Ciencia, Religión y Sabiduría*, por H. P. Blavatsky, consta de dos gruesos volúmenes, en 4º mayor. El primero, o *Cosmogénesis*, con 636, y el segundo, o *Antropogénesis*, con 744 páginas en la edición española, hoy agotada, cuya traducción se debe a varios miembros de la *Rama de la Sociedad Teosófica*, en Madrid, en 1895 y 1898, respectivamente. Fue, pues, España el primer país del mundo que tradujo la obra inglesa original, aparecida en 1888.

(Roso de Luna, 1921: 43, n. 1).

Asimismo, el tercer volumen de *La doctrina secreta*, compilado y editado con los papeles póstumos de la fundadora, vio la luz antes en español que en inglés y recibió enormes elogios de Annie Besant, quien ayudó con notas auxiliares la tarea del traductor, Federico Climent Ferrer:

Annie Besant, al recoger las dispersas notas y apuntes de la Maestra, que hubieran debido componer dicho tercer tomo, ha cuidado de estampar en el prólogo a lo que suele llamarse *Volumen III de la Doctrina Secreta*: “Este volumen que publico hoy está formado por las notas que me legó H.P.B., excepto

algunos artículos inéditos que habrán de publicarse en la revista teosófica *Lucifer*. Los dichos artículos han sido publicados todos o casi todos en la revista española *Sophía* (1893-1914), y el llamado *Volumen III* lo ha sido también, en 1911, por la *Biblioteca Orientalista* de R. Maynadé, de Barcelona, y consta de 516 páginas de igual formato que los dos volúmenes anteriores, y traducidos del inglés por D. Federico Climent Ferrer, M.S.T. Las citas y acotaciones que él lleva están lo más fundamentadas que me han sido posible darles sintentizando la colaboración aportada por toda una pléyade de infatigables y ardorosos estudiantes [...]” (*Ibidem*: 44, n. 1).

Este comentario de A. Besant no es baladí, la S.T. en España tuvo un gran desarrollo y un gran vigor, no en vano Xifré y Montoliu ingresaron en el mismo año en la S. T. que la sucesora de Blavatsky, Annie Besant.

Por todo lo cual, no es de extrañar que España se convirtiera en el país que más traducciones realizó de las obras fundamentales de la teosofía. Así lo aseveraba Viriato Díaz-Pérez en 1914:

Existe la circunstancia curiosa de que, entre todas las naciones, España sea la que haya traducido más obras de esta autora [Blavatsky], figurando en la gran literatura teosófica inmediatamente después de Inglaterra, y habiendo hecho todas las versiones directamente de las ediciones vernaculares.

(Viriato Díaz-Pérez, *apud* Larrea, 1993: 358).

En realidad, las razones del éxito de la teosofía en España son muchas y variadas, pero todas son fiel reflejo de la nueva época cultural y literaria que surgía a finales de la década de los ochenta del s. XIX: el Modernismo.

Como ya se ha comentado, el Congreso Espiritualista de París de 1889 supuso el declive definitivo del espiritismo moderno y su sustitución por la teosofía y el ocultismo finiseculares. Precisamente la teosofía aparecía no como un credo o religión, sino como una síntesis de las religiones a partir de la religión hindú; y, además, ofrecía una mayor sistematización y organización de sus doctrinas que el espiritismo, cuyas sesiones se fueron banalizando por los continuos fraudes de ciertos médiums y la creencia absoluta en la

veracidad de las comunicaciones de los espíritus, por más que algunas de ellas fueran ridículas e inverosímiles. Sobre este particular, los teósofos, y también los ocultistas, desacreditarán la validez y autenticidad de las comunicaciones espiritistas, por cuanto considerarán que lo manifestado, el periespíritu, no es más que la capa más burda y menos evolucionada del alma, el kamarrupa o parte animal y sensitiva del cuerpo astral. Así lo explicaba Quintín López en 1913:

Según los budistas [...] Muerto el ser, pasa al plano astral para esperar en el Kama-loca su segunda muerte; y cuando esto ocurre, mientras los principios superiores pasan al Devachán, el Kama-rupa o fantasma queda en el astral convertido en una entidad irracional e irresponsable, pero pasional y peligrosa, puesto que, atrayendo a sí ciertas clases de elementales, es capaz de transmitir al cerebro físico del médium todas las impresiones astrales que haya acumulado durante la vida terrestre y producir toda clase de obsesiones, posesiones, deseos eróticos, etc, etc.

La mayor parte de las comunicaciones de los espiritistas, según los teósofos, no son otro que estas manifestaciones del astral.

(Collin de Plancy, J; Quintín López, 1913: 145-146).

Por otra parte, la teosofía centró su atención en la civilización más atrayente para la mentalidad romántica e ilustrada del s. XIX: la India. Todo su continente desde Ceilán hasta el Tibet, repleto de encantos y misterios, era considerado por todos los estudiosos la cuna de la humanidad. A la evidencia se había llegado a través de los estudios filológicos comparatistas, que habían deducido que el griego y el latín provenían de una lengua común llamada indoeuropeo y esta a su vez del sánscrito, lengua en la que estaban escritos los principales manuscritos brahmánicos y budistas de la India. Por ello, el interés suscitado por el sánscrito a lo largo del s. XIX es enorme, desde principios de siglo los filósofos y románticos alemanes transmiten a los sabios europeos su gran entusiasmo por el sánscrito y las civilizaciones de la India. (Larrea, 1993: 34) Así, Federico Schlegel publicará *Über die sprache und Weisheit der Indier* en 1808, donde afirma que la India es la cuna de la

civilización occidental. Su hermano Guillermo Schlegel será el primer profesor de sánscrito en Alemania. Según Larrea (1993: 35) en España el primer catedrático de sánscrito data de 1856 y en la década de 1870 ya se publican estudios sobre sánscrito en español, en los que destaca un amigo del novelista Juan Valera,⁵⁴ Francisco García Ayuso, traductor de *Las religiones y los idiomas de la India* de Cust y autor de *La filología en su relación con el sánscrito* (1871), obra dedicada al autor de *Dª Luz*. Sin embargo y en opinión de Larrea (1993), el mejor sanscritista y de mayor repercusión ulterior fue Juan Gelabert y Gordiola.⁵⁵

El enorme interés por el sánscrito tendrá como colofón la irrupción del movimiento teosófico en las sociedades europeas. *Nemo* confirma la importancia de la India y el sánscrito en la primera obra teosófica española:

Aquel que seriamente quiera profundizar las ciencias psicológicas debe ir al sagrado país de la antigua Aryavarta. Ninguno es más antiguo que ella en esotérica sabiduría y en civilización, por degradada que esté su miserable sombra; la India moderna. Considerando a este país, como lo hacemos nosotros, como el fructífero semillero de donde han procedido todos los subsiguientes sistemas filosóficos, a él una porción de nuestra sociedad ha ido para estudiar su antigua sabiduría y pedir la comunicación de sus misteriosos secretos. Ha hecho ya la Filología demasiados progresos, para que sea necesaria en el día de hoy una demostración de este hecho, o sea, del derecho que a la primogenitura tiene la nacionalidad del Aryavarta. (*Nemo*, 1890: 26).

Y destaca la aportación fundamental de los orientalistas en el conocimiento y respeto por las culturas asiáticas:

Y a los trabajos infatigables de Orientalistas tales como Sir W. Jones, Max Muller, Burnouf, Colebrooke, Haug, St. Hilaire, y de muchos otros se debe, el que la sociedad como cuerpo, sienta un respeto y veneración igual hacia las religiones Védica, Buddhista, Zoroastriana, y a todas las demás antiguas religiones del mundo; y que experimente un sentimiento igualmente fraternal hacia el Indio, Cingalés, Parsi, Jain, Hebreo, y respecto a los miembros Cristianos

⁵⁴ Juan Valera publicó en 1899 *Morsamor*, novela con alusiones teosóficas, cuyos protagonistas viajan a la India.

⁵⁵ «*El manual de lengua sánscrita* de Juan Gelabert y Gordiola es la mejor gramática que se ha escrito en España, Madrid, 1890. Esta gramática es impresa en Bonn, por perfección tipográfica». (Larrea, 1993: 36).

de la misma, como estudiantes individuales del “yo,” de la naturaleza, y de lo divino que en la naturaleza existe. (*Ibidem*: 33).

El primer objetivo de la S. T., lograr un núcleo de Fraternidad Universal, era un bien querido y perseguido por masones, librepensadores y espiritistas.⁵⁶ Todos ellos vieron como la teosofía, cuyo carácter humanístico y espiritual destacaba sobre el experimental, acogía todas estas tendencias de hermandad universal.

Relacionado con ello se halla el cosmopolitismo defendido por los teósofos y que a la postre se convertirá en una de las características definitorias del Modernismo. *Nemo*, Francisco Montoliu y Togores, afirmaba en 1890:

[...] pide la Theosophía ser por la humanidad adoptada como la base común de la cual todos tendrán que partir para la gran empresa de investigación. Es la plataforma sobre la cual los profesores de todos los sistemas, ya sean ortodoxos ya heterodoxos, materialistas o ateos, pueden permanecer bajo un pie de igualdad, sin que en manera alguna puedan entre unos y otros originarse conflictos. A la verdad, parece justamente ser la Theosophía el sistema particularmente adaptado para el movimiento cosmopolita que en la actualidad estamos contemplando. (Ibidem: 11).

Según *Nemo*, el sentido de fraternidad y de cosmopolitismo existía entre los teósofos porque la teosofía misma, el conocimiento de Dios y de la verdad a través del estudio, acogía en su seno, como casa común, a los más diversos espiritualistas, librepensadores y heterodoxos finiseculares:

*[...] la Theosophía en su grado más elevado es el conocimiento espiritual mismo – la misma esencia de la investigación filosófica y teística. [...] No habiendo aceptado creencia alguna, nuestra sociedad se encuentra siempre dispuesta a dar y a tomar, a aprender y a enseñar por medio de la experimentación práctica, como opuesta a la mera pasiva y crédula aceptación del dogma impuesto. Está dispuesta a aceptar cualquier resultado pretendido por las escuelas antes citadas, que pueda ser *lógica y experimentalmente demostrado; por el contrario, nada puede aceptar fundándose en mera fé, importándole bien poco sea el que sea quien lo pida.**

⁵⁶ Así, por ejemplo, los intentos del espiritista Vizconde de Torres-Solanot por sacar a la luz con Rosendo Arús, masón, una publicación de corte federal y pacifista.

[...] Los miembros de la sociedad representan las nacionalidades y razas más diversas, y han nacido y sido educados en las creencias y condiciones sociales más distintas. Unos creen en una cosa, otros en otra. Algunos se inclinan a la antigua magia, o sabiduría secreta que en los santuarios se enseñaba, la cual era por excelencia lo opuesto del sobrenaturalismo o diabolismo; otros al espiritismo moderno, o pretendida comunicación con los espíritus de los muertos; otros al mesmerismo o magnetismo animal, considerándolo únicamente como una fuerza dinámica y oculta de la naturaleza. Un cierto número solamente ha adquirido alguna creencia definida, pero los que lo constituyen permanecen en un estado de atenta expectación; y entre ellos los hay igualmente que se llaman así mismos materialistas en cierto sentido. *En cuanto a ateos y sectarios fanáticos de cualquier religión, no existe ninguno en la sociedad;* porque el hecho por sí sólo de entrar uno en la misma, demuestra que va en busca de la verdad final en lo que a la esencia de las cosas se refiere. (*Ibidem*, 28-30).

Es decir, debido a su profundo carácter sincrético, no solo atrajo la atención de ocultistas de diversas tendencias (Gómez, 2000), sino que espiritistas que dejarían de serlo, hipnotizadores magnetistas, psiquistas en general, positivistas materialistas, librepensadores en su más amplia extensión de la palabra, todos ellos, comprometidos con la tolerancia hacia las opiniones o ideas ajenas, conformarán la teosofía finisecular. Únicamente, pese al amplio carácter integrador del movimiento teosófico, no había lugar ni para los ateos materialistas ni para los fanáticos religiosos, representados estos últimos en la época por el catolicismo integrista y conservador.

Sobre estos dos extremos, *Nemo* realiza una interesante reflexión para reafirmar el carácter abierto y libre de la teosofía:

Pero no son por cierto ateos en el sentido especulativo, si identifican las fuerzas materiales del Universo con las funciones con las cuales los teístas dotan a su Dios, o de otra manera; puesto que, desde el momento en que no pueden prescindir de la concepción del ideal abstracto de poder, causa, necesidad y efecto, sólo pueden ser considerados ateos con respecto a un Dios personal, y no en lo que al Alma Universal de los Panteístas se refiere. Por otra parte el sectario fanático, cercado por una creencia a manera de valla sobre cada uno de cuyos postes está escrita la advertencia: “No se permite el paso,” ni puede salir de su cercado para unirse con la Sociedad Theosófica, ni aunque pudiese hacerlo, tiene esta lugar para uno a quien la religión misma prohíbe el libre examen. La idea que constituye la raíz misma de la Sociedad es la libre e intrépida investigación. (*Nemo*: 1890, 30).

Dentro del concepto de «libre e intrépida investigación» tenían cabida tanto los psiquistas como los espiritualistas, representados mayoritariamente en España en ese momento por los espiritistas, que en su gran mayoría se pasarán a la teosofía:

[...] sostiene la Sociedad Theosófica, que todos los pensadores e investigadores originales del lado oculto de la naturaleza, ya sean materialistas-aquellos que encuentran en la materia “la promesa y potencia de toda vida terrestre,” o espiritualistas-que son los que en el espíritu descubren el origen de toda energía lo mismo que el de la materia, han sido y son Theosophistas en la verdadera acepción de la palabra, puesto que para serlo, no es preciso que necesariamente reconozca uno la existencia de algún Dios o deidad especial. [...] desde el momento en que uno que estudia abandona el antiguo y trillado camino real de la rutina y entra en el sendero solitario del pensamiento independiente – hacia Dios – es un Theosophista, un pensador original, uno que busca la verdad eterna, con “una inspiración propia de sí mismo” para la resolución de problemas universales. (*Ibidem*: 30-31).

En definitiva, la teosofía, por su amplitud de perspectivas, recibió el apoyo y la adhesión de la juventud finisecular y de buena parte de la intelectualidad europea.⁵⁷ Además, también entró en juego la cuestión generacional. Los espiritistas en su mayor parte habían nacido en la década de los años treinta y cuarenta del ochocientos y muchos de ellos, como el Vizconde de Torres-Solanot, junto a activistas republicanos como Nicolás Díaz, padre de Viriato Díaz Pérez, habían participado en la revolución de 1868; sus hijos, nacidos a finales de la década de los sesenta, principios de los setenta del s. XIX, más intruidos e ilustrados, se decantaron por la teosofía y el ocultismo. Así, puede afirmarse que durante algo más de veinte años, desde la revolución de 1868 hasta 1893, el espiritismo fue la corriente heterodoxa predominante en la cultura española, para dejar paso a la teosofía, que obtuvo un éxito extraordinario en el fin de siglo, que perduró hasta la antesala del estallido de la Gran Guerra.

⁵⁷ Larrea (1993: 17, 24) afirma que *La doctrina secreta* de Blavatsky atrajo la atención de Yeats, Thomas Edison y A. Einstein, quien la tenía en su mesa de trabajo y que recomendó su lectura a Heisenberg. A esta nómina de ilustres seguidores de la teosofía, cabría añadir al músico Gustav Mahler y a los pintores Paul Klee y Víctor Kandinsky.

Con respecto a la religión, *Nemo* afirma que la teosofía siente respeto por todas aquellas religiones tolerantes con el resto de creencias, presta especial atención a los libros inspirados y no a los revelados, que exponen un dogma de fe. En este sentido asevera que por encima de todas las religiones está el Libro de la Naturaleza, que debe ser continuamente estudiado:

[La teosofía] Está también unida a toda religión honrada, a saber: a toda religión que consiente en ser juzgada por los mismos procedimientos de que hace uso para juzgar a las demás. Aquellos libros que contienen la verdad más evidente por sí misma son inspirados (no revelados). Pero a todos los libros, teniendo en cuenta el humano elemento que en ellos existe, los considera como inferiores al Libro de la Naturaleza, que para ser leído y comprendido correctamente, necesita que los innatos poderes del alma estén en alto grado desarrollados. Las leyes ideales pueden ser percibidas por la facultad intuitivamente solamente; están más allá del dominio del argumento y de la dialéctica, y no puede nadie comprenderlas ni apreciarlas debidamente por medio de las explicaciones de otra inteligencia, aunque esta pretenda poseerlas por directa revelación. (*Ibidem*: 32).

Esta apelación a la intuición como herramienta fundamental de estudio del Libro de la Naturaleza es una constante del pensamiento teosófico, y está muy cercana al transcendentalismo de R. W. Emerson⁵⁸ (Monge, 2004) y a los conceptos de meditación y contemplación que se exponen en el apartado inicial, *Gnosis*, de *La lámpara maravillosa*. Además, toda la sección *El anillo de Giges* consiste en una ascesis o purificación del alma, que realiza el yo autobiográfico para aquilatar sus intuiciones y observar de forma trascendente la realidad.

Theosophía de Francisco de Montoliu y Togores, *Nemo*, es una obra en teoría divulgativa, pero todo el capítulo titulado «Quiénes son los theosophistas» está escrito de forma argumentativa, ya que se reiteran razones o conceptos fundamentales como la

⁵⁸ Con respecto a R. W. Emerson, su obra entra en España con las primeras traducciones finiseculares (Monge, 2004); sin embargo, es H.P. Blavatsky quien debió de despertar el interés por Emerson, ya que lo cita en *Isis sin velo* al referirse a la importancia decisiva de Platón para Occidente:

Tal es el platonismo. Dice Emerson que «de Platón arranca cuanto los pensadores escriben y discuten». (Blavatsky, 1978: 24).

tolerancia y la diversidad de pensamiento, para dar cabida, sin duda, al mayor número de seguidores entre los lectores:

En conclusión, podemos afirmar que más ancha y mucho más universal en sus opiniones que ninguna de las Sociedades existentes, meramente científicas, tiene como ventaja sobre la ciencia, en creer en toda clase de posibilidades y una voluntad decidida para penetrar en aquellas desconocidas y espirituales regiones, que según pretende la ciencia exacta, nada tienen que ver sus representantes con la exploración de las mismas. Y posee una cualidad más que cualquiera de las religiones, pues no hace diferencia ninguna entre gentiles, judíos y cristianos. En un tal Espíritu es en el que la Sociedad ha sido establecida bajo la base de una Fraternidad Universal. (*Ibidem*: 34).

En relación a los problemas político-sociales, la teosofía, más interesada en las cuestiones invisibles, sobrenaturales y divinas, no opina, pero sí se manifiesta de forma clara en esta obra introductoria de *Nemo* como contraria al movimiento obrero, con una alusión directa a socialistas y comunistas:

No ocupándose en absoluto de política; hostil a los sueños insanos de socialistas y comunistas, cuyos sistemas aborrece – desde el momento en que los dos no son más que conspiraciones disfrazadas de la fuerza brutal y de la holganza en contra del trabajo honrado – la sociedad se ocupa bien poco de las cuestiones exteriores del mundo material. El conjunto de sus aspiraciones se dirigen hacia las verdades ocultas de los mundos visibles e invisibles. Que el hombre físico esté sujeto a las leyes de un imperio o de una república, solo importa al hombre de materia. Puede su cuerpo ser esclavizado; en cuanto a su alma, derecho tiene a dar a sus legisladores la digna respuesta de Sócrates a sus jueces: “Sobre el hombre interno, no tienen ellos poder ninguno” (*Ibidem*: 34-35).

Este distanciamiento tan claro de los problemas sociales⁵⁹ diferencia en gran medida a los teósofos de los espiritistas, cuyo lema se basaba en la caridad hacia el pobre y en el apoyo al naciente movimiento obrero, con especial sintonía con el anarquismo. En este sentido, las

⁵⁹ En enero de 1895, al saludar el tercer año de su publicación, la revista *Sophia* oponía la revolución espiritual de la teosofía a la revolución social:

[...] somos los iniciadores de una revolución espiritual que ha de difundirse por el mundo entero, para contrarrestar los desastrosos efectos de esotra revolución social que viene a pasos de gigante y que no trae en su seno más que el sentido de la destrucción y los instintos de muerte, manifestación final de la carcoma que de tiempo atrás viene minando al cuerpo social [...] (*Apud* Roso de Luna, 1921: 57).

revistas espiritistas conmemorarán y comentarán el 1 de mayo, las teosóficas el 8 de mayo en recuerdo de Blavatsky.

Después de la publicación del librito de Montoliu, el siguiente hecho más notorio para la teosofía lo realiza el periodista de *La Época* Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*, quien pronuncia en enero de 1891 una conferencia en el Ateneo de Madrid con el título de «Una fase del moderno Renacimiento oriental: la Teosofía novísima». La conferencia fue reseñada por *La Época* (21-I-1891) y publicada en su integridad en la prestigiosa *Revista de España* (1, 1891: 132) con el título de «La nueva teosofía». La teosofía se presentó en el Ateneo de Madrid como una de las más interesantes manifestaciones del moderno renacimiento oriental. Según la reseña de *La Época* la conferencia tuvo dos partes. Una primera de contenido expositivo, que a la postre supuso todo un acto de propaganda de la teosofía moderna, pues no solo se habló de la fundación de la Sociedad Teosófica en 1875, sino que se realizó una relación sucinta con sus títulos en inglés de todas las obras que hasta ese momento se habían escrito:

The secret doctrine (La doctrina secreta); *Isis unveiled* (Isis sin velo), y *The key to Teosophy* (La llave de la Teosofía), de H. P. Blavatsky; *Esoteric bouddhism* (El budismo esotérico), y *The Occult World* (El mundo oculto), de A. P. Sinnet, y algunos escritos místicos como *Ligh on the path* (La luz en el sendero), y *The voice of the silence* (La voz del silencio.) Entre las revistas mencionó *The Theosophist*, que se publica en Madras; *Lucifer*, que aparece en Londres; *The Path*, que ve la luz en Nueva York, y alguna otra.

(«Una conferencia. La nueva teosofía», *La Época*, 21-I-1891: 2).

Gómez Baquero hizo un resumen muy completo de la nueva teoría, pues además de enunciar los objetivos fundamentales de la Sociedad Teosófica, recordó a la Escuela de Alejandría como precedente en la Antigüedad y explicó la cosmogénesis teosófica de las cadenas planetarias y la ley del karma, sobre la que el reseñador recogió:

Es muy difícil hacer un extracto detallado de esta parte de la conferencia. Habló el señor Gómez de Baquero [...] de la ley que rige las sucesivas

encarnaciones o existencias físicas del hombre, que es la ley llamada del *Karma*, con arreglo a la cual todos los actos que realizamos en cada una de las vidas que nos asignan los teósofos determinan la suerte que en la siguiente nos espera, viniendo a ofrecer por lo tanto el *Karma* cierta semejanza con la ley de la herencia, si bien en esta doctrina el hombre es quien se hereda a sí mismo, recogiendo en cada existencia lo que sembró en la anterior o anteriores. (*Ibidem*).

En la parte final de la exposición teórica, el conferenciante se refirió al estado *post-mortem* del hombre, a la idea del Devachan y a la metafísica teosófica que considera esta realidad como ilusoria:

Expuso luego el conferenciante los fundamentos de la Metafísica teosófica, con arreglo a la cual las cosas sensibles y nuestra misma personalidad son meras apariencias fenomenales, manifestaciones de la gran ilusión universal o *maya*, que oculta lo único real, verdadero y absoluto, que es *atma*: el espíritu universal. Como complemento de lo anterior, indicó el señor Gómez Baquero lo más saliente de la doctrina de los teosofistas acerca del Nirvana o estado de identificación con lo Infinito, que es el término de la evolución psíquica. (*Ibidem*)

En la segunda parte, argumentó a favor de la teosofía con una refutación, al reconocer que muchos postulados de la nueva doctrina todavía no habían sido comprobados por la ciencia, dada la limitación de esta, pero que ello no invalidaba la cosmogénesis y antropogénesis, la teoría de las razas, teosófica.

Y finalizó con un elogio de los aspectos más positivos de la teosofía moderna: la elevación y pureza moral del ascetismo propugnado por la teosofía, su espíritu de tolerancia y su posible aplicación a la psicología, en concreto el hipnotismo.

Uno de los aspectos más llamativos de la reseña publicada sin firma por *La Época* es la advertencia final de que ha reproducido una conferencia científica, y la declaración oficial final que en temas de religión reconoce la autoridad y sabiduría de la Iglesia católica. Cuanto menos que alguno recordó la persecución y polémica de la Iglesia contra el espiritismo y quizás el auto de fe ocurrido hacía treinta años atrás en Barcelona:

La ÉPOCA, al reseñar una conferencia puramente científica y fundada en los hechos modernos, se limita a ser órgano de publicidad. Respetando mucho las

investigaciones del señor Gómez de Baquero y el desinteresado impulso que le guía, LA ÉPOCA entiende: que el teosofismo no puede tener importancia sino en el país de las supersticiones, en la India, donde el brahmanismo pugna por transformarse en espiritualismo puro, y el budismo influye todavía en comunicar el odio a la vida propio de las clases inferiores de aquella sociedad.

Todo lo que LA ÉPOCA cree y admite en cuanto a lo sobrenatural en la existencia y en las creencias del hombre, es lo que admite y cree la Iglesia católica, que basta para satisfacer las más altas aspiraciones. Y estamos firmemente persuadidos de que como nosotros piensa nuestro ilustrado y erudito compañero el autor de la notable conferencia del Ateneo. (*Ibidem*).

Al mes siguiente, febrero de 1891, Francisco de Montoliu funda en Barcelona con la ayuda de J. Xifré la revista *Estudios Teosóficos*, primera publicación periódica española de corte teosófico. Según Larrea (1893: 53) la revista tuvo treinta y tres números repartidos en tres series desde febrero de 1891 hasta diciembre de 1892. En la revista publicarán también José Xifré con el pseudónimo de *Vina* y Florencio Pol, notario coruñés, reputado magnetizador y estudioso de la Biblia, que había publicado en las principales revistas espiritistas y psiquistas, primero en la *Revista de Estudios Psicológicos* de Barcelona, después en *La Irradiación* de Madrid. Florencio Pol es el ejemplo claro del magnetizador, que se acerca al espiritismo en busca de respuestas, encuentra alguna explicación en el psiquismo, pero finalmente se convierte en miembro de la Sociedad Teosófica y así firmará con las correspondientes iniciales.⁶⁰

Montoliu tuvo una actividad frenética en 1892, año de su prematura muerte, pues además de la edición de *Estudios Teosóficos*, publicó los primeros folletos de *Isis sin velo*, y tradujo *La voz del silencio* de Blavatsky y *Luz en el sendero* de Mabel Collins, y además acondicionó un local o sede para los teósofos en la calle Tallers nº 66, entresuelo 1ª de

⁶⁰ Florencio Pol, «Pensamientos inéditos», *Almanaque de "La Irradiación" para 1893*, 1893: 91-93.

Barcelona, donde también sitúo la administración y redacción de *Estudios Teosóficos*.⁶¹ Por el testimonio de sus compañeros barceloneses y de los espiritistas que lo trataron, Montoliu fue un teósofo que vivía de forma totalmente ascética, dedicado al estudio y a la traducción, porque concebía la teosofía, según se desprende de quienes lo conocieron y de sus propios comentarios, como una vía de acceso a la contemplación. Esta es la necrológica que le dedica la *Revista de Estudios Psicológicos* en junio de 1892:

Quando murió estaba al frente del Grupo español de la Sociedad Teosófica. En constante relación con los iniciados del Oriente y con los ocultistas más importantes de Europa, Montoliu era en España el hombre que conocía más a fondo las ciencias secretas de la India, en lo que les es dable conocer a un europeo.

De una tolerancia inmensa para con todas las ideas, profesaba especial simpatía y consideración por el Espiritismo, que consideraba como una preparación necesaria para comprender y aceptar sus doctrinas.

De una pureza de costumbres intachable, vivía casi completamente retirado, haciendo la vida de un anacoreta indio, entregado a un estudio y a un trabajo excesivo.

Ha muerto a los treinta años, cuando todo le sonreía. Alma de aspiraciones místicas, enamorada de un ideal irrealizable en la tierra, le ha faltado tiempo para abandonar el mundo.

¡Que desde las regiones de luz en donde habita, siga trabajando, con la misma fe y constancia que antes, para despertar la noción de una vida espiritual, en esta sociedad incrédula y materializada en que vivimos! (*REPs*, 1892: 109).

A la muerte de Montoliu, el grupo teosófico de Barcelona, pionero de la teosofía en España, queda sin dirección y bastante desestructurado. J. Xifré encargará a José Plana y

⁶¹ «En efecto, gracias a aquel incansable propagandista, conocido por el pseudónimo de *Nemo*, los teósofos, que ya tenían un periódico en Barcelona, cuentan con un local en la calle de Tallers, nº 66» (*REPs*, 1892: 28).

«Se han publicado los dos primeros repartos de la Biblioteca Teosófica, comenzando la interesante obra titulada *Isis sin velo. Clave para los antiguos y modernos misterios. Ciencia y Teología*. Por H. P. Blavatsky, traducción del inglés con autorización de la autora, por Francisco Montoliu y Togores, M. S. T. El traductor dedica su Trabajo a H.P.B y a su memoria, encabezándolo con una biografía de la fundadora de la Sociedad Teosófica.

La obra constará de dos tomos de unas 7000 páginas cada uno, y se reparte quincenalmente en cuadernos de 16 páginas, al precio de 25 céntimos de peseta. Se suscribe en el local de la calle de Tallers, 66, entresuelo, 1, redacción y administración de los *Estudios Teosóficos* y en la administración de la REVISTA.» (*Ibidem*: 46).

Dorca que se haga cargo de la importante rama barcelonesa, donde con José Roviralta Borrell, que había sido compañero de estudios de Montoliu, editarán la revista teosófica *Antahkarana* (*El sendero*) durante tres años, de 1894 a 1896. En ella Roviralta Borrell publicará los primeros capítulos de su traducción, primera al español, del *Bhagavda Gîtâ*, que verá la luz en volumen en 1896.

En estos primeros años la difusión de la teosofía está ligada a las logias masónicas,⁶² pues es en ellas donde se conocen y tratan los futuros teósofos. Según las investigaciones de Larrea (1993) la teosofía se expande en Madrid a partir de logias como la *Comuneros de Castilla*,⁶³ a la que en 1891 pertenecían ya Viriato Díaz Pérez, Edmundo González Blanco, Alfredo Rodríguez de Aldao, entre otras personalidades, que con el tiempo estarán cercanas a Valle-Inclán y serán un referente en la actividad cultural del Ateneo de Madrid.

Además de Montoliu y Xifré como pionero y mecenas respectivamente, y de los traductores barceloneses J. Plana Dorca y sobre todo J. Roviralta Borrell, encargados de la confección de *Antahkarana*, hubo otros teósofos de primera hora no menos importantes, los teósofos de la rama Madrid, responsables de *Sophía* a lo largo de dos décadas y quienes serían

⁶² Respecto a la difusión de la masonería en España en el s. XIX, el periodista y maestro masónico Conrado Roure afirmaba en 1925: «Los puntos en que la masonería se había extendido más intensamente era [sic] en Andalucía y Galicia, notándose que las poblaciones costeñas eran las más afectas a la secta secreta.» (1925, I: 233). Roure analiza el papel decisivo de la masonería en la revolución de 1868 y la instauración de la I República, y constata que en los primeros años de la Restauración borbónica el número de masones decreció, dado que muchos políticos se habían afiliado años antes para medrar al calor revolucionario. Sin embargo, la masonería se deshizo de los aprovechados y consiguió sobrevivir, de tal forma que, según el autor, alcanzó su máxima pujanza en la década de los ochenta del s. XIX:

[...] Al cabo de diez años del hundimiento de los ideales democráticos la masonería floreció con mayor lozanía que en cualquiera de sus anteriores épocas.

En 1883 existían en España trescientas logias, con más de cincuenta mil asociados.

Esta masonería del 1883, aunque también era democrática en su esencia, hallábase completamente alejada de toda lucha política y sus prácticas no se separaban en lo más mínimo de lo que reglamentaban los estatutos masónicos. (Roure, 1925, I: 257).

⁶³ Según Conrado Roure (1925, I: 232), esta logia surge en el Trienio liberal y tuvo por jefe al general Mina.

los primeros traductores de *La doctrina secreta* en 1895 (tomo I) y 1898 (tomo II). La traducción debió de ser ardua y costosa, dada la peculiar composición de la escritura blavatskyana y, en opinión de muchos teósofos, como ya se ha comentado antes, los problemas de la autora al expresarse por escrito en una lengua que no era la suya materna.

Según Larrea (1993: 105) la carta fundacional de la Rama Madrid está fechada el 8 de mayo de 1893, y sellada en la India el 19 de mayo de 1893. En la carta aparecen los nombres de José Xifré, presidente; Tomás Doreste, como secretario; y los miembros Manuel Treviño, Amalia Martín, Francisca Martín, Rafael Monleón, José Corrales, Viriato Díaz y José Melián.

Ese mismo año se constituye la Rama de Valencia, dirigida por Bernardo de Toledo y en 1894 la Rama de Barcelona, dirigida por José Plana y Dorca, que tendrá una revista propia, *Antahkarana (El sendero)*.

1894 se puede considerar el año en el que espiritistas y teósofos se distancian definitivamente⁶⁴ y los segundos adquieren un perfil propio, que arrastrará a buena parte de los primeros y a un gran conjunto de librepensadores hacia sus filas. Algunos teósofos criticarán de forma abierta la escasa capacidad intelectual de muchos espiritistas, las diferencias entre sus propias filas en cuestiones dogmáticas como la reencarnación,⁶⁵ su

⁶⁴ La revista *Sophía* recogía, no sin cierta sorna, la ausencia de intercambio con las revistas espiritistas a partir de octubre de 1894:

Nos ha sorprendido que no hayan visitado esta redacción, los periódicos espiritistas que siguen:

Lumen, Barcelona, Desde el núm. 40 del 13 de Octubre de 1894.

Revista de Estudios Psicológicos, Barcelona, Desde el núm. 10 del mes de Octubre de 1894.

La Revelación, Alicante, Desde el núm. 10 del mes de Octubre de 1894. (*Sophía*, «Movimiento Teosófico», diciembre 1894).

⁶⁵ Los espiritistas norteamericanos no reconocían la reencarnación del alma, mientras que para los europeos era un aspecto fundamental de la doctrina espiritista. José Melián, director de *Sophía*, recordaba esta diferencia fundamental, cuando los espiritistas españoles comenzaron a atacar a los teósofos:

[...] los espiritistas [...] tampoco han caído en la cuenta de que los que consideran como compañeros y colegas, los espiritualistas norteamericanos, se hallan mucho más distantes de los partidarios de Allan Kardec que los mismos teósofos, viniendo a ser los peores amigos del Espiritismo transcendental. [...] Porque no han debido olvidar los espiritistas españoles, que

extrema credulidad e ingenuidad ante determinadas comunicaciones de los espíritus, e incluso su preocupación por las miserias sociales con su metódica y extremada caridad hacia los pobres:

[...] las palmarias contradicciones en que caen los mismos [los espiritistas] y sus profundas diferencias de criterio – según el continente geográfico- en punto de tan vital importancia para la doctrina como lo es el de la reencarnación; amén de explicar cómo, después de trato tan dilatado con eminencias de la talla de un Newton, de un Copérnico, y otros sabios astrónomos, no han podido darnos aún una descripción detallada de la vía láctea, ya que han conseguido descubrir el gusto ornamental de los habitantes de Júpiter.

(J(osé) P(lana) D(orca), «La prensa espiritista española», *Antahkarana*, 7, julio 1894: 59).

La ruptura entre ambos grupos debió de deberse a las constantes bajas que sufrían los espiritistas en esos años y a que dieron pábulo a los ataques y críticas hacia Blavatsky,⁶⁶

aquellos a quienes consideran correligionarios y compañeros suyos, nada tienen de común con ellos, excepción hecha de la parte puramente fenomenal, tan secundaria en el Espiritismo transcendente, puesto que no sólo niegan la reencarnación y progreso indefinido del alma, sino que consideran al mundo espiritual tan material y grosero como nuestro mismo mundo físico, siendo su *Summerland* un paraíso tan material o más que el de Mahoma; pues allí, en los alrededores de la Vía Láctea, donde establecen tal mansión, suponen que existen ciudades con sus Congresos, Universidades, Casinos, etc., y se casan y procrean los espíritus. Esta es la grosera escuela que combatió Mad. Blavatsky, y la que debieran combatir a todo trance los espiritistas españoles, en vez de hacer causa común con ella. (Melián, «A algunos espiritistas», *Sophía*, 1894: 279).

⁶⁶ Según parece la *REPs* a principios de 1894 comenzó a atacar a los teósofos. José Melián, director de *Sophía*, lo lamentaba, por cuanto casi todos los teósofos habían sido espiritistas, y predecía el triunfo de la teosofía, tal y como ya había ocurrido en otros países europeos:

El que estas líneas escribe, profesó con ardor las doctrinas espiritistas, y durante diez años, fue uno de sus más celosos propagadores; pero no teniendo espíritu de secta, y amando la verdad por la verdad misma, encontró en la Teosofía horizontes infinitamente más amplios y la clave de muchas contradicciones y nebulosidades que dentro del Espiritismo no acertaba a explicarse. [...] pudo más su sed de mayores conocimientos, y estudiando, comparando y analizando, consiguió por último desgarrar el espeso velo tejido durante tantos años, y percibiendo entonces con mucha mayor claridad, tuvo la dicha y la honra de ser uno de los cuatro fundadores del “Grupo Teosófico Español”.

La *Revista de Estudios Psicológicos*, en su número de Julio último, principia por manifestar que, al presentarse por primera vez la Teosofía en Barcelona, fue acogida por los espiritistas con una benevolencia tal, que llegó a ser torcidamente interpretada [...] por considerársela como una *escuela del Espiritismo*. Esta actitud se mantuvo invariable hasta principios del presente año, si no estamos equivocados, en que comenzaron sus hostilidades en la parte doctrinal y algunos ataques a las personalidades; nada de lo cual nos sorprendió, porque en varias obras y

fundadora de la teosofía. Así lo expresaba, José Plana y Dorca,⁶⁷ una de las firmas principales de *Antahkarana* y que llegaría a ser un poeta importante del Modernismo catalán:

[...] el caso es, lector amigo, que sin proceder por nuestra parte agravio alguno que de asidero les sirviese, sin que jamás hubiesen podido dudar de los sentimientos fraternales con que sinceramente les brindábamos, perteneciendo, como pertenecemos – espiritistas y teósofos- a la falange espiritualista destinada a oponer un dique poderoso a la corriente materialista y pseudo-materialista (léase positivista) que amenaza socavar la desequilibrada civilización que disfrutamos; es el caso, repetimos, que como en obediencia de algunas consignas, rompen ellos el fuego contra nosotros, llegando, en su ardor sectario, después de haber manoseado doctrinas y enseñanzas que no se han dignado estudiar con el debido fundamento (pues no queremos hacerles el agravio de afirmar que exceden a sus alcances), llegan hasta el punto límite de la exaltación fanática intentando [...] bajar a su nivel una reputación tan bien sentada, una figura tan noble, tan respetable y digna de la veneración de todos los hombres honrados, como lo es la de H. P. Blavatsky.

[...] Y si el fondo de tales escritos pone de relieve un estudio tan deficiente como superficial, en lo tocante a la forma, casi *evangélica* [...] da al traste por completo con la tolerancia, la fraternidad humana, el amor, la *caridad* - ¡sobre todo la caridad!- y otras ideas y sentimientos que nosotros veneramos y procuramos practicar, y que resultan, para la prensa espiritista española, una especie de reclamo emocional bueno para estereotipado, pero de laxo cumplimiento. (*Ibidem*).

Pero la verdadera razón de las diferencias entre ambos grupos era que los teósofos negaban que las manifestaciones y fenómenos espiritistas se debieran a espíritu alguno, sino a

artículos que hemos traducido y publicado, se encontraban combatidas varias de las teorías espiritistas.

[...] El mal paso del órgano espiritista barcelonés, al publicar aquel tejido de difamaciones y calumnias, es tanto más de lamentar, cuanto que no podrá hacernos creer que se halla tan falto de buen sentido, que haya tomado por verídica, historia tan asquerosa, madeja de enredos. No es posible que ningún hombre de recto juicio, pueda tener por falsaria, impostora, charlatana, embaucadora, etc., a la propagandística infatigable de sublimes enseñanzas; a la que dedicó su vida a un ideal tan elevado.

[...] Tal fárrago de absurdos y calumnias, provienen de enemigos conocidamente declarados de Mad. Blavatsky y de su obra. Quizás la *Revista de Estudios Psicológicos*, al hacerse ahora eco de aquellos, marque el principio de un mayor desarrollo de la Teosofía en España; pues ha sucedido el hecho significativo de que en la India, en Inglaterra, en Suecia y Noruega, y en los Estados Unidos, cuando los enemigos de este movimiento, tan importante para la humanidad, han escupido su veneno, el resultado ha sido contraproducente. (Melián, «A algunos espiritistas», *Sophía*, 1894: 278-80).

⁶⁷ José Plana Dorca sería con los años, y al mismo tiempo que teósofo, un importante poeta del Modernismo catalán. G. Allegra (1979) se ocupa de la cuestión y más recientemente Pomés (2006).

la expresión de la parte más baja e impura del alma humana. La cerrazón de los espiritistas en admitirlo y su querencia hacia las manifestaciones físicas en las sesiones, hacen que J(osé) P(lana) D(orca) los tilde de materialistas:

Y todo, en suma, ¿por qué?- Porque afirmamos que sus queridos *difuntos*- los obligados protagonistas de sus sesiones- no son tales difuntos ni tales carneros, sino desechos astrales de los que fueron, vestiduras del Ego inmortal en desintegración kamalóquica; en suma, que no son más que *elementarios* semi-concientes- cuando no ciego *elementales*- entidades en su mayoría groseras y p eligrosas a quienes el *médium* obedece como un autómeta; autómeta puesto también casi siempre a merced de los circunstantes. Ellos- ¡tan espiritualistas!- merced a sus afirmaciones acerca de la posibilidad de que el Espíritu dé lugar a fenómenos físicos- heregía [sic] que rechazamos en absoluto- resultan unos materialistas de peor cuño que el hasta ahora corriente y conocido. Por algo se ha dicho que el Espiritismo es un *materialismo transcendente*. (*Ibidem*).

José Plana y Dorca va más allá y denuncia abiertamente los peligros para las personas por cuanto la práctica espiritista puede provocar determinadas patologías psíquicas a médiums y asistentes; y para la sociedad en su conjunto por la transcendencia social de las sesiones, a las que asocia con la necromancia o adivinación por evocación de los muertos:

Pero esas prácticas tan desdichadas, que son el tan cacareado *fundamento experimental* de la doctrina espiritista, conducen a los *mediums*- y a los que no lo son- a extremos lamentables que, toda persona medianamente leída y observadora conoce. Esas verdaderas prácticas de *Necromancia*, llevan de la mano a la epilepsia, a la locura, al suicidio, y, lo que es peor todavía por la trascendencia social que reviste, a la formación de *locos impulsivos*- y aquí está el verdadero caso patológico- que perturban las sociedades con sus crímenes abominables. (*Ibidem*, 60).

Con todo, José Plana Dorca (J.P.D.) finaliza su artículo con aires de reconciliación, pues ambos grupos creían en la misma idea de Dios y del Universo y las diferencias de criterio el tiempo las ajustaría y las pondría en su sitio:

No seamos la piedra de escándalo donde una y otra vez haga hincapié el materialismo [...] ya que unos y otros -espiritistas y teósofos- vemos en el hombre algo más que un puñado de carne y huesos, y en el Universo algo que excede por sus maravillas a un mecanismo entregado al azar de leyes inconscientes. Y ya que concedemos al hombre una finalidad que está muy por encima de lo terreno; ya que predicamos la fraternidad y el amor, como base de

regeneración y dignificación humanas, demos pruebas, con un ancho espíritu de tolerancia y de justicia, de la fe que nos merecen aquellas ideas y de lo honda y sinceramente que las sentimos.

El mutuo respeto engendra la mutua estima. Allí donde la pasión arguye, el juicio vacila y prospera el error. La crítica superficial, acre, desvencijada y personalísima, vibra en un plano funesto y transitorio- el plano kármico- y engendra corrientes malsanas cuyas víctimas han de ser necesariamente aquellos que, en su temeridad y en su ignorancia, las engendraron. Ya lo dice el vulgo: “siembra vientos y recogerás tempestades”.

[...] El tiempo – ese juez inexorable pero justo—dará a cada uno su merecido. Por lo que a nosotros respecta aguardamos tranquilamente su fallo. (*Ibidem*).

Para finalizar esta visión general de la teosofía en España, es necesario aludir a la labor editorial, puesto que la sola propagación del pensamiento teosófico, únicamente a través de las revistas, tuvo que ser más bien escasa, ya que en realidad *Sophía* fue la única publicación desde 1896 hasta su desaparición en 1914. En la última década del s. XIX se imprimen las obras doctrinales de la teosofía en diversas imprentas de Madrid y Barcelona, pero no existe una editorial específica que acoja las traducciones que se estaban acometiendo. Al despuntar el nuevo siglo, nace un sello editorial vinculado a la difusión de la teosofía en España, la Biblioteca Orientalista de Barcelona, cuyo editor era Ramón Maynadé. Un Ramón Maynadé había aparecido como delegado chileno en las actas del Primer Congreso Espiritista de Barcelona en 1888. Hay que suponer que se trata de la misma persona, quizás un indiano o un emigrante espiritista que retornó a Barcelona y se dedicó a la propagación del orientalismo y en concreto de la teosofía. Así en 1901 surge, en primera instancia, el sello R. Mainadé editor,⁶⁸ para convertirse en 1902 en la Biblioteca Orientalista, seguramente con el apoyo financiero inicial de José Xifré. La Biblioteca Orientalista, como ya había hecho *La Irradiación*, será a la vez editorial, distribuidora y librería (Calle de la Tapinería, 41). En 1902, año modernista si cabe, el catálogo de la Biblioteca Orientalista registra ocho obras

⁶⁸ Annie Besant, *El poder del pensamiento, su dominio y cultura*, traducción de José Melián, Barcelona, Ramón Mainadé editor, 1901, 146 pp. + 2.

propias publicadas, encuadernadas en tela,⁶⁹ y casi cincuenta títulos de otros editores pero de temática orientalista y teosófica, entre los que podemos encontrar como distribuidas y vendidas por la Biblioteca Orientalista las primeras traducciones al español de *Isis sin velo* y *La doctrina secreta* de Blavatsky, el folleto *Fakirismo y Ciencia* de Otero Acevedo y *Las civilizaciones de la India* de Gustavo Le Bon.⁷⁰ Con el devenir de los años y la labor de un gran traductor como Federico Climent Terrer,⁷¹ la Biblioteca Orientalista se convertirá en la editorial teosófica por excelencia, dando cabida en su catálogo tanto a la sección oficial como a los disidentes de la S. T. como Schuré o Rudolf Steiner. En 1920 la editorial realizará una clasificación gradual de su producción editorial teosófica, así encuadrará a los autores y sus obras en tres conjuntos, según su grado de dificultad. En el primero, correspondiente a *Obras Elementales de preparación y exposición doctrinal* sitúa a la obra de Nemo; *La filosofía esotérica de la India* de Chatterji, obra muy relacionada, como veremos, con la *LM*; las primeras obras teosóficas de Mario Roso de Luna; y *El buddhismo esotérico* de Sinnet. En el segundo grupo *De estudio más avanzado*, se hallan las obras principales de Leadbeater y de A. Besant, así como *Isis sin velo* de Blavatsky; finalmente, en el *estudio superior* teosófico, *La doctrina secreta*. La Biblioteca Orientalista pervivió como editorial hasta la Guerra Civil, en la que tras la victoria franquista se persiguió a los teósofos y se decomisó todo el material y documentación posible.

⁶⁹ En el catálogo de 1902 la Biblioteca Orientalista ya había publicado dos obras de A. Besant, la mencionada traducida por José Melián, y *Evolución de la vida y de la forma*, traducción de José Granés.

⁷⁰ Gustavo Le Bon, *Las civilizaciones de la India*, 2 vol., traducción de Francisco Pi i Arsuaga, Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1901, 413 y 376 pp.

⁷¹ Sus traducciones al español de *Isis sin velo* y de *La doctrina secreta* se consideran las más cercanas al sentido del original, por lo que se siguen reimprimiendo.

En Madrid habrá otra empresa que publicará obras teosóficas, la Biblioteca Teosófica creada por Gregorio Pueyo en su editorial, en la primera década del s. XX. La colección la dirigirá *Enediel Shaiah*, pseudónimo ocultista de Alfredo Rodríguez de Aldao, quien tuvo un papel muy activo, pues publica una traducción propia de Julio Lermína, *Misterios de la vida y de la muerte*, y una obra sobre los fenómenos del espiritismo y la hipnosis con su otro pseudónimo *ad hoc*, para los temas espiritistas y psiquistas, *Aymerich*, *El hipnotismo prodigioso*, 2 tomos. Asimismo, publicará las dos primeras obras teosóficas de Mario Roso de Luna, *Hacia la Gnosis* (1909) y *En el umbral del misterio* (1910), y la novela teosófica de Lionel Dalsace, *Deuda Fatal*. La Biblioteca Teosófica de Gregorio Pueyo editor no tuvo la importancia y repercusión de la Biblioteca Orientalista de Maynadé, quizá por la muerte prematura de Gregorio Pueyo en 1913. No obstante, su viuda continuó con la edición de obras teosóficas, con atención especial a todas las obras de Mario Roso de Luna, quien, después en los años veinte, publicará con la editorial Viuda de Pueyo sus *Obras Completas*.

Otro intento editorial menos conocido es la también llamada Biblioteca Teosófica dirigida por Ricardo Veloso en La Habana (Cuba) e impresa y distribuida en España por la Librería Viuda de Montero de Valladolid. Esta pequeña colección tenía como propósito publicar obras teosóficas inéditas en castellano.⁷²

⁷² Annie Besant, *La comunicación entre diferentes mundos*, Ricardo Veloso, editor, Habana (Cuba), Valladolid, Tipografía de la Viuda de Montero, 1913, 75 pp.

1.2.2.2.- ΣΟΦΙΑ. Revista Teosófica.

En 1983, gracias a la financiación de José Xifré, apareció la revista ΣΟΦΙΑ (*Sophía*).⁷³ La publicación se convertirá, de inmediato, en el referente de la teosofía española e hispanoamericana, pues durante veintidós años se publicará de forma ininterrumpida hasta julio-agosto de 1914, último número, a partir del cual suspende su aparición por los graves problemas económicos sufridos por su mecenas, Xifré, a causa del estallido de la I Guerra Mundial o Gran Guerra.⁷⁴

Sophía se editará en formato folio hasta el fin de siglo, su tamaño era mayor que el formato de la *Revista de Estudios Psicológicos*. En la cubierta de la revista puede leerse en caracteres griegos ΣΟΦΙΑ y debajo el subtítulo de *REVISTA TEOSÓFICA*. Título y subtítulo están impresos sobre un cielo sobre el que irradian los rayos de un sol en el horizonte hindú, pues en el fondo se observan montañas y, en primer plano, un río caudaloso, que pudiera ser el Ganges, con unas flores de loto en una de sus orillas. Del centro hacia la izquierda de la composición, se observa, en el fondo y cercano al sol en perspectiva, las columnas de un templo griego, después unas palmeras, a su lado una pagoda asiática y más en primer plano la esfinge de Gizeh. Toda la ilustración y el subtítulo de la cubierta es obra de RM. La ilustración

⁷³ *Sophía* es una publicación que necesita una investigación más exhaustiva y rigurosa, pese a las aportaciones realizadas al respecto por Allegra (1979), Celma (1991), Larrea (1993) y, últimamente, (López Díaz-Ufano. 2011), quien realiza un índice incompleto de los números de la revista, pues no solo no recoge los contenidos de los años 1900, 1903, 1904, 1913 y 1914, sino que el del año 1901 contiene ausencias notables como el artículo del Dr. Félix L. Oswald, «¿Fue Cristo un buddhista?», *Sophía*, 1901: 408-416.

⁷⁴ *Sophía* reaparecerá, en una segunda época, en 1924, en un contexto ya muy distinto, cuando la mayoría de los principales dirigentes teosóficos ya habían desaparecido o se encontraban fuera de España. Por ello en este primer nuevo año, Manuel Treviño y Viriato Díaz Pérez recuerdan la fundación de la Rama Madrid y sus primeros pasos. La segunda etapa de *Sophía* duró hasta 1932, año en que se fusionará con *El Loto Blanco* de Barcelona para dar lugar a la revista *Teosofía*, administrada desde Madrid (Allegra, 1979: 382).

tiene unos márgenes, donde figuran la fecha y el nombre de su fundador. Así, en el margen superior izquierdo consta el número y el año según nuestro calendario: «Año I 1893», a la derecha el año en cómputo teosófico: «Año 4995 del Kaly-Yuga»⁷⁵. Al pie de la ilustración se lee «Revista Mensual. Fundada por D. Francisco de Montoliu y de Togores. Primer Presidente del Grupo Español de la Sociedad Teosófica. Ingeniero, Abogado y Director de la Escuela de Peritos Agrónomos de Barcelona». [Véase Anexo Documental] En la portada la revista se define como «Órgano oficial de la Sociedad Teosófica en España» y reproduce el lema en sánscrito *Satyât Nâsti Paro Dharmah* (*No hay religión más elevada que la verdad*).

En *Sophía* se realizarán las traducciones de los textos más importantes de A. Besant y Leadbeater y se publicarán, asimismo, los artículos inéditos de Blavatsky, así como continuos comentarios a su obra. En esta misma línea doctrinal, los contenidos firmados por *La Redacción* son un capítulo importante en la revista, pues suelen explicar desde los aspectos más básicos de la teosofía, hasta cuestiones más metafísicas. Sin embargo, hay un aspecto cultural muy importante realizado por la revista *Sophía*: me refiero al rescate del acervo heterodoxo de la cultura y tradición españolas, con especial incidencia en aquellas obras orientalistas y místicas, desde el zohar hebreo hasta el misticismo musulmán, así como el misticismo español más desconocido, en concreto se recuperará al místico barroco aragonés, Miguel de Molinos, cuya *Guía Espiritual* está muy presente en *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán. En opinión de Larrea (1993: 72), «Sophía se convirtió en un intento serio de recoger toda la rica filosofía española perseguida por los inquisidores».

⁷⁵ «Kali Yuga, la edad negra en que nos hallamos ahora» (Blavatsky, 1925: 420).

Larrea (1993: 95) considera que hay dos etapas en *Sophía*.⁷⁶ La primera, desde su aparición hasta que Viriato Díaz-Pérez deja la dirección en 1905; la segunda, desde el mismo año hasta 1914, con la dirección de Rafael Urbano y Manuel Treviño. Para Larrea, en esta segunda época no solo hay cambios sustanciales en el diseño, se pasa del índice por número de página al índice por nombres, sino también en los colaboradores, pues hay una cierta apertura a escritores modernistas y a una concepción más abierta de la teosofía, representada por Mario Roso de Luna, que partir de 1905 comenzará a publicar en la revista en estos años.

En los veintidós años de vida de la revista, desfilarán por sus páginas dos generaciones de teósofos y estará íntimamente ligada al desarrollo del Modernismo español e hispanoamericano, pues en ella publicarán Leopoldo Lugones,⁷⁷ con un texto titulado «Nuestras ideas estéticas» que por la fecha puede ser considerado todo un manifiesto del modernismo literario; Salvador Rueda;⁷⁸ Santiago Rusiñol;⁷⁹ Miguel de Unamuno, con el poema «Perdón»,⁸⁰ y Ramiro de Maeztu,⁸¹ entre otros. En julio de 1901, bajo el título de «Pensamientos sugestivos de hombres célebres», reproduce dos fragmentos, uno de Pío Baroja «Sufrir y pensar» y otro de Silverio Lanza «¡Peste de vida!», publicados en la *Revista Nueva*, números 9 y 16 respectivamente. Con todo, hay que advertir que la presencia de

⁷⁶ Sin embargo, María Pilar Celma Valero (1991: 114) considera que hubo cuatro etapas, incluyendo la segunda época de 1924-1925. Parece que no pudo consultar la colección completa de la revista.

⁷⁷ Leopoldo Lugones, «Nuestras ideas estéticas», *Sophía*, 1902: 173-189, y «Sudor de sangre», *Sophía*: 1906: 142-147. Recientemente, Virginia Garlitz ha estudiado la estética del escritor argentino en relación con la de Valle-Inclán, «La estética esotérica de Lugones y Valle-Inclán», *ALEC. Anuario Valle-Inclán*, 2012: 5-17.

⁷⁸ Salvador Rueda, «Las piedras», *Sophía*: 1906, 102-106, y «El pan», *Sophía*, 1907: 273-276.

⁷⁹ Santiago Rusiñol, «Oración a la palmera», *Sophía*, 1906: 267.

⁸⁰ Miguel de Unamuno, «Perdón», *Sophía*, 1907: 195-196.

⁸¹ Ramiro de Maeztu, «La rosa y la flor del cerezo», *Sophía*, 1907: 229-235.

literatos modernistas solo se da durante dos años, 1906-1907, en los que dirige la publicación Rafael Urbano.

En sentido contrario, como ya demostró G. Allegra (1979), la colaboración fue máxima. Un grupo de intelectuales, todos ellos traductores, publicarán al mismo tiempo en *Sophía* y en las revistas literarias modernistas. Viriato Díaz-Pérez colaboró en *Helios* (1903) y *Alma Española*, Pedro González Blanco en *Helios* (1903) igualmente y en *Renacimiento* (1907), Rafael Urbano en esta misma revista y en *Prometeo* (1908-1912).

Cronológicamente los directores de *Sophía* fueron: José Melián (1893-1901), Viriato Díaz Pérez (1902-1905), Rafael Urbano (1905-1907) y Manuel Treviño (1908-1914). Todos ellos son traductores, algunos con mayor fortuna que otros, e importantes orientalistas como Manuel Treviño, el primer egiptólogo español y traductor de chino y japonés.

Destacaré a los cuatro directores que tuvo la publicación en veintidós años, dos de los cuales, Viriato Díaz-Pérez y Rafael Urbano, estuvieron cercanos a Valle-Inclán; y a otros teósofos que colaboraron en la revista o en las traducciones, y que estuvieron vinculados también al círculo de amistades del autor gallego. Me refiero, por ejemplo, a Edmundo González-Blanco y sobre todo a Mario Roso de Luna. Desde luego y de forma incuestionable, el epicentro teosófico español a finales del s. XIX estaba radicado ya en Madrid, en concreto en el Ateneo, lugar donde todos ellos van a coincidir.

El primer director, José Melián, sentó las bases de la publicación y se dedicó a organizar el equipo de traductores, que en 1895 y después en 1898 publicó la primera traducción de *La doctrina secreta*. Según Pomés (2006, 15) en este equipo participaron el fallecido Montoliu, el propio Xifré, Manuel Treviño, Tomás Doreste, los hermanos Molano, Edmundo González-Blanco, Federico Climent Terrer y el propio José Melián. Hay que

suponer que este equipo de traductores no fue uniforme en el tiempo y que, por ejemplo, Federico Climent Terrer fue el responsable en exclusiva del volumen III de *La doctrina secreta* (1911) y de la segunda edición en español de *Isis sin velo* (1912).

José Melián, además de coordinar a los traductores y dirigir *Sophía*, tradujo en 1892 *Lo que es la teosofía*⁸² de W. R. Old; en 1894 el *Manual Teosófico* de Annie Besant, y en 1901 de la misma autora, *El poder del pensamiento*. Asimismo publicó varios artículos en los primeros años de *Sophía*, entre ellos «El anarquismo» (1893), pero en 1902 tuvo que ausentarse de España para atender sus negocios, y recaló y murió en Perú.

1.2.2.2.1.- Viriato Díaz-Pérez.

Le sustituirá en la dirección Viriato Díaz-Pérez y Martín de la Herrería (Madrid, 1875-Asunción-Paraguay, 1958). Su padre, Nicolás Díaz-Pérez de los Ríos, fue un librepensador, masón y activo militante republicano, que sufrió la cárcel y el exilio, y dedicó buena parte de su vida a investigar la historia de su provincia natal, Badajoz. La madre de Viriato fue Emilia Martín de la Herrería, una de las primeras escritoras feministas, y según Larrea (1993: 44) conocedora del mesmerismo o magnetismo animal, sobre el que inició a su hijo. En este ambiente tan liberal y heterodoxo creció el joven Viriato, y dio muestras muy pronto de sus aptitudes y madurez en el terreno de las humanidades. Y también fue alumno de Francisco Giner de los Ríos y de la Institución Libre de Enseñanza.

En 1891, con apenas dieciséis años, forma parte de la logia *Comuneros de Castilla*, dirigida por su padre, Nicolás Díaz-Pérez, donde conocerá a Alfredo Rodríguez de Aldao, quien a su vez se carteaba con Francisco de Montoliu. En opinión de Larrea (1993: 45), pudo

⁸² W. R. Old, *Lo que es la teosofía*, introducción de A. Besant, traducción de José Melián, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Julián Palacios, 1892.

Viriato conocer la teosofía por Aldao, aunque tiene el convencimiento de que fue a través de Xifré, y quizás, en mi opinión, de su secretario particular Manuel Treviño, miembro de la misma logia que Viriato y orientalista como él. Oficialmente Viriato Díaz Pérez es Miembro de la Sociedad Teosófica el 29 de octubre de 1892.⁸³

La figura de Viriato Díaz-Pérez es de capital importancia⁸⁴ para el Modernismo español como nexo de unión con el movimiento teosófico, dado que Viriato en su juventud se dedicó a la crítica literaria y se sintió atraído por la poética simbolista. Lo cierto es que Viriato Díaz-Pérez conocerá a muchos de los primeros bohemios españoles y a todos los poetas modernistas, que en el transcurrir de las décadas alcanzarán celebridad máxima: Rubén Darío; el propio Valle-Inclán; un poeta andaluz entonces desconocido en Madrid, Juan Ramón Jiménez; los hermanos Manuel y Antonio Machado; Cansinos Asséns, entre los principales. E igualmente Viriato Díaz-Pérez colaborará en casi todas las revistas modernistas del momento: *Helios*,⁸⁵ *Electra*, *Juventud* y *Alma Española*.⁸⁶

Con apenas diecisiete años, Viriato firma como miembro de la Sociedad Teosófica su artículo «Música, Color y Sonido» en el periódico madrileño *El Ideal* (1 dic. 1894). En este artículo, además de demostrar un conocimiento importante sobre la literatura hindú, define lo que es un mantra y su poder:

⁸³ López Díaz-Ufano (2011) soslaya la influencia de la masonería en el descubrimiento de la teosofía por parte de Viriato y lo atribuye más bien a otras causas: «el vacío espiritual que sentía el joven al ser criado sin instrucción religiosa, por un padre iconoclasta y anticlerical (Don Nicolás no bautizó a sus hijos por no creer en “esa ridícula ceremonia”) fue llenado por la teosofía.» (2011: 41)

⁸⁴ Sin embargo, Virginia M. Garlitz (2007) considera que Viriato Díaz-Pérez es una figura menor y poco menos que un segundón dentro del movimiento modernista.

⁸⁵ En *Helios* publica desde las impresiones de un viaje a Atienza «Por la España ignorada. Atienza» (8, 1903) hasta las notas de su traducción de *El Cuervo* de Poe, «Notas y ensayos de una traducción de *El Cuervo* de Edgar Poe» (12, 1904) y, sobre todo, «Teosofía y ocultismo. Más allá de la experiencia y del análisis» (14, 1904).

⁸⁶ Da cuenta de la difusión de Nietzsche en «Zaratustra en Madrid», *Alma Española*, 20, 1904.

[...] citaré un hecho que merece consignarse por su excepcional importancia; me refiero al procedimiento que usan en la India para producir ciertos efectos místicos en el ánimo, es decir, la ciencia de los Mantras. [...] El Mantra es una fórmula cuya composición silábica y cuya rítmica entonación produce vibraciones determinadas, que dan lugar a los resultados que los sacerdotes iniciados se proponen. (Díaz-Pérez, 1894, *apud* Larrea, 1993: 366).

Viriato concede a determinados sonidos una fuerza psicofísica, que recuerda a determinadas páginas del *Milagro Musical* de *La lámpara maravillosa*. Asimismo, llama la atención sobre la sinestesia, que será fundamental en la poética y retóricas modernistas:

De esta manera aprovecharse del sonido, como fuerza psicofísica que tan a fondo conocen los iniciados de la India, apenas si hay noticia en Europa, en donde tan solo se conocen las fuerzas puramente físicas del sonido [...] Casi todos los fascinadores y Magos antiguos y modernos se valieron de la música en determinados casos: las *palabras mágicas* de la Edad Media no eran otra cosa que el conocimiento de los sonidos, que produciendo un determinado número de vibraciones, daban por resultado diversos fenómenos. Eran, por así decirlo, el a, b, c, de la ciencia Mántrica de la India.

En un artículo que publiqué hace ya algún tiempo, en *El Pentagrama*, traté incidentalmente de ciertas personas que confunden la sensación *color*, con la sensación *sonido*. Este hecho, que tanto ha llamado la atención del mundo sabio, es en verdad misterioso a la vez que innegable. Conocido es el caso de aquella niña que decía “mamá, tus palabras son *eternamente azules*, porque me quieres; pero cuando me riñes se vuelven *rojas*”. (*Ibidem*: 366-367).

Al año siguiente realiza una crítica elogiosa del primer libro de Valle-Inclán, *Femeninas* (1895),⁸⁷ del que afirma que «es perfectamente moderno. Desde su título, sencillo y elegante, hasta sus más pequeños detalles.» Subraya «que el autor, Sr. Valle-Inclán, leyó mucho a los modernos literatos franceses», pero que sin embargo ha logrado un equilibrio entre estos y los

⁸⁷ Larrea habla de una segunda edición de *Femeninas* en la que participaron Viriato Díaz-Pérez y Said Armesto:

En esta época primera influye *Sophía* sobre el amigo de Viriato y compañero de Logia en 1892, Víctor Said Armesto. Juntos prepararán la 2ª edición de *Femeninas* de Valle-Inclán en 1897, introduciendo pequeñísimas variantes. (Larrea, 1993: 95).

Pero tal segunda edición me resulta desconocida, quizá se confunde con *Epitalamio*. La afirmación de Larrea quizá se fundamente en la dedicatoria de Valle-Inclán de la edición de *Femeninas* a Viriato, de la que puede deducirse que este leyó más de un borrador de las seis historias amorosas que integran la obra: «A usted, querido Viriato; que aún conservaba las capillas de *Femeninas*: envió esta nueva edición, donde hallara [sic] algo más. [sic] Con un abrazo. Valle-Inclán» (*Ibidem*: 379).

clásicos españoles. Destaca, finalmente, la nota psicológica en los personajes femeninos, «nota que podría considerarse como una herencia transmitida por la asidua lectura de Paul Bourget», y el *personalismo* presente en la obra:

El personalismo es otra de las especialidades del libro *Femeninas*.

Si en los cuentos de este estudiáis los tipos del hombre, siempre al trasluz de ellos, descubriréis a Valle-Inclán que aparece dando una nota hidalga. El que lee *Femeninas* conoce a su autor, sabe que ha viajado mucho, y aún se presume su carácter tan extrañamente especial.

Con estos y otros muchos valiosos elementos, que no cito, ha compuesto Valle-Inclán su libro *Femeninas*, que recomiendo al lector, en la seguridad de que ha de agradecerme.

(Viriato Díaz-Pérez, *El Ideal*, 30 de mayo 1985, *Apud* Larrea: 1993, 380-381).

La relación de Viriato Díaz-Pérez con Valle-Inclán se establece según Larrea (1993: 59) a través de Víctor Said Armesto y Alfredo Rodríguez de Aldao, quienes ya eran compañeros de logia de Viriato en 1891, y además tenían vínculos familiares entre sí, pues la madre de Rodríguez Aldao era hermana de la abuela de Said Armesto.⁸⁸ Víctor y Alfredo, gallegos como Valle, debieron de ayudar al escritor en sus inicios literarios, y seguramente su compañero de logia y amigo, Viriato, se ofreció a realizar tan elogiosa reseña del primer libro del autor gallego. Juan Félix Larrea se muestra taxativo al afirmar que Viriato Díaz-Pérez fue decisivo en la difusión de Valle-Inclán en Madrid en 1894:

Viriato será la segunda persona que hable en Madrid de Valle-Inclán. El primero es el Director del *Globo*, Alfredo Vicenti, gallego. El coterráneo presentará en semblanza periodística la figura mítica del Valle-Inclán de las barbas de chivo. Viriato penetrará en la prosa del Valle-Inclán modernista

⁸⁸ Larrea (1993, 59) sitúa como miembros de la misma logia a los *padres* de Alfredo Rodríguez de Aldao, Alfredo Rodríguez Urbe de Aldao y a Antonia Aldao y Sarmiento, y a la *madre* de Víctor Said Armesto, Amalia Armesto de Aldao. El pasaje en Larrea es hartamente confuso e incierto por cuanto las logias masónicas no admitían en su seno a las mujeres como miembros de pleno derecho:

La madre de Víctor Said Armesto era hija del senador Armesto y de Carmen Aldao y Sarmiento. Hermana de esta Carmen es la madre de Alfredo Rodríguez Aldao “Aymerich” o “Enediél Shaiah”, compañero de Viriato en el movimiento Ismouka (palabra árabe de origen persa), anterior a su entrada en la teosofía. Vemos también en la misma logia que dirigía Nicolás Díaz-Pérez a Antonia Aldao y Sarmiento y Alfredo Rodríguez Urbe de Aldao en 1891. Este grupo influirá en Valle-Inclán. (Larrea, 1993: 59).

anticipando el Valle-Inclán que existirá en Madrid hasta 1936. Publica en reseña en *El Ideal*, de Emilio Prieto, gran amigo de su padre que trabajaba de redactor. (Larrea, 1993: 69)

En 1894 Viriato publicará su primer artículo en *Sophía*, «Cicerón». Sorprende que Otero Acevedo en 1891, Valle-Inclán en 1892 y Viriato Díaz-Pérez en 1893, pues el artículo está fechado en enero de 1893, coincidan en el interés por el mismo filósofo. Viriato, a partir del sueño de Escipión, que se relata en *La República* de Cicerón, expone los aspectos de la filosofía del romano que están en consonancia con la doctrina teosófica.

En estos primeros años de juventud también escribe en *El Álbum Iberoamericano*.⁸⁹ En 1895 publica *La India*, y tres años más tarde, *Algunos datos sobre la Antigua Literatura Hindú*, 1898. En 1900, se doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid. Su tesis doctoral versa sobre el carácter musical del lenguaje, *Naturaleza y Evolución del Lenguaje Rítmico*.

En 1902, con veintisiete años, asume la dirección de *Sophía* hasta su partida a Paraguay en 1906. Durante estos años asiste en Madrid a dos tertulias: por un lado, a la del Ateneo de Madrid, donde conoce a los hermanos Pedro y Edmundo González-Blanco, a Valle-Inclán, Antonio Machado, Juan Ramón, y coincide con Tomás Doreste y Rafael Monleón, miembros fundadores como él de la Rama Madrid, nuevos teósofos como Rafael Urbano y Mario Roso de Luna; y, por otro, a la tertulia del republicano anticlerical Nakens, director de *El Motín*, donde se encuentra con José y Manuel Molano, Cansinos Asséns y Méndez Bejarano. Si a

⁸⁹ Viriato se estrenó en la revista con un elogio de Blavatsky y la Sociedad Teosófica en su artículo «Mujeres célebres» (1893), pero sin duda en esta publicación destaca su serie de artículos titulados «De literatura e historia portuguesas» (julio 1894), del que formarán parte: «Camões» (junio 1895), «Coimbra y Salamanca» (julio 1895), «Literaturas portuguesas» (julio 1895), «Goa y Macao» (sept 1895), una traducción de Guerra Junqueiro titulada «El arte moderno» (dic. 1895). Asimismo también publicará una reseña de *Madres de hombres célebres* de Concepción Gimeno de Flaquer (oct 1895); un artículo de corte astronómico teosófico sobre «Marte» (dic. 1895), que también publicará en *Sophía*; un pequeño estudio sobre «Petrarca» (dic 1895); dos artículos de corte histórico arqueológico,

esto unimos sus amistades masónicas y teosóficas como Alfredo Rodríguez de Aldao y Manuel Treviño, tendremos una buena imagen de parte de la intelectualidad española de principios del siglo XX.

Como hecho curioso, al mismo tiempo que dirige *Sophía*, Viriato publicará, durante dos años, en *La vida galante* (1904-1905) su serie de artículos «Los eróticos de la Antigüedad».

En el verano de 1906, Viriato Díaz-Pérez abandona España y se traslada a Paraguay. Según él, la causa de su marcha fue el encarcelamiento de su amigo Nakens, por refugiar a Mateo Morral tras el atentado contra Alfonso XIII el día de su boda.⁹⁰ Ya fuera por temor, por tener muy presente en la familia la idea del exilio o simplemente por probar fortuna en el nuevo continente, el caso es que Viriato Díaz-Pérez y Martín de la Herrería se fue de España.⁹¹ Todavía desde Paraguay seguirá colaborando con *Sophía* y se carteará con Mario Roso de Luna, pero su labor como docente y gestor cultural en la nación americana le apartará paulatinamente del movimiento teosófico español. Así, fue nombrado Director del Archivo Nacional del Paraguay y más tarde Director General de Bibliotecas, Archivos y Museos de la Nación. Además será catedrático de filosofía y filología en la Universidad de Asunción. Sin duda, fue una gran pérdida para el Modernismo cultural español su voluntario exilio en América.

«Viriato» (enero 1895), «Las ruinas de Itálica» (junio 1895); uno geológico, «De re geológica» (ene. 1896); y dos cuentos, «Vida Joven» (sept 1896) y «Un caso imposible» (ene.1897).

⁹⁰ «Según su biografía, Josefina Plá, [el motivo] fue una malograda relación sentimental que involucraba a una señorita que fue, simultáneamente, objeto de las atenciones de Juan Ramón Jiménez, cuyo desenlace de esta rivalidad extraliteraria provocó un distanciamiento entre ambos que duró décadas (Plá J, 1993: 63)» (López Díaz-Ufano, 2011: 42). Larrea (1993), por su parte, se refiere a la depresión causada por la muerte de su hijo, fruto de su relación con su ama de llaves francesa, cuando dio clases en Burdeos en 1905.

⁹¹ Poco antes de morir, regresará a España en los años cincuenta como agregado cultural paraguayo, para recibir de manos del dictador Francisco Franco la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio en reconocimiento a su labor cultural. Seguramente, el dictador y su entorno desconocían la vinculación juvenil masónica y teosófica del entonces agregado paraguayo, Viriato Díaz-Pérez.

Entre sus artículos publicados en *Sophía* destacan por su vinculación con *La lámpara maravillosa*, «Pitágoras» (1895), trabajo que según Larrea (1993: 63) empezó para la logia masónica y que acabó publicando en *Sophía*; «Notas sobre el misticismo musulmán» (1901), una auténtica novedad para el Modernismo español; «Karma» (1904) y «Recuerdo» (1909), artículo dedicado a la séptima lámpara ruskiniana, el recuerdo, en realidad es un extracto del libro publicado por el autor en Asunción en 1908, *El gran esteta inglés Sir John Ruskin y sus "Siete lámparas de la arquitectura"*. Viriato Díaz-Pérez había traducido años antes de John Ruskin *Las siete lámparas de la arquitectura* (Ed. La España Moderna, 1901).⁹² Una de las lámparas es el recuerdo, concepto de gran importancia en la estética valleinclaniana de la LM. Viriato Díaz-Pérez puede considerarse el primero de los traductores de la obra de John Ruskin en España, en un momento en el que el esteticismo de Ruskin era parte sustancial del Modernismo artístico y objeto de estudio e imitación. A este respecto, Jacinto Benavente en su obra *La comida de las fieras* introduce el personaje de Teófilo Everit, trasunto del esteta finisecular ruskiniano, que fue representado por Valle-Inclán como actor durante las primeras funciones en noviembre de 1898.⁹³ El personaje de Everit y la elección del actor, Valle-Inclán, indican las tendencias artísticas del momento y la inclinación estética de Ramón del Valle-Inclán hacia 1898.

⁹² John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura: (el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia)* y *La corona de olivo silvestre: (el trabajo, el comercio, la guerra)*, Madrid, La España Moderna, 1901?, Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, 334 pp.

⁹³ En unas aleyas publicadas por la revista *Blanco y Negro* en 1898 con motivo del estreno de la obra, se hacía el siguiente resumen del argumento, en el que no se nombran los personajes, sino los actores que los representan. Es muy ilustrativa la descripción que se realiza de Valle-Inclán (Teófilo Everit):

Dos muchachas de la cáscara amarga y un joven de la cáscara de Valle Inclán, admirador de Chiorino y un si es no es esteta, van en busca de miniaturas de Renacimiento, y de paso se entregan a la rica murmuración [...] (Luis Gabaldón, «Teatro de la Comedia. La comida de las fieras», *Blanco y Negro*, 12- XI- 1898: 13).

Viriato Díaz-Pérez inaugurará el elenco de traductores de Ruskin,⁹⁴ después de él seguirán Edmundo González Blanco (Ruskin, *Obras escogidas*); Ciges Aparicio (Ruskin, *La Biblia de Amiens*) y Carmen de Burgos, quien realizará una nueva traducción de *Las siete lámparas de la arquitectura*. Viriato dedicará incluso un ensayo específico al esteta inglés que se publicará en 1908 en Asunción (Paraguay), *El gran esteta inglés John Ruskin y "sus siete lámparas de la arquitectura"*.⁹⁵ En definitiva, Viriato Díaz-Pérez es el introductor de John Ruskin en España y con ello extiende su influencia a todo el Modernismo español e hispanoamericano.

1.2.2.2.2.- Edmundo González-Blanco.

La siguiente figura a destacar entre los colaboradores de *Sophía* relacionados con Valle-Inclán es la de Edmundo González-Blanco (Luanco 1877 - Madrid 1938), el mayor de la saga de escritores asturianos. Junto a sus dos hermanos, Andrés y Pedro González-Blanco, fue uno de los intelectuales modernistas más destacados.

Según Pomés (2006), Edmundo González-Blanco participó en el equipo de traductores de *La doctrina secreta*. Cabe suponer, por la cronología, que colaboró en la confección del segundo volumen (1898), seguramente a instancias de su compañero de estudios universitarios en la Universidad Central y ateneísta, Viriato Díaz-Pérez. Edmundo fue un

⁹⁴ De forma simultánea a la traducción de Viriato, se traduce Ruskin al catalán el mismo año de 1901, *Fragments*, traducción e introducción de Cebrià Montoliu. Después, por orden cronológico, aparecen la traducción de Edmundo González-Blanco, *Obras escogidas* (s.f.); la traducción de Julián Besteiro de *Sésamo y Azucenas* (1907); la de Manuel Ciges Aparicio de *La Biblia de Amiens. Bosquejo de la Historia del Cristianismo* (1907); las de Carmen de Burgos, *Las mañanas en Florencia. (Estudios sencillos de arte cristiano)*, *Las piedras de Venecia*, *Los Pintores Modernos. El Paisaje*, *Las siete lámparas de la arquitectura* (1913?); la de E. Morales Veloso, *Prerrafaelismo y conferencias sobre Arquitectura y Pintura* (1915?); y finalmente la traducción de Elisa Morales de Giner, *Ética del barro* (1917).

⁹⁵ En carta a Roso de Luna fechada el 22 de febrero de 1916, Viriato denomina a Ruskin “profundo teósofo arquitecto”. (*Apud Larrea*, 1993: 388).

articulista prolijo y heterogéneo, polígrafo incansable;⁹⁶ pues se interesó, a lo largo de su vida, por la sociología, la religión, la historia, la filosofía, la teosofía, la crítica literaria y el pensamiento político.⁹⁷ De entre toda su ingente producción, destacan, entre sus ensayos, sus estudios sociológicos e históricos sobre la religión en la sociedad española, *Democracia y clericalismo*, *El problema religioso en España* y *Las Iglesias del Estado* (1902), *El materialismo* (1907) y *Los orígenes de la religión* (1909-1910), obra de inspiración teosófica, por cuanto se trata de una teología comparada, muy interesante, pero demasiado densa.⁹⁸

⁹⁶ Para Rafael Cansinos-Asséns, Edmundo González-Blanco era un bohemio que se había convertido en un inveterado alcohólico: «el filósofo bohemio y alcohólico, hermano antitético del modoso Andrés, [...] que vive con su mujer y sus hijos en un marco de inmunda miseria..., y llega allí [Editorial Mundo Latino] sucio, mal vestido y borracho». (Cansinos, 2005, 2: 357).

⁹⁷ Tanto para el perfil biográfico como para la producción literaria de Edmundo González Blanco, *vid.* Constantino Suárez *Españolito, Escritores y artistas asturianos*, tomo IV, Oviedo, 1964, con adiciones de José M^a Martínez Cachero, pp. 251-261.

⁹⁸ *Los orígenes de la religión* está dedicado a Mariano Miguel de Val. En el prólogo de la obra, Edmundo González-Blanco comenta que en el Congreso Científico de Zaragoza, que versaba sobre la religión, la mayoría de catedráticos universitarios “tronaron” contra él porque se puso a clasificar las religiones:

Dedico a usted este libro, amigo mío, porque, aunque lee, piensa y escribe de todo, seguramente no se le ha pasado por el magín consagrar un poco de atención ni un rato de ocio a las cuestiones de la teología comparada. [...] Tenemos los liberales que defender la obra del Renacimiento, de la Reforma y de la Revolución, haciendo teología crítica y herética, hoy que el clero católico, incapaz de gobernar las almas, abandona casi en absoluto toda teología, y, ávido de conservar su dominio sobre el pueblo, crea sin cesar sindicatos agrícolas, círculos de obreros y asociaciones de todas clases. El pueblo, ciertamente, no cree ya a la vez en un ser supremo y bueno y en otro suprematoides y perverso, como en épocas pasadas; no se impresiona por las falaces esperanzas o los vanos terrores con que antes se acrecía su temeridad o se aumentaba su cobardía; pero respeta a quien le da pan, y si se le sacan a luz sus convicciones, contesta, como los conservadores, como los clericales, que atacar la religión es “de mal gusto”, que “ha pasado de moda” la heterodoxia. Este escepticismo, que desprecia ó ridiculiza toda labor de renovación religiosa, es, a juicio mío, el lado más grave de reacción que en las altas esferas de la patria impera. En el Congreso científico de Zaragoza tuvimos usted y yo ocasión de comprender hasta dónde alcanza la intensidad del mal. ¡Qué vergüenza! ¡Catedráticos de varias Universidades de España tronando contra mí porque me atreví á clasificar las religiones, no dignándose refutar mis argumentos, negando que la ciencia de las religiones fuera tal ciencia, tratando, en sesión plena, de conseguir que por subversivas se rechazasen mis memorias! Esto, a comienzos del siglo XX. Da lástima.

Adiós, querido amigo, y compadezcámonos de los fanáticos.
Suyo afectísimo,

E. González-Blanco.

Luanco (Asturias), 24 diciembre 1908.

Por lo que respecta a la teosofía y al espiritismo, hay que destacar especialmente *El universo invisible* (1929), obra extraordinaria que repasa la historia del ocultismo desde sus orígenes en la India y Egipto, hasta finales de los años veinte, en que defiende la validez de los postulados teosóficos y define a la teosofía como un «oculto misticismo», noción muy en consonancia con el propósito de Valle-Inclán al componer *La lámpara maravillosa*:

La teosofía señalaba una dirección espiritual distinta de la que el mundo seguía entonces, y, más que como una metafísica racional, se mostraba como conato de una nueva religión u oculto misticismo, donde el éxtasis, la teúrgia y la magia blanca obraban más que el discurso, pues se trataba, ante todo, de trabajar en la investigación y conquista del universo invisible, por medio de la intuición, la iniciación, la mortificación, una vida paciente y pura y perseverantes esfuerzos. (González-Blanco, E, 1929: 530).

Con el estallido de la I Guerra Mundial Edmundo González-Blanco adoptará una postura germanófila: *Iberismo y germanismo*, (1917) y *Alemania y la guerra europea* (1917); como también lo hará Viriato Díaz-Pérez.⁹⁹ Esta tendencia de los teósofos no era nueva, pues ya había aparecido, tras el desastre de la guerra del 98, en las páginas de *Sophía* en enero de 1899, como lectura y reacción teosófica al devenir histórico.¹⁰⁰

Comienza el séptimo año de la vida de nuestra Revista, en medio de circunstancias bien tristes para nuestro país, que ha visto durante el pasado año desaparecer los restos de sus, en otros tiempos, vastos dominios.

[...] Las naciones tienen su Karma, como los individuos; y sin género, de duda, España está experimentando las consecuencias de hechos pasados, por ella misma llevados a cabo. No es la ciega fortuna la autora de nuestros desastres. [...]

Si apelamos ahora a las enseñanzas teosóficas relativas a la evolución de las razas, tenemos que en los momentos actuales estamos entrando en el período álgido de desarrollo de la quinta subraza de la quinta Raza Raíz. Componen esta subraza los pueblos de origen germánico, por cuya razón va pasando a sus manos la dirección de la cultura, hasta ahora en poder de los pueblos oriundos de la cuarta subraza, la celta. La única nación de origen germano puro es Alemania. De entre las demás, las que fueron provincias del imperio romano, están constituídas en mayor o menor proporción por una mezcla de sangre celta y teutónica. En este caso se hallan Italia, Francia, Inglaterra y España. [...]

⁹⁹ «Espero mucho del triunfo de Alemania para nuestro resurgimiento.» Carta de Viriato Díaz-Pérez a Mario Roso de Luna, 22- II- 1916. (*Apud* Larrea, 1993: 389).

¹⁰⁰ Esta germanofilia de los teósofos españoles ya fue señalada por Sánchez Ferre (1999: 25).

Alemania, libre de todo elemento celta, debe marchar con rapidez a ocupar su puesto a la cabeza del movimiento. (*Sophía*, 1899: 1-3).

Esta germanofilia de los teósofos españoles es un rasgo diferenciador frente a la teosofía anglosajona. En 1899 era una reacción casi patriótica ante la derrota en la guerra contra los Estados Unidos, nación anglosajona. Después, durante la I Guerra Mundial, la germanofilia teosófica bien pudiera deberse al cisma ocasionado por A. Besant y su campaña mesiánica.

Como redactor y articulista, Edmundo González-Blanco escribió de forma habitual en las páginas de *La España Moderna* y *Nuestro Tiempo*, *Vida Nueva*, *Ateneo*, *La República de las Letras*, *La Lectura*, *Revista contemporánea* (Celma, 1991) y *Sophía*. En la revista teosófica publica por primera vez en 1901, con la serie sobre «Los grandes teósofos españoles», que finalizará en 1902, con lo que se inicia la recuperación de los filósofos heterodoxos españoles, que culminará con la publicación en la revista de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos en 1905, editada por Rafael Urbano. En esta serie de tres capítulos sobre los teósofos españoles, Edmundo González-Blanco opina que España no ha tenido teosofía propiamente dicha; sin embargo, cree que a través de los musulmanes y judíos entraron en la filosofía y teología española «muchos de los elementos integrantes del simbolismo ario» (González-Blanco, *Sophía*, 1901: 416). Y a musulmanes y judíos tal conocimiento les llegó gracias a la filosofía pitagórica y alejandrina, representada por autores que Valle-Inclán citará en la *LM*:

Los tratados *herméticos*, Proclo, Porfirio y Jámblico, fueron las principales fuentes de la *gnosis* cristiano-española. Ya directamente, ya indirectamente por conducto de los rituales y formularios de iniciación (*Poemander*) que poseían las asociaciones secretas, el sincretismo greco-oriental ejerció sobre la metafísica insurrecta de nuestra patria una influencia innegable. Y como ese sincretismo, tomado de vestigios de la antigua religión egipcia, se había fundado sobre conceptos pitagóricos, platónicos y alejandrinos, Plotino, Platón y Pitágoras fueron quienes verdaderamente inspiraron al pensamiento español en la parte

teosófica. (González-Blanco, *Sophía*, 1901: 416).

Asimismo, Edmundo González-Blanco se referirá al filósofo musulmán, Tofail, que es citado por Valle también en su ensayo estético. Hay un evidente paralelismo entre el desarrollo de la *LM* en el *Anillo de Giges* y el *Filósofo Autodidacta* de Aben-Tofail:

Todo el conato de Tofail fue hacer ver que a lo espiritual y a lo divino se puede subir por el solo camino de la razón individual, siempre que haya fuerza de voluntad bastante para abstraernos de las cosas sensibles y percibirnos a nosotros mismos en nuestra esencia íntima, que es en el fondo la esencia de las cosas. [...] Purificado ya de toda lacería física, y sin que poder alguno le retenga sujeto al mundo de los sentidos, despliega las riquezas de su pensamiento en fundir todo en *uno*, para desprenderse de los fantasmas de la imaginación y precipitarse mediante el movimiento circular en las profundidades de la vida contemplativa. (*Ibidem*: 419).

Edmundo González-Blanco publicará por capítulos en *Sophía* su ensayo *El hilozoísmo como medio de concebir el mundo* durante 1903 y 1904. Sin embargo, en el número de noviembre su hermano Pedro González-Blanco publicará un interesantísimo artículo «Sobre el misticismo del belga Mauricio Mæterlinck» y en la doble serie «Los filósofos desconocidos», donde publicita al español Estanislao Sánchez Calvo, *Filosofía de lo maravilloso positivo*, y al ruso Solojoviov, *Sophía* (1902).

Además de sus incontables artículos y ensayos, Edmundo González Blanco destaca por su faceta como traductor.¹⁰¹ A pesar de serlo de forma más voluntariosa que eficiente, es el responsable de las primeras versiones al castellano de John Ruskin,¹⁰² Schopenhauer,

¹⁰¹ De hecho, su introducción en los medios intelectuales madrileños fue a finales de 1901 a través de las traducciones para *La España Moderna*. Tal y como él mismo reconoce en unos apuntes autobiográficos, viajó a Madrid con el objeto de «pedir a los señores Lázaro y Canals, directores respectivos de *La España Moderna* y de *Nuestro Tiempo*, que me admitiesen de colaborador fijo en sus revistas, y al primero que me procurase traducciones, todo lo cual conseguí, volviendo poco después a Luanco.» (*apud* Constantino Suárez *Españolito, Escritores y artistas asturianos*, ed. cit.: 254-255).

¹⁰² John Ruskin, *Obras escogidas*, traducidas del inglés por Edmundo González-Blanco, 2 vol., Madrid, La España Moderna, s.f.

Carlyle¹⁰³ o del propio Emerson, cuya traducción del *Ensayo sobre la naturaleza* tiene amplia repercusión en la *LM*, como ya indiqué en su momento (Monge, 2004).

Entre el amplio conjunto de obras traducidas, destacan también por su relación con la *LM* de Valle-Inclán, sus traducciones de Schopenhauer,¹⁰⁴ *Ensayos sobre religión, estética y arqueología* (s. f.), que versa sobre literatura sánscrita, mitología y estética, y *La nigromancia* (s.f.), ambas de 1900 aproximadamente, pues fueron publicadas por La España Moderna; y la traducción de A. Fouillée, *La Filosofía de Platón*, 2 tomos (1908), fundamental para el platonismo de *La lámpara maravillosa*.

Su interés por la historia de las religiones y su visión heterodoxa tendrán como colofón la primera edición completa de los *Evangelios apócrifos* (Madrid, 1934, 3 Vol.).

Viriato Díaz-Pérez y Edmundo González-Blanco influyeron de forma general en la literatura modernista a través de sus traducciones. Rafael Urbano y Mario Roso de Luna, sin embargo, ya tuvieron una mayor incidencia puntual en la *LM* de Valle-Inclán. Larrea (1993) los considera teósofos pertenecientes a la segunda generación, por cuanto se incorporan a las filas de la teosofía ya iniciado el siglo XX.

¹⁰³ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus: Vida y opiniones del señor Teufelsdröckh*. Traducción directa del inglés por Edmundo González Blanco, Barcelona, Imp. Henrich y C^a, 1905.

¹⁰⁴ A. Schopenhauer, *Ensayos sobre religión, estética y arqueología*, Madrid, La España Moderna, s. f., 208 pp. Según López Díaz-Ufano (211: 45), en colaboración con Antonio Zozaya, traduce la obra fundamental de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1896-1902).

1.2.2.2.3.- Rafael Urbano.

La figura de Rafael Urbano (Madrid, 1870-1924) es una de las personalidades poco conocidas del Modernismo español,¹⁰⁵ que merece un estudio más pormenorizado de su labor literaria y cultural. Según parece, en su juventud fue periodista en diarios de Palencia, Santander, Bilbao y en *El Socialista*; aparece también entre las firmas de *Juventud* y *Alma Española*; en 1903 ya escribe en las columnas de *El Globo* y en *Alrededor del Mundo* (Bregante J, 2003: 1198-1203), y destaca por ser un habitual en el Ateneo de Madrid, institución de la que sería bibliotecario oficial en los años veinte.

Su fisonomía, su afición a lo esotérico y sus extravagancias llamaron la atención de Cansinos Asséns, quien lo conoció en la docta casa, donde Urbano solía pasearse con un gato encima del hombro:

[...] Rafael Urbano, el teósofo, pequeño, cetrino como un indostánico, con grandes ojos negros y expresivos, que paseaba con un gatito en el hombro y que, al detenerse con nosotros, empezó a explayar una teoría esotérica sobre el gato y su alma misteriosa, enigmática. El gato amado de Baudelaire, el gato sagrado, etcétera. (Cansinos, 2005, 1: 111).

Una impresión muy semejante causó a Pío Baroja, que lo describe como «hombre bajito, cetrino y con aire un poco achinado» (Baroja, 1949: 838). Rafael Urbano le enseñó a jugar al ajedrez y el escritor vasco se desquiciaba, porque no le ganaba nunca. Su baja estatura, su piel morena y su desaliño indumentario conferían a Urbano un aspecto estrafalario, que hizo que Baroja lo comparara con un murciélago:

- [...] El señor Urbano le gana siempre al ajedrez.
Esto lo repetía Cornuty entre contorneos y risas burlonas.
Tanto me exasperó, que le dije en un momento de cólera:

¹⁰⁵ Fue G. Allegra (1979) el primero en destacar la figura de Rafael Urbano en el Modernismo español y la revista *Sophía*.

- [...] Respecto al señor Urbano, dígame usted de mi parte que si vuelve a mi casa y quiere jugar al ajedrez conmigo, le voy a clavar en la puerta como a un murciélago.

Urbano, que era pequeño y moreno y llevaba un macferlán negro en invierno, tenía con esta prenda de vestir algo de estampa de murciélago. (Baroja, 1949: 839).

Su carácter era un tanto vanidoso, «quizá un poco pagado de sí mismo» lo describe

Baroja en sus *Memorias*:

Urbano era hombre inteligente, con ideas originales, quizá un poco pagado de sí mismo. Quería demostrar que sabía más de lo que en realidad sabía, y sobre todo en cuestiones de ocultismo.

Hubiera hecho la competencia a Valle-Inclán y a Sawa en el arte de la petulancia; pero era bajito y no tenía gran tipo. (*Ibidem*).

Además de lo dicho, Rafael Urbano vestía y vivía como un bohemio, de hecho gustaba de rodearse y juntarse con los bohemios que vivían en la Cava Baja de Madrid, con los que encabezó una tertulia, donde el tema predominante de conversación era lo esotérico. Cansinos Asséns narra una escena entre Urbano, su secretario Pujana y un pintor callejero llamado Arturito que adornaba las paredes exteriores del Mesón del Segoviano, y que ilustra la personalidad del teósofo y el ambiente bohemio y popular de la zona donde vivía:

[...] Arturito, un artista espontáneo que todo lo ha aprendido él solo y que naturalmente se cree un genio [...] pese al pueril diminutivo, es ya un viejecillo pequeñín, flacucho, que viste un guardapolvos demasiado largo, está tan ingenuamente orgulloso de su obra, que se le ve en la noche rondando la fachada del edificio, donde su pincel ha trazado unas figuras extravagantes que quieren ser goyescas, y que hacen detenerse a los paseantes nocherniegos.

[...] Entre esos *admiradores* del hombrecillo del guardapolvos figura Rafael Urbano, el ateneísta y teósofo, ese hombrecito minúsculo, cretino, como un indio de la India, y con traza de fakir. Urbano vive en la misma Cava Baja y siempre que pasa por delante del mesón camino del próximo café del Pilar, donde preside una tertulia heterogénea y absurda de mercaderes austeros, hombres sórdidos y clérigos astutos -como decía Andresito-, se detiene a contemplar las pinturas de Arturo, tratando de desentrañar su sentido esotérico, que, según él, lo tienen indudable.

Rafael Urbano va siempre acompañado de Pujana, el caballero Pujana, que ahora le sirve de secretario y colaborador en sus investigaciones ocultistas. El caballero Pujana, siempre con su arrogante aire bohemio, su chambergo, su chalina y su pipa..., apagada, que presenta como un cepillo a sus amigos,

diciéndoles con su proverbial finura y despreocupación elegante: -Hombre, ¿sería usted tan amable que me echara aquí una pizquita de tabaco?

Según Urbano, las pinturas de Arturito tienen un carácter mágico.

-Pero, Arturito –le dice-, ¿tú sabes lo que has pintado aquí?... Tú eres un iniciado..., no hay duda... ¡Tú estás en comunicación con los jinas! Tú estás inspirado por los elementales...

Arturito se rasca la cabeza y murmura: -¡Qué cosas dice usted, señor Urbano!... ¡Yo todo me lo saco de la cabeza!...

-No –insiste Urbano, mirando a Pujana-. Estas figuras extrañas solo has podido verlas en el plano astral. (Cansinos, 2005, 3: 308).

Urbano palió las estrecheces de la vida bohemia gracias a sus amistades ateneístas y teosóficas. Así, cuando Viriato Díaz-Pérez se va a Burdeos durante el año 1905, le deja su casa madrileña, pero al regresar descubre que para subsistir Urbano ha vendido algunas primeras ediciones dedicadas de Antonio Machado o Unamuno:

Con Viriato tiene una gran familiaridad hasta el punto que le deja [a Rafael Urbano] en su casa de Marqués de Urquijo cuando Viriato va a Burdeos el año 1905 a enseñar en la Escuela Berlitz. Viriato tiene una disputa con él, pues a la vuelta le han desaparecido algunas obras dedicadas de Antonio Machado, Unamuno, Villaespesa, etc. Faltan libros de la biblioteca, que el bohemio ha vendido, para vivir. (Larrea, 1993: 97).

Cristóbal de Castro lo describe en 1907 en *El Heraldo de Madrid* como un caso de «azoguismo mental», por lo inquieto de su espíritu y por su gusto por las paradojas:

Como todo espíritu complejo, Urbano tiene azoguismo mental. Y como todo profundizador usa las paradojas al revés; las cosas hondamente reflexivas suele vestirlas de frivolidad, y a los asuntos más triviales les da un *decorum* filosófico, imponente. Así el problema capital ético, el de la verdad, lo resuelve «arnichescamente», diciendo: «¿No será la verdad una mentira precipitada?», y al hablar de los *cacahuets* cita a Nietzsche y a Emerson y a Caryle.

La personalidad de Rafael Urbano es pintoresca y es profunda. (Castro, C. de, *Heraldo de Madrid*, 14- VIII- 1907).

Además de su labor periodística, de la que poco se conoce,¹⁰⁶ Urbano publicó alguna obra propia de carácter modernista, *Tristitia seculae: soliloquios del alma* (1900), que fue

¹⁰⁶ Publicó artículos en *Alrededor del Mundo* hasta 1907 y en *La República de las Letras* a partir de ese mismo año.

motivo de comentarios,¹⁰⁷ y no precisamente elogiosos en torno al título, en el café Madrid de la calle de Alcalá, según recordaba Baroja:

Rafael Urbano había publicado al principio de su vida literaria un libro tan exiguo como romántico, titulado *Tristitia saeculae*, título que, según los que creían saber latín, no era correcto, opinión que dio lugar a varias disquisiciones.

Según unos, el título debía ser *Tristitia saeculi*. Urbano, que tenía un poco de pedantería, dijo entonces que el título de su libro en latín no quería decir *Tristeza del siglo*, ni *Tristeza de los siglos*, sino *Tristeza de la hoz*. (Baroja, 1949: 839).

En 1911 R. Urbano publica un curioso libro, lleno de ironía y humor, titulado *Manual del Perfecto Enfermo. (Ensayo de Mejora)* (1911) y prologado por José Francos Rodríguez. La obra versa sobre el dolor, la belleza, el conocimiento de uno mismo, la historia de la medicina, etc., y contiene al final dos apéndices muy interesantes: el primero es de Luis Araquistáin (*Los honorarios del médico*), el segundo es de Urbano y está dirigido a Unamuno (*De la pretensión intelectual como una enfermedad presente*).

Como otros muchos de su generación, se ganó la vida con traducciones,¹⁰⁸ especialmente de textos clásicos, por lo que tuvo cierta fama de helenista. Sin embargo, a raíz de los comentarios sobre el título de su primera obra, creció la sospecha de que no sabía lenguas clásicas, y según Baroja «pretendía saber griego y vascuence; pero no creo que los supiera» (*Ibidem*). Finalmente, Viriato Díaz-Pérez descubrió que sus traducciones de textos clásicos no eran de los textos originales, sino de traducciones francesas, impostura que motivó su distanciamiento (Larrea, 1993: 97). Una de sus últimas traducciones fue una versión

¹⁰⁷ Según Cristobal de Castro, «La juventud que escribe. Rafael Urbano, el “reoforista”», el libro de Urbano se escribió en plena fiebre nietzscheana y se trata de una obra extraña y petulante:

Urbano publicó su primer libro en plena calentura de Nietzsche. *Tristitia saeculae* fue como el sarampión de nuestro autor, con sus fiebres sombrías y con sus ronchas de ética patógena. El mesiánico loco en Jena clavó sus viejas zarpas de epiléptico en la carne intelectual, florida y joven, y el libro, algo esotérico, algo extraño, pasó con un rumor de *dandysmo* y de petulancia. (*Heraldo de Madrid*, 14-VIII-1907).

¹⁰⁸ Rafael Urbano, según López Díaz-Ufano (2011: 54-55), tradujo con el pseudónimo de *José García Robles*, *El crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche.

prologada y anotada de cuatro diálogos platónicos: *el Banquete, el Critón, el Eutifrón y la Apología de Sócrates de Platón*. (Madrid, Francisco Beltrán, 1923).

Respecto a la teosofía, Rafael Urbano fue uno de sus grandes propagadores a inicios del s. XX,¹⁰⁹ no solo en el Ateneo, sino también entre el grupo de bohemios modernistas entre los que se movía. Si nos atenemos a sus escritos teosóficos, Rafael Urbano tuvo un gran acierto con la recuperación de Miguel de Molinos, y sus artículos sobre el poder de la palabra son muy notables; sin embargo, en ocasiones pecó de ligereza y de falta de rigor científico en sus análisis.

Rafael Urbano traduce de G.R.S. Mead, *Apolonio de Tyana (El filósofo reformador del primer siglo de J.-C.)* (190?). En 1903 publica en *Sophía* una traducción del latín del autor pitagórico Ocelo Lucano, «*De la naturaleza del Universo*». También vierte al castellano el ensayo francés de André Dacier, *Pitágoras: Su vida, sus símbolos y los Versos dorados con los comentarios de Hierocles* (1906). En 1907 aparece su volumen *El sello de Salomón (un regalo de los dioses)*.¹¹⁰ Tanto Apolonio de Tyana, como Pitágoras y el sello del rey Salomón aparecen citados en diversos momentos de la *LM* de Ramón del Valle-Inclán.

Rafael Urbano no solo proseguirá la labor iniciada en *Sophía* con la reivindicación de heterodoxos hispanos («Mohidin y Raimundo Lull», «Algazel»), sino que recuperará, como

¹⁰⁹ Hay un rasgo diferenciador entre Rafael Urbano y los teósofos, me refiero a sus preocupaciones sociales, que le harán asistir a manifestaciones socialistas, quizá porque había trabajado en la redacción de *El Socialista* a finales de siglo o entre 1900-1902. En este sentido, *El Siglo Futuro* recoge su asistencia a una manifestación obrera el 23 de abril de 1905.

¹¹⁰ Recibió una reseña de C. Bernaldo de Quirós en *La Lectura*:

Asunto de este libro es determinar si el sello del Rey Salomón, de que hablan viejas tradiciones, consistía en una estrella de cinco o de seis puntas. Como este sello yace — al parecer — en el fondo del mar desde tiempos muy remotos, ¿quién sería capaz de decidirlo? El autor opina que la gran sabiduría del Rey optaría, sin duda, por aquella figura que pudiera simbolizar el mayor número de excelsas representaciones, y esta es la estrella de seis puntas, que, por su enorme contenido, se le aparece como un regalo de los dioses. Este opúsculo es una pequeña muestra del espíritu interesante e inteligente de Rafael Urbano. (*La Lectura*, septiembre 1907: 406).

ya se ha indicado, a una de las figuras más importantes del s. XVII, Miguel de Molinos, místico barroco, marginado y olvidado por completo por la ortodoxia religiosa y cultural. Así, publicará en *Sophía* a lo largo de 1905 la *Guía Espiritual* de Miguel de Molinos, fuente explícita de la *LM* y que se editará en volumen por la Biblioteca Orientalista de R. Maynadé en 1906. Urbano concibe la doctrina de Miguel de Molinos como un ascetismo trascendente, así lo indica en su introducción a la *Guía*, donde, además, comenta la posible influencia alemano-flamenca sobre el pensamiento de Molinos, y lo relaciona con la obra de Ruysbroeck y de Taulero, autor este último citado en la *LM* de Valle-Inclán.

De igual forma que con los filósofos heterodoxos, Urbano realiza una lectura teosófica de los clásicos de la literatura española y es aquí donde, falto de rigor filológico, realiza los análisis más osados: «¿Es un libro esotérico *el Quijote?*»¹¹¹ (1905) y «Fray Luis de León en la Teosofía» (1906).

Entre toda su producción teosófica, hay que destacar la serie de artículos publicados en *Sophía* en 1904, con los títulos de «Las puertas del misterio», «La palabra», «El número», «La línea», que tienen una gran relación con la poética expresada en el *Milagro Musical* de la *LM*.

El primer artículo «La puerta del misterio» es una introducción a los tres siguientes, por cuanto Rafael Urbano considera que «la palabra, el número y la línea son tres puertas del Misterio» (Urbano, *Sophía*, 1904: 249), cuyas máximas expresiones son respectivamente la Kábala, la música y las artes plásticas:

¹¹¹ Allegra considera que es un artículo descabellado, que señala como ejemplo de los límites y las contradicciones de su autor (1979: 394). Urbano plantea que la figura de D. Quijote puede ser objeto de imitación:

Aquello de que el libro fue engendrado en una cárcel es una alusión a las miserias de la vida cotidiana; los cuidados que pone D. Quijote en la nominación de las personas y cosas es una exaltación de los mantras. Dulcinea es la nueva vida. Sancho es el espíritu que se va liberando, y así todos y cada uno de los personajes y episodios de la obra. (Urbano, *Sophía*, 1905: 169).

[...] mencionaré únicamente los tres más interesantes que recuerdo: La Kábala, ciencia de la palabra [...] La música, ciencia del número, más aún que la propia aritmética, y las artes plásticas, poesía mística de la línea y el contorno. [...] todo filólogo, a pesar suyo, por encima de su propia voluntad, llega a ser, [...] un cabalista tan creyente en el alma y el espíritu de la palabra, que lo menos que puede dejar en sí mismo de la dignidad de los nombres es el reconocimiento de aquel comienzo de un Evangelio que dice: «En el principio existía el Verbo...» (Urbano, *Sophía*, 1904: 249).

En el artículo sobre «La palabra», destaca la ineficacia expresiva y mal uso del idioma, y cómo la poesía es la fórmula de una iniciación superior a través de la lengua:

Y el verso ha de ser así: las iniciaciones para una palabra si la poesía no es más que la fórmula de una iniciación superior; si el poeta, el verdadero poeta, es como ha dicho Emerson: «el gran decidor del universo». (Urbano, *Sophía*, 1904: 307).

En este artículo hay también una idea que se encontrará en el núcleo de la *LM*, en *Exégesis Trina*. La consideración de que la palabra, el Verbo, es el hijo:

Toda la conversación de un hombre no es más que una palabra, una palabra no pronunciada, no conocida, verdaderamente inefable. El discurso más largo del mejor orador, la obra más voluminosa del escritor más reputado, es también esa misma palabra que no han podido decir ni escribir ninguno de ellos: un verbo que quiere hacerse carne: un hijo que se adivina en el seno de la madre. (*Ibidem*)

Hay pasajes que nos remiten casi de forma directa al sentido y significado de lo expresado por Valle-Inclán en la *LM*. Además de destacar el ritmo, nota distintiva de la poética modernista, Rafael Urbano se refiere a la importancia del tono, de la entonación lingüística, tan decisiva en el *Milagro Musical* de la *LM*:

La palabra sigue invitando a penetrar en el misterio, y aún queda desconocido el valor de su ritmo, la eficacia de su acento y el significado del signo.

[...] Hay un arte de unir las palabras, un arte oculto, un arte sin indicación conocida, por el cual se expresa lo mejor posible cuanto queremos expresar. En la palabra que se habla todo el arte del verdadero mago, del mago blanco, del mago bueno, descansa en el acento y en el tono de la palabra. Hay mucha luz en esta hermosa frase de Chateaubriand: «Es el acento lo que convence.» (*Ibidem*: 307-308)

Rafael Urbano utiliza expresiones como «la entraña del mundo» y comenta símbolos

iconográficos como el ojo de Dios, que encontraremos en las páginas de la *LM*:

Es probable que el hombre ría y lllore, bese y abrace, acaricie o mate, porque no conoce aún la grande y verdadera palabra que le ha de revelar al mismo tiempo su propio corazón y la entraña del mundo.

El símbolo de lo Supremo se ha representado así con un ojo tranquilo y sereno que escruta lo infinito. Cuando los hombres hablen, es seguro que lo Supremo será representado con oído muy grande en aptitud de escucharlo todo. (*Ibidem*: 308-309)

Finalmente, proclama su idea y definición de arte, de claras resonancias modernistas, pero basada de forma implícita en la doctrina teosófica, cuyo lema se vislumbra en la última línea que cierra el artículo:

¡Oh, no! El Arte no es un puro entretenimiento para los cansados por el trabajo y rendidos por la fátiga; el Arte de verdad es una iniciación religiosa más profunda de que puede imaginarse, porque tiende a esclarecer el pensamiento. Es la liturgia de la Verdad, la religión más superior y más amada del hombre. (*Ibidem*: 309).

En el dedicado a «El Número», realiza un análisis simbólico y filosófico de lo que representa cada uno de los números hasta el diez, la denominada década pitagórica, y finaliza con una interpretación teosófica de lo que el número, en cuanto a elemento cifrado, representa para el hombre:

El primer número no es un número, es el cero, lo representado esquemáticamente como el huevo universal, el todo, de donde todo procede. El primero no es el primero, es el segundo; el uno, anterior también a sí mismo, como reflejo de la unidad; reflejo que se repite en cada uno de los engendrados por él bajo la individualidad de cada número: cantidad. [...] La representación tan repetida en la naturaleza del 3 y el 4, les ha dado justamente un carácter sublime, por imponerse y anticiparse a la moderna inteligencia, y el 7, prescindiendo de toda enseñanza esotérica, puede ser divino por compendiar y sumar todos los números más frecuentes en todos los reinos de la naturaleza. El valor místico que Pitágoras y los españoles Moderato y Junio Higinio daban a los números, era porque los consideraban así: como verdaderos nombre de símbolos, porque sabían acaso cuales fueran los primeros 1, 2, 3 y 4; de donde tomaran el nombre.

[...] En el sistema que vivimos, cuando sellamos toda cantidad con el eterno multiplicador del pasado y del presente, esa nada que engendra tantas cosas, ese recuerdo del sol, del óvulo primitivo, expresamos borrosamente una idea, un hecho sentimental del que apenas nos damos cuenta, pero que efectivamente sentimos. El mismo que el hombre de antes expresaba al crear sus cifras redondas

3, 7, 10, 12, 15.

¿Qué es eso? ¿Qué se quiere decir?

No puede revelarse. Pero ahí está la Justicia. (Urbano, *Sophía*, 1904: 350-352).

En el artículo que cierra la serie, «La línea», realiza interesantes reflexiones sobre el significado simbólico de la línea, representativa del hombre y su destino, por cuanto implica movimiento, distancia y dimensión, muy lejos de su quietud, concepto que define como «Total-Nada»:

[...] el Amor y la Justicia han de ir entre los hombres, de unos a otros, mientras en ellos no existía la absoluta posesión de sí mismos: su quietud, su Total-Nada.

Una catástrofe nos ha separado de lo Único, y todo tiene que tener para nosotros las apariencias de un comienzo. Todo ha de sellarse en nosotros, en su origen, con el terrible contrasentido de un primer principio. Y en nosotros, que siempre hemos sido, todo ha de empezar y de moverse, creando la línea, la distancia y la dimensión. (Urbano, *Sophía*, 1904: 386).

Es especialmente significativa para nuestro estudio, la interpretación de la iconografía de los dioses de la Antigüedad realizada por Rafael Urbano. Todo ellos aparecen en reposo, en rigidez absoluta, inmóviles representando la quietud:

La sabia ciencia del remoto pasado y las grandes visiones de los sabios de hoy, han tenido expresiones y símbolos admirables para enseñar en la quietud y el reposo, el atributo más perceptible de lo Único Eterno. Los artistas también han simbolizado en la rigidez absoluta lo más divino de los dioses hombres y de los hombre divinizados. El Indra védico permanece en perpetuo reposo, las estatuas gigantes de los dioses son sedentes o quedan adosadas a la roca, donde los pueblos más cerca de lo divino las tallaron. Los dioses tienen alas en los pies o los ocultan cuidadosamente como órganos innecesarios de lo divino, que permanece inmóvil, porque jamás ha tenido el impulso de un deseo.

Los dioses no andan. Los dioses están quietos. Sus párpados inmóviles, levantados, apenas se dibujan en las estatuas, porque los dioses no conocen la línea ni el movimiento. (*Ibidem*).

Este hieratismo de las figuras divinas aparecerá en *Exégesis Trina*, como veremos. Asimismo la idea de que el hombre está en continuo movimiento en busca de la quietud y que su vida acaba en una ilusión de circularidad se halla muy presente en la *LM*. Es más, Valle-

Inclán identifica ese continuo movimiento circular con el tiempo y lo demoníaco, de igual forma que Urbano vincula esa forma de vida al egoísmo:

El movimiento del hombre es una marcha irregular, pero siempre adelante, hacia su verdadera patria. Su línea es una recta: la única línea. Una línea que quiebra, que violenta en su afán inconsciente por llegar cuanto antes al término y reposo de la misma.

Una línea arrastrada desde su conciencia, sobre un plano, en todas las direcciones, le da la ilusión del círculo; y persiguiendo a una misma distancia a lo inmóvil que desea, traza las incontables que forman una circunferencia.

[...] En nuestro mundo egoísta se centran todas las figuras de la acción humana, y los pasos de los hombres se aproximan al trazado circular perfecto, cuando el hombre no ama, cuando el hombre no es justo, sino egoísta, cruel.

¿Quién puede trazar el círculo? Se ha de intentar, pero no cerrarse. Ningún hombre puede cerrarlo, porque ninguno ha de llegar todavía a la equidistancia absoluta, al reposo y a la quietud suprema, donde Indra no se mueve. (*Ibidem*: 387).

En la parte final, considera que la danza en la ciencia antigua era un modo superior de movimiento que nos acercaba a la Unidad. Esta reflexión sobre la danza es una marca distintiva de la época, cuando muchos intelectuales y artistas se interesaron por su expresión y significado. El mismo Valle-Inclán reflexionó sobre ello en un texto, que finalmente no incorporó a la *LM*, me refiero a «El baile es el símbolo del Sol» (1914). (Monge, 1994).

Urbano plantea cuestiones que Valle-Inclán desarrollará magistralmente y de forma sincrética y analógica en la *LM*. La palabra, su musicalidad y entonación, el número en su sentido pitagórico, las artes plásticas como artes visuales, la expresión del Verbo en su significado teosófico y teológico, el movimiento como una aspiración constante a la quietud, todo ello aparece en las páginas de la *LM*, en las secciones de *El Milagro Musical*, *Exégesis Trina* y *Quietismo Estético*.

Rafael Urbano fue el director de *Sophía* a partir de 1905 y colaborará con artículos hasta 1910, último año de su presencia en la revista. Hay que suponer que el sesgo mesiánico que tomó ese año la teosofía le disgustó profundamente, lo que le alejó de la S.T. oficial y

optó por seguir los estudios y orientaciones de Rudolf Steiner, de quien se declara seguidor y a quien publicará en los años veinte en la llamada *Biblioteca del Más Allá*, de la que será editor, hasta su muerte, de obras teosóficas de otros autores y de ensayos propios, como *El diablo, su vida y su poder, toda su historia y vicisitudes* (1922).

Además de su labor teosófica, muy relacionada con la *LM* de Valle-Inclán, hay otro aspecto de Rafael Urbano bastante desconocido y no menos importante, por cuanto nos ilustra el espíritu de los años previos a la gestación de la *LM*. Me refiero a su faceta de teórico modernista como conferenciante en el Ateneo de Madrid. Bajo el título de «El misterio»,¹¹² publica en *Sophía* una serie de conferencias leídas en el Ateneo en 1903. En lo publicado se destaca la idea de que los poetas, los videntes, las mujeres, los niños, los locos y los simples forman una misma categoría poética, ya que son criaturas privilegiadas con un mismo grado de irracionalidad, que les permite ver el alma de las cosas. Parte de esta idea se encuentra desarrollada en *Anillo de Giges* y en el *Milagro Musical* de la *LM*.

El 25 de mayo de 1907 lee en la docta casa su conferencia titulada «El Cardo Silvestre (La teoría mística del poeta)», que se publicó en julio del mismo año en *Renacimiento*. La conferencia la plantea Urbano como un homenaje a Unamuno, quien acababa de publicar sus *Poesías*, con una acogida crítica desigual. Urbano afirma que en cualquier otro país la obra habría sido recibida de forma bien distinta, porque proviene, en expresión muy rubeniana, de un «númen de la raza». Las ideas expuestas por Urbano son plenamente modernistas, el poeta como iniciado y mensajero de los dioses:

[El poeta es] algo así como un revelador y como una boca escogida para la publicación del bien. [...] el poeta, el vate, como el adivino, como el profeta, no es el producto de los pueblos en su estado de ignorancia y de barbarie, sino la

¹¹² Allegra (1979) considera que es un artículo confuso y caótico, representativo de todos estos escritores.

prueba más evidente de la intervención divina en los pueblos más avanzados y cultos (*Renacimiento*, julio 1907: 38).

Defiende una poesía antirretórica e íntima, en la que el hombre se encuentre con su espíritu. La poesía, que puede alcanzarse con los sentidos (tropos, imágenes, figuras), es retórica; pero la verdadera poesía es la poesía del espíritu. Hay evidentes ecos machadianos en muchas de sus afirmaciones:

La poesía no está en el ambiente ni en la superficie de las cosas; cala más hondo, y está allá en las profundidades de nuestro suelo, debajo del suelo de cada hombre, donde oculta y esconde ese diamante y ese oro, que cada uno puede hallar ahondando unos kilómetros a sus pies. (*Ibidem*).

El poeta, como Valle-Inclán defenderá en *Anillo de Giges*, tiene que realizar un ejercicio de introspección personal, para llegar a ser un poeta verdadero:

Hay que ahondar, hay que bajar a los más profundos infiernos si se quiere ascender definitivamente a los cielos. No se puede seguir otro camino (*Ibidem*: 39).

Y describe el nacimiento de la verdadera poesía en términos bíblicos, como la expresión máxima del Hijo, hecho Verbo, aspecto que ocupa la sección central y nuclear de *Exégesis Trina* y de la *LM*:

[...] cuando el Verbo se hizo carne, cuando el hombre se alzó sobre sí, cuando abandonando el mundo entró en su verdadero reino, el hombre fue como debe de ser, y toda la poesía no fue más que la revelación del espíritu.

Cuando las flores dejaron de ser bellas, los arroyos de murmurar, los colores de animar la vida, el vidente y el profeta llenaron con su espíritu la tierra, y el río tuvo vida, la flor tuvo alma, el color una idea y la acción un fin. [...]

La poesía es el Verbo, y el Verbo no es precisamente la naturaleza. El Verbo es carne animada y vivificada por el espíritu. (*Ibidem*: 40).

Todo ello lo encuentra en el libro de Unamuno, del que dijo que «es una revelación del espíritu»¹¹³ (*Ibidem*, 42). La parte final de la conferencia es de sumo interés para la *LM*, pues

¹¹³ En opinión de Rafael Urbano, sin embargo, el libro de Unamuno tiene un inconveniente importante: es un libro demasiado voluminoso y pesado, «defecto común a las obras de todos nuestros poetas» (Urbano, *Renacimiento*, 1907: 42). Opina que los libros de poesía deberían ser como los libros de misa, como los devocionarios, para así llevarlos con nosotros a todas partes.

se refiere a la búsqueda del ritmo interior del lenguaje, al misticismo y al concepto de *Milagro Musical* que Valle-Inclán desarrollará en su ensayo:

[...] La razón de ser de todas las escuelas poéticas es sencillamente su intento de descubrir ese ritmo, que es alma del universo: es adquirir, conquistar para los hombres no la verdad, sino el propio acento de la misma verdad. [...] la gran obra final del hombre no es más que conquistar una palabra, hacer que todo se comprenda y que todo se realice por esa palabra que ha de hallarse o de descubrirse un día, si es verdad que se ha perdido como han creído y creen algunos místicos (*Ibidem*: 49-50).

La consideración mística de la verdadera poesía, por cuanto es expresión del espíritu a través de la palabra y el ritmo, hace que Urbano considere a los místicos como los mejores poetas:

El estudio de la palabra y del ritmo nos llevan [sic] sin querer a una teología superior del espíritu, y por eso los grandes místicos de todos los países son los mejores escritores y los más artistas por manera indiscutible e irrefutable. Sus palabras, sus versos, son “hijos del alma”, algo que para ser perdurable no puede ajustarse a la forma convencional de un solo pueblo. La palabra verdad no está en la misma palabra, está en su ritmo interior, en ese ritmo que la hace traducible y rítmica para todos los idiomas y comprensible para todos los hombres. [...] Lo fundamental y sustancioso es el ritmo. [...]

Lo que vive de Homero, del Dante, de Shakespeare no son sus palabras, que pueden adorar algunos griegos, todos los italianos y todos los ingleses, sino aquellas revelaciones del espíritu que llevan un alma y un ritmo para todos los pueblos y para todas las lenguas.

Hubieran sido poetas en todas partes, en todas las latitudes, en todos los idiomas y con las mismas palabras. (*Ibidem*: 50).

1.2.2.2.4.- Mario Roso de Luna.

Mario Roso de Luna (1872-1931) es quizás el teósofo español más importante del s. XX, por su inmensa sabiduría humanística y su repercusión social y cultural, en unos años de grandes cambios políticos y sociales en la sociedad española.

Natural de Logrosán (Cáceres), hijo de un ingeniero castellanense de Vinaroz y una extremeña, hija de Juan de Luna, político y militar liberal. Dotado de una inteligencia prodigiosa, tras superar de forma milagrosa una meningitis, Roso de Luna se doctoró en Derecho muy joven con veintidós años y después se licenció en Ciencias Físicas. Sus intereses, sin embargo, eran variadísimos, pues además de las matemáticas, era muy aficionado a la astronomía, descubrió el cometa que lleva su nombre con veintiún años¹¹⁴ y creó un planisferio celeste para orientarse en el firmamento y reconocer las constelaciones;¹¹⁵ también fue un gran arqueólogo y epigramático, pertinaz investigador de los yacimientos extremeños y de sus inscripciones epigráficas, de todo ello realizará un importante trabajo, reflejado en decenas de artículos. Según Larrea (1993: 98) Roso de Luna publica su primer artículo, “Infinito”, en *El Globo* el 9 de junio de 1892, dirigido entonces por Alfredo Vicenti.

¹¹⁴ Roso de Luna descubrió un cometa de cuarta magnitud en la constelación del Cochero, en la madrugada del 5 de julio de 1893, cuando regresaba a Logrosán. Inmediatamente comunicó por carta el descubrimiento al Director del Observatorio Astronómico de Madrid, quien, tras recibir la misiva el día 8, no pudo observarlo por motivos atmosféricos hasta días más tarde, cuando el cometa había perdido brillo y ya no se hallaba, por su propio movimiento, en la constelación y coordenadas de ascensión recta indicadas por Roso. Todo ello motivó que inicialmente se le asignara otro nombre a este cometa, Rordame-Quéniisset, y que se acusara al Director del Observatorio de Madrid de negligencia y pasividad en comunicar al Observatorio de París el hallazgo. Finalmente quedó aclarado que la primacía del descubrimiento la tuvo Mario Roso de Luna. (García Martín et alri, *Apud*, Cortijo (ed), 1989). Tanto la curación milagrosa de su meningitis a los diecisiete años, debido según él a las visiones alucinatorias que tuvo durante la enfermedad; y el descubrimiento del cometa en 1893, fueron considerados por Roso como “fenómenos psíquicos” premonitorios de su destino teosófico.

¹¹⁵ *Kinethorizon*, planisferio celeste de astronomía popular que obtuvo el premio de oro de la Academia de Inventores de Francia en 1894. Relacionado con la astronomía también publicó *Évolution solaire et séries astro-chimiques*, París, Scheleicher, 1909.

Esteban Cortijo, máximo estudioso de Roso de Luna, considera que hay tres etapas en la obra y vida del teósofo extremeño. Una primera que denomina positivista, la propiamente teosófica y la posterior, de mayor calado político-social.¹¹⁶

A efectos de nuestra investigación, comentaré su etapa teosófica, pues es la que mayor incidencia reporta en Valle-Inclán y la *LM*. A diferencia de Urbano, el teósofo bohemio, cuyos escritos fueron dispersos, de escaso estilo y rigor científico, Roso de Luna es un teósofo intelectual, que desarrollará buena parte de su labor teosófica a través de su extensa obra escrita, y de sus viajes y conferencias. Por ello, la teosofía de Roso de Luna está mucho más cercana a la de Viriato Díaz-Pérez, con el que se carteará hasta su muerte en 1931, que a la del iniciador Montoliu o a la concepción teosófica de Manuel Treviño, mucho más contemplativa, apodado por ello, este último, por Roso de Luna como «El beato Treviño» (Larrea: 1993). Sin embargo, Larrea (*Apud*, 1993: 103) recoge el testimonio de un discípulo de Roso que afirmaba que Roso de Luna escribía en estado de trance y que muchas de sus obras teosóficas son el resultado de la escritura automática.

Según el propio Roso de Luna, no conoció la teosofía hasta 1903, cuando Guillermo León de Barcelona le regaló los primeros libros sobre la materia (Roso de Luna: 1915, *apud*, Cortijo (ed.): 1998). No obstante, hay que indicar que Roso en su primer libro, *Preparación para el estudio de la fantasía humana* (1902-1903), se muestra, por el tema objeto de estudio, más que como un positivista decimonónico, como un psiquista convencido de que deben estudiarse los fenómenos del alma y la inteligencia humana. La obra, compuesta de dos tomos, está dedicada a Gumersindo de Azcárate y define en estos términos la fantasía:

[...] tan misteriosa facultad humana, emplazada en los confines del cuerpo con el espíritu, y llamada, por ello, a ulteriores destinos científicos, unificadores o

¹¹⁶ En 1917 ingresó en el Gran Oriente Español en la Rama de Sevilla. Posteriormente fundó la sociedad masónica Miajadas Libre, primero de los triángulos y las logias masónicas de Extremadura.

de síntesis, que hagan luz en el sempiterno dualismo de la tradicional psicología.
(Roso de Luna, 1902, v)

Roso de Luna se traslada a Madrid a inicios de siglo y se convierte también, como Rafael Urbano, en un habitual del Ateneo de Madrid, donde con el tiempo creará una tertulia propia, la Cacharrería del Ateneo, en el que departirá con ateneístas tan diversos como Ramón y Cajal o Valle-Inclán.

Desde sus primeras lecturas teosóficas se convierte en un adepto entusiasta de la doctrina de Helena Petrovna Blavatsky. El mismo año de 1903 publica en *Sophía* la primera de sus diecinueve colaboraciones, que aparecerán en la publicación hasta 1912.¹¹⁷ Lleva por título «Iris, Isis» y es una reflexión sobre el color, el sonido y la percepción, que le lleva a elaborar una tabla de correspondencias analógicas entre el número, las notas musicales, los colores y los sólidos pitagóricos. La parte final es una reflexión sobre el color a partir de la evolución estelar, gracias a los descubrimientos de la espectrografía. Mario Roso de Luna, en este primer artículo, ya muestra los rasgos de su estilo, muy blavatskiano, por cuanto está plagado de constantes digresiones y referencias a autores de diferentes épocas y edades históricas.

1907, seguramente con Rafael Urbano como director de la revista, es el año con mayores colaboraciones, seis, donde destaca «El sello de Salomón», citado también por Valle-Inclán en la *LM*. Hasta ese momento apenas había publicado artículos sobre «Astronomía psíquica» (1905) y alguna especulación arqueológica como «Mirando al Sáhara» (1907). En 1908 publica en *Sophía* «Espronceda místico» o «La teosofía en la ciencia moderna», con todo se especializa en hallar mitos populares en el folklore español: «Mitos

¹¹⁷ Aunque en los últimos años se ha avanzado mucho en el estudio de la obra y figura de Mario Roso de Luna, falta una antología de sus artículos publicados en *Sophía*, como Juan Félix Larrea (1993) hizo con Viriato Díaz-Pérez.

populares españoles» (1908); y «Mitos populares españoles: Juanillo el oso» (1909). Su última colaboración se produce en 1912 con la serie de dos artículos «Ocultismo Ibérico». Quizá ya en ese momento era evidente su desacuerdo con la línea oficial seguida por la S. T. al mando de A. Besant. En 1913, *Sophía* recoge sus discrepancias en torno al mesianismo, manifestadas en la celebración del día del loto blanco, en recuerdo a Blavatsky, cuando Tomás Doreste indicó que la creación de la Sociedad Teosófica era:

preparar el camino para el advenimiento de un gran *Instructor*, juicio con el cual el Sr. Roso de Luna, presente, manifiesta no estar conforme, leyendo, para confirmar su opinión, unos párrafos de *La doctrina secreta*. (*Sophía*, 1913: 565).

Efectivamente, Roso de Luna fue un firme defensor de Helena Pretrovna Blavatsky hasta el final de sus días, de hecho todos sus libros giran en torno a la defensa y exégesis de la obra blavatskiana y a la refutación constante de los ataques a la vida y escritos de la fundadora, por los que concretamente escribió su obra *Una mártir del siglo XIX: H. P. Blavatsky* (1924).

Su opinión sobre *Sophía* quedó recogida en la *Revista de Extremadura*:

Lejos de ser enemiga de la religión, ni menos una revista budista, como algunos mal informados creen, aspira a supremas síntesis donde se armonicen las enseñanzas purísimas de todas las Grandes Religiones con las investigaciones de la ciencia, orientadas cada vez con más fuerza hacia un franco espiritualismo, tiende a despertar en el hombre facultades embrionarias de su mente, su sentimiento y su voluntad, para preparar el advenimiento del «superhombre» delineado por Goethe, por Carlyle, por Nietzsche y por cuantos han trascendido su ser, tras las ilusiones de su personalidad. (*Apud*, Cortijo, 1990: 79).

Según Cortijo, hasta la aparición de *El tesoro de los lagos de Somiedo* (1916), todos sus libros anteriores, exceptuando su estudio sobre la fantasía, son recopilaciones de artículos y conferencias: *Hacia la Gnosis* (1909 y 1921²), *En el umbral del misterio* (1909 y 1921²), *Conferencias teosóficas en América del Sur* (1911, 2 vol.) e incluso *La humanidad y los césares* (1916), volúmenes que inciden en la elaboración de determinados aspectos de la LM.

La aparición de los volúmenes teosóficos de Roso de Luna está relacionada con la creación de la Biblioteca Teosófica en la Editorial Pueyo y la figura de *Enediel Shaiah*, pseudónimo teosófico y ocultista de Alfredo Rodríguez de Aldao, quien conocía a Viriato Díaz-Pérez y éste a su vez a Edmundo González-Blanco.

Según parece, fue *Enediel Shaiah* quien animó a Roso a recopilar sus artículos y conferencias teosóficas y a publicarlas en volumen en la colección teosófica que él dirigía en la Editorial Pueyo. Prologó *En el umbral del misterio* y reivindicó la figura de Roso como máximo exponente de la teosofía española, dada su originalidad, puesto que todo lo publicado hasta la fecha no eran más que traducciones:

[...] Desde que en España se inició, hará unos veinte años, el movimiento teosófico, fueron apareciendo diversas obras y dos o tres revistas, donde se advierte una deplorable falta de originalidad. [...] Hasta hace poco, y descontando, como es natural, las traducciones, el lector podía excusarse la lectura de los libros de los teosofistas españoles. En pequeño número, nada contiene que no esté sacado de alguna obra o revista extranjera. ¡Ni un solo pensamiento original, ni una manera nueva de ver las cosas tratadas, y siempre las misma sequedad de estilo, siempre la propia tiesura y pobreza de frase y de concepto, recogida en el seco modo de escribir de los autores ingleses!

Pues bien; Roso, con su apasionado temperamento de artista, con su exquisita sensibilidad de alma, con su ardiente originalidad, rompe aquellos pseudo-hieráticos moldes de hielo.

[...] lo que sí me parece seguro, es que sus obras *pueden* y HAN DE HACER en poco tiempo más prosélitos y partidarios de la Teosofía que los que han conseguido conquistar los teosofistas españoles en veinte años de muy varia propaganda. (*Enediel Shaiah*, prólogo a Roso de Luna, 1909: 10-11).

Semejantes afirmaciones parece ser que no gustaron especialmente a Manuel Treviño (Cortijo (ed), 1998: 338 n. 292), quizá porque consideró, en ese momento, que Roso era un advenedizo o porque ambos ya mantenían discrepancias importantes en torno a la evolución del movimiento teosófico. Según afirma el propio Roso de Luna, en carta posterior de 1918 a Viriato Díaz-Pérez, antes de conferenciar en América se le impidió el ingreso en la Rama de Madrid y en la Sección Esotérica.

Sus dos volúmenes sobre sus *Conferencias teosóficas en América del Sur*, publicados en 1911, son un gran testimonio no solo de su labor divulgativa, sino que permiten entender la evolución de Roso en el terreno teosófico. Además, estas conferencias impartidas en 1909, en ciudades de Argentina, Chile, Uruguay y Brasil, recuerdan el periplo que realizará un año después Ramón del Valle-Inclán.

La influencia teosófica de Roso de Luna en Valle-Inclán es más que plausible, cuando no cierta, pues ambos compartían conocidos comunes y se encontraban de forma habitual en el Ateneo de Madrid. El volumen sobre las *Conferencias* de Roso contiene referencias que se encuentran en *Anillo de Giges* de *La lámpara maravillosa*. En general, toda la obra de Roso, anterior o posterior a la *LM*, contiene comentarios que nos ayudan a comprender mejor determinados pasajes del ensayo valleinclaniano. Y de forma concreta, no hay que olvidar que Roso de Luna dedicará a Valle-Inclán, como autor de *La lámpara maravillosa*, su obra *De gentes del otro mundo* (1917), libro prologado por Fernando de la Quadra Salcedo, a quien Valle-Inclán a su vez, el mismo año, prologará su *El versolari*. En el colofón de la obra de Roso se dice que *De gentes del otro mundo* se empezó a escribir en 1914 y se concluyó en diciembre de 1916. Mientras Roso escribía esta obra, Valle-Inclán hacía lo propio con *La lámpara maravillosa*. La dedicatoria es una muestra de devoción y amistad por parte de Roso hacia el autor gallego:

A Don Ramón del Valle-Inclán:

Al prodigioso estilista; al Místico, «cantor»
de LA LÁMPARA MARAVILLOSA
e «instrumentador» de las SONATAS de
las Estaciones, su admirador devotísimo.

MARIO ROSO DE LUNA

Con los años veinte, Roso de Luna entrará en una nueva etapa teosófica. En 1921 inicia la publicación y planificación de sus *Obras Completas*, compuestas por «una continuada serie de comentarios a las producciones de la Maestra H.P.B.» (Roso de Luna, 1921: 62). Sus *Obras Completas* se dividen en tres grupos o series. Así la serie A, compuesta de los diez primeros volúmenes, es una reimpresión, en algunos casos considerablemente aumentada, de las obras publicadas en la colección *Biblioteca Teosófica* de la Editorial Pueyo. A su vez, la serie B, que lleva por título la *Biblioteca de las Maravillas*, recoge su obra de ficción y sus viajes por España, siempre en clave teosófica. Finalmente, la serie C es la *Biblioteca poligráfica blavatskyana*, diseñada para componer nueve tomos, de los que muchos no llegaron ni a escribirse.

Además de ocuparse de la edición de sus obras completas, en 1922 fundará una revista teosófica propia, *Hesperia*, cuya publicación duró varios años. Seguirá perteneciendo a la S.T. Española con resignado ostracismo, hasta que en mayo de 1925, habiendo fallecido ya J. Xifré, rompe definitivamente con la Rama Madrid y funda su *Ateneo teosófico*, que dirigirá y donde impartirá cursos y conferencias hasta su muerte en 1931. Al año siguiente, el Ayuntamiento de Madrid decide honrar su memoria poniendo su nombre a la calle de su domicilio (Buen Suceso), y erigiendo, a pie de calle, en el edificio donde vivía, un conjunto escultórico de homenaje, donde estaban labrados no solo símbolos masónicos, sino también el símbolo de la sociedad teosófica. Con la victoria franquista, el monumento fue destruido, la calle recobró su nombre original y la obra y figura de Roso fue perseguida.

1.2.2.2.5.- Alfredo Rodríguez de Aldao. Grupo Marco Aurelio.

Muy en relación con Mario Roso de Luna y su promoción dentro de la teosofía española está Alfredo Rodríguez de Aldao, gallego de Pontevedra, compañero de logia masónica de Viriato Díaz-Pérez en 1891 y que se carteaba con Francisco Montoliu en 1892 (Larrea, 1993: 100). Rodríguez Aldao es una figura escurridiza, debido a su duplicidad de pseudónimos, pero capital, dada su transversalidad, para trazar la historia del movimiento espiritualista heterodoxo español. Lamentablemente, no es nada fácil tener acceso ni a su obra original, ni a sus traducciones, en las que demostró sus ingentes conocimientos. De todo ello apenas hay rastro en las bibliotecas españolas, quizá porque la obra de su autor, su temática específica, fue una víctima más de la represión franquista.

Alfredo Rodríguez de Aldao inicia su trayectoria ocultista próximo al espiritismo y al psiquismo, pues V. Garlitz (2013) consigna cinco artículos suyos en *La Irradiación* de 1894, donde se ataca a la teosofía.¹¹⁸ Su primera publicación, en 1895, es igualmente en las prensas de *La Irradiación*, un folleto de Astronomía, *El A.B.C. de la Astronomía* (1895), firmado con el pseudónimo *Aymerich*, que utilizará durante su primera etapa. Así pues, Aldao se movía en la órbita de la revista y editorial *La Irradiación*, en la que con total seguridad debió de conocer a Manuel Otero Acevedo, amigo de Valle-Inclán.

En ese mismo año de 1895 forma parte de la recién creada *Sociedad de Investigaciones Psíquicas Ibero-americana*, que inauguró sus trabajos a finales de febrero de

¹¹⁸ V. Garlitz consultó la biblioteca de Víctor Said Armesto:

[...] se encuentran seis números de 1894 de la revista *La Irradiación*. Cinco de los seis ejemplares, recogen artículos de Aymerich, pseudónimo de Alfredo Rodríguez de Aldao, en los que defiende el espiritismo y se muestra en contra de la teosofía moderna, ausente de rigor y de originalidad. Aldao pudo haber sido, además, el primer propietario de los ejemplares de Said de *Los fantasmas* y *Lombroso*, ya que ambos están sellados con su nombre y su título académico: «Profesor en hipnotismo y magnetismo». (Garlitz, 2013).

1895,¹¹⁹ presidida por el director de *La Irradiación*, Eduardo E. García, quien resumió la historia de la asociación, sus objetivos y trabajos. Otros integrantes que intervinieron en la sesión inaugural fueron el Dr. Bercero, que leyó un discurso con el título de «Por qué en la Sociedad psíquica no caben discusiones religiosas»; Braulio A. Mendoza disertó, a su vez, sobre el espíritu y el periespíritu; el Sr. Rodríguez Lanza hizo una apología de los principios de la sociedad; el Sr. Nogué realizó un resumen de las ventajas de los estudios frenológicos; y, finalmente, el Sr. Aldao «expuso las cuestiones psíquicas desde el punto de vista de la filosofía hermética y de los últimos datos del magnetismo.» (*REPs*: mar 1895, 88).

A finales de siglo entra en contacto con los ocultistas franceses finiseculares, y en concreto, con el que había sido secretario del Congreso Espiritualista de París en 1889, el Dr. Gerard Encausse, *Papus*, al que traduce en compañía del Dr. Francisco Bercero, *IAN*,¹²⁰ su tesis doctoral con el título de *Ensayo de Fisiología sintética* (Agustín Avrial Impresor, 1898) y, según parece, con el que constituye el Grupo Independiente de Estudios Esotéricos de Madrid, sucursal del Grupo homónimo de París e incorporada a la Universidad Libre de Altos Estudios de París, comandada por Papus y los ocultistas franceses, de los que hablaremos en el capítulo siguiente. Aunque este Grupo de estudios apenas tuvo eco en el Modernismo

¹¹⁹ La sesión inaugural tuvo lugar el 27 de febrero de 1895, *REPs* (marzo 1895: 88-89).

La «Sociedad de Investigaciones Psíquicas» celebra los lunes sus sesiones de Frenología y Fisiognomía, los martes las de Espiritismo, los miércoles las de Psiquismo, los jueves las de Ciencias Ocultas, los viernes se reúne el Consejo y los sábados se ocupa de Magnetismo e Hipnotismo. Todas estas sesiones empiezan a las ocho de la noche.

Para presidir las secciones de Ciencias Ocultas y de Psiquismo han sido nombrados respectivamente el Dr. Bercero y D. E. E. García. (*REPs*, marzo 1895: 89).

¹²⁰ Según Garlitz (2013), que no menciona la traducciones de *Papus* realizadas por Aldao, el Dr. F. Tercero, «IAN, tradujo la obra de Papus *El estado agónico y la evolución póstuma del ser humano* (1891), en la que se explica cómo el cuerpo astral puede regresar con la intención de vengarse de un enemigo. Esto ilustra claramente la amenaza que Latino hace a Max Estrella en *Luces de Bohemia*, diciendo que el cuerpo astral o *camarrupa* de Blavatsky podría volver para castigarle por su falta de respeto».

español, aportó al movimiento espiritualista español la tradición ocultista francesa y en determinados pasajes de la *LM* es obvia su presencia.

Con el nuevo siglo, Alfredo Rodríguez de Aldao se creará un nuevo pseudónimo a partir de la cábala hebrea, tal y como *Eliphas Lévi* y *Papus* habían hecho con los suyos. Así surge *Enediel Shaiah* en 1906, con *El verdadero dragón rojo*, y en 1907, ya con ese nuevo pseudónimo, publicará un *Diccionario de Ciencias Ocultas* de cuatro tomos, que no he hallado en ninguna biblioteca española; el volumen *Misterios de la hechicería antigua y moderna*; *Los libros de San Cipriano*,¹²¹ obra sobre los grimorios, presentes en la *LM*; y *El embrujamiento experimental*.

Durante la década de los años diez, Rodríguez de Aldao simultaneará sus dos pseudónimos. Así, como prueba de su procedencia del espiritismo y de su reputado conocimiento sobre la hipnosis, publicará, de nuevo bajo el pseudónimo de *Aymerich*, sus principales obras sobre el espiritismo: *El hipnotismo prodigioso (Los fenómenos del espiritismo)* (Pueyo, 2 tomos, 1911) y el magnetismo humano, *La práctica del hipnotismo (La Irradiación, s.f.)*. La primera obra está dedicada a su amigo pontevedrés Javier Pintos Fonseca, cuyo nombre aparece en letra gótica, y la evocación del atardecer, que se realiza en la dedicatoria, recuerda a la emoción del ocaso descrita en la *LM* de Valle-Inclán:

A Javier Pintos Fonseca.

Este libro contiene la solución de muchas cosas que han sido el predilecto tema de nuestras conversaciones, bajo el cielo de aquellos espléndidos atardeceres de la campiña pontevedresa.

¹²¹ Garlitz (2013) fecha, quizá por error, esta edición en 1892.

Reciba, pues, esta dedicatoria como elocuente expresión del grato recuerdo que de nuestros ratos de charla conservará siempre su sincero e invariable amigo.

AYMERICH (*Aymerich*, 1911, I: 5).

Al mismo tiempo que retoma por unos años su primer pseudónimo, Aldao dirigirá la Biblioteca Teosófica de Gregorio Pueyo, con su otro pseudónimo, *Enediel Shaiah*, donde publicará las primeras obras teosóficas de Mario Roso de Luna.

Por esos mismo años, José Xifré, delegado presidencial en España de la S.T., encomienda a Alfredo Rodríguez de Aldao la difusión de «nuestras ideas en las hermosas regiones de Galicia» (*A, Sophia*, 1912: 109).¹²² Este encargo quizá fuera porque en el norte peninsular no había presencia alguna de la teosofía. Así, el 16 de agosto de 1911 se constituye el *Grupo Teosófico de Pontevedra Marco Aurelio*, con Jacobo San Martín¹²³ y Javier Pintos Fonseca como presidente y secretario, respectivamente. La crónica de *Sophia* informa que el Grupo escogió como lugar de reunión «las magníficas ruinas de un edificio claustral del siglo XIII», las ruinas del convento de Santo Domingo, «una soberbia joya del arte gótico».¹²⁴ Las referencias a la emoción estética del conjunto arquitectónico nos recuerdan a páginas de *La LM* de Valle-Inclán:

¹²² Garlitz (2013) opina que tras esa inicial se esconde la figura del propio Alfredo Rodríguez de Aldao. El texto se mueve en una premeditada ambigüedad en torno a la figura de Aldao, presente en el grupo aunque siempre esté ausente.

¹²³ Según Garlitz (2013): «Treviño puso a Aldao y a Pintos Fonseca en contacto con otro ocultista natural de Pontevedra, Jacobo San Martín Lozano. Este se unió a la Sociedad Teosófica en 1902 y publicó diversos artículos en *Sophia*. Además, junto con Rodríguez Aldao y Pintos Fonseca, fundó una de las ramas de esta sociedad en Pontevedra: «Marco Aurelio», el 16 de Agosto de 1911. Treviño, que por aquel entonces era director de *Sophia*, les ofreció un lugar privilegiado para publicar dentro de la revista, con espacio suficiente para incluir una fotografía».

¹²⁴ La crónica presentaba una fotografía apaisada a toda página en la que podía verse a Javier Pintos Fonseca sentado junto a escudos nobiliarios:

La magnífica fotografía que hoy publicamos, en la que aparece retratado nuestro querido amigo D. Javier Pintos, constituye un hermoso recuerdo de nuestra acción en España. (*A, Sophia*: 1912, 110).

No es posible mirar los esbeltos y calados ventanales del ábside y las preciosas labores de aquellas piedras, sin sentir esa pura emoción estética que hace perdurar en nuestra mente el recuerdo de tales maravillas, y en aquel lugar magnéticamente saturado por las preces de los hombres que en otros tiempos, en los tiempos de profunda fe, sentían en sus almas un intenso amor a lo divino, y buscaban en la vida monástica el bálsamo de la creencia religiosa para adormecer los dolores de la adversidad y el desengaño; en las hoy solitarias ruinas, donde tantos pensamientos desnudos de mundanales egoísmos ascendieron a las místicas alturas. [...] en aquel rincón del templo donde todo diríase que predispone a la más honda meditación de las verdades teosóficas, reúnen los estudiantes del Grupo “Marco-Aurelio” junto al arco, en cuyo fondo se destacan los nobiliarios escudos y emblemas de la familia de los Aldaos; es decir, del apellido del ausente compañero, que así, de manera inseparable en la memoria, resulta siempre asociado a las labores de los teosofistas pontevedreses. (*A, Sophía*, 1912: 109-110)

Pero la vida del Grupo Teosófico Marco Aurelio de Pontevedra será breve, año y medio a lo sumo, pues en enero de 1913 dimitía Pintos Fonseca como secretario,¹²⁵ y en noviembre del mismo año el Grupo teosófico de Pontevedra dimite en pleno y dirige una carta a D. José Xifré y Hamel, Agente Presidencial de la S. T. en España, que será publicada por *Sophía* y en la que se comunica:

[...] que, de común acuerdo, se separan de la S. T., por no estar conformes con el criterio del actual Presidente Mad. Besant, y menos aún con la marcha que sigue la expresada S. T., que entendemos es contraria a las doctrinas sustentadas por nuestro inolvidable Maestro H.P.B.

En su consecuencia, son adjuntos los diplomas de miembros que como tales nos acreditaron, debiendo significarle que, más que nunca entusiastas de las ideas teosóficas, los que integramos el Grupo Marco Aurelio, seguiremos constituidos en esta capital con carácter completamente independiente, y que con esta fecha damos conocimiento de este acuerdo a todas las ramas y grupos teosóficos de España, de cuya constitución tenemos noticia. 30 de octubre de 1913. Firmada por Manuel R. Solano, Jacobo San Martín Lozano, Luis Gorostola, Francisco

¹²⁵ La revista *Sophía* informaba en 1913:

Según carta de nuestro querido amigo don Jacobo San Martín Lozano, presidente del grupo Marco Aurelio, con fecha 7 de enero último presentó D. Javier Pintos Fonseca la dimisión del cargo de Secretario que con gran celo y competencia venía desempeñando desde que se fundó aquella agrupación. En la misma reunión, fue elegido para sustituirle el señor D. Manuel Rodríguez Solano, debiendo dirigirse la correspondencia en lo sucesivo a su nombre, Progreso, 20, Pontevedra. (*Sophía*, 1913: 184).

Regalado, Javier Pintos Fonseca, Jose Viaño Martínez. (*Sophía*, 1913: 608-609).¹²⁶

El carácter *independiente* del Grupo se mantuvo y así Javier Pintos Fonseca en 1915 sufraga la edición de la obra de Mario Roso de Luna, *Beethoven, teósofo y ocultista*. (Pontevedra, 1915).

Es de destacar que Alfredo Rodríguez de Aldao no se menciona en ningún momento como miembro integrante del Grupo Marco Aurelio, si bien por el artículo de *Sophía* queda claro que fue su instigador, permaneciendo él quizá adscrito a la Rama Madrid o abandonándola a partir de la campaña mesiánica de Besant.

Lo cierto es que habrá, por parte de Aldao, un paulatino distanciamiento de la teosofía oficial y un mayor interés por el ocultismo francés, del que quizá nunca se separó.¹²⁷ No abandonará ya su segundo pseudónimo, con el que traducirá a *Papus* en lengua española. Su traducción del *Tratado elemental de Magia Práctica* (La Irradiación, 2 tomos, 1912?) es una obra maestra de los tratados sobre ocultismo, impagable por los comentarios añadidos al texto traducido, y excepcional por las sugerencias bibliográficas incluidas al final de cada capítulo para que el lector pueda ampliar el estudio.

¹²⁶ Manuel Treviño sintió hondamente la separación del Grupo Marco Aurelio de la S. T., así en enero de 1914 hacía mención expresa a su abandono al cuantificar los escasos teósofos adscritos a la S.T. E.: Sin la desilusión y cansancio de unos pocos y el fallecimiento de los más, hoy tendríamos en España muy cerca de los quinientos miembros, número reducidísimo si se tiene en cuenta el censo de población.[...] Así que, descontando aquellas bajas ocurridas, teníamos en octubre de 1912, 121 miembros, a los cuales hay que sumar 40 ingresados durante el año hasta fin de octubre de 1913, que hacen 161, y de estos hay que descontar seis bajas del grupo Marco Aurelio, quedando como miembros efectivos en 1 de noviembre último 155. (Treviño, *Sophía*, 1914: 9).

¹²⁷ Mario Roso de Luna en carta fechada el 7- X- 1915 dirigida a Viriato Díaz-Pérez le comunica que Aldao, «quien tras mil veleidades, está distanciado de todos excepto de mí». (Larrea, 1993: 386). Quizá se refiera a su dominio del hipnotismo, su interés por el magnetismo y sus traducciones de *Papus*.

Supuestamente, al poco de sacar la traducción de *Papus*, publicará su obra original *Goecia. Estudio histórico y científico de la Magia pasional y erótica*, (Pueyo, 2 tomos, 1912?), pero fuera de la colección de la *Biblioteca Teosófica* de la editorial. Esta obra está dedicada a Mario Roso de Luna, a quien ya había prologado *En el umbral del misterio* (1909):

A mi sabio amigo

MARIO ROSO DE LUNA

en testimonio del afecto y admiración que le profesa,

Enediel Shaiah.

En estos dos tomos de *Goecia* se ve la clara influencia de los ocultistas franceses, no solo por la bibliografía que maneja, revistas francesas como *L'Initiation* o *Le voile d'Isis*, sino también por la importancia que concede a la proyección y visión del cuerpo astral, a los amuletos, talismanes, conjuros y grimorios, lo que, todo ello, en determinados pasajes de la *LM* o en *La media noche* tendrá especial relevancia.

Sobre la proyección del cuerpo astral, se afirma en el tomo I que puede conseguirse a través del método indio, es decir, ayuno, más abstinencia sexual, más una gran voluntad. Asimismo, explica los efectos de la visión astral, lo que permite comprender la visión de Max Estrella del entierro de Víctor Hugo en *Luces de bohemia*. Respecto a la consecución de la visión astral, además del método hindú ya descrito, habla de que puede alcanzarse a través del uso de drogas, en concreto el cáñamo índico, el haschish y el opio, más una gran fuerza de voluntad. Estas apreciaciones de *Enediel Shaiah*, sobre el ayuno y el uso de las drogas para obtener la visión astral, nos remiten, al menos, a los títulos de sendas conferencias, impartidas por Valle-Inclán en su gira americana de 1910: *El ayuno* y *Los excitantes*.

Quintín López, en su edición del *Diccionario Infernal* de Collin de Plancy (1913), definía así a Alfredo Rodríguez de Aldao y daba cuenta de sus traducciones, obras originales

y de sus diversos intereses a través de sus pseudónimos:

RODRÍGUEZ DE ALDAO (ALFREDO).- Se le conoce en Ocultismo, bajo el pseudónimo de *Enediel Shaiah* S. I., como traductor y comentarista de las obras *El dragón rojo*, *Tratado elemental de Magia práctica*, *La Magia práctica*,¹²⁸ *El embrujamiento experimental*¹²⁹ y *Fisiología sintética*, y como autor de *Magia pasional y erótica*, *Diccionario de ciencias ocultas* y *Misterios de la Hechicería antigua y moderna*, y se le conoce en Hipnotismo, bajo el pseudónimo de *Aymerich*, por sus libros *El A B C de la Astronomía*, *El Hipnotismo*, *La práctica del Hipnotismo*, *Los estados hipnóticos* y *el Hipnotismo prodigioso*.

Milita en el campo teosófico, tiene hechos algunos experimentos psíquicos de importancia y se le considera, con razón, como muy versado en ciencias herméticas. (Plancy, 1913, 2: 465).

A principios de los años veinte, *Enediel Shaiah* proseguirá su labor ocultista, pues colaborará primero en la *Biblioteca del Más Allá* de Rafael Urbano, donde traducirá la obra clásica sobre espiritismo de Paul Gibier, *El espiritismo* (1922); *La magia y el amor* de Laurent, E. & Nagour, P.; y en 1925 realiza la primera traducción anotada al español del *Tratado elemental de ciencia oculta* de Papus. Después lo encontramos como traductor en la Editorial Caro Raggio de Madrid, donde trasladará al español una serie de obras como las de René Schwaeble, *Por Satanás* (s. f.), o la no menos sorprendente traducción con anotaciones extensísimas del *Kama Sutra. (Reglas del Amor)* (2 tomos, Caro Raggio, s. f.).

Pero no acaba aquí la trayectoria ocultista o esotérica de *Enediel Shaiah*, pues en 1929 reaparece de nuevo como traductor y comentarista en la Biblioteca Laborem de Barcelona, donde publica otro magnífico trabajo: traducción y anotaciones a Henri Durville, *Los misterios iniciáticos*, con el subtítulo en la cubierta de *Revelaciones del ocultismo egipcio* y en la portada *Enseñanzas ocultas del «Libro de los Muertos»*.

¹²⁸ Se refiere a la obra de Lermina, *La Magia Práctica*.

¹²⁹ Traducción de la obra de A. Porte du Trait des Ages, director de la revista mensual *Hermès*, mensuario de *Études Scientifiques, Littéraires et Philosophiques*, que inicia su andadura en 1910 y en el que colaborarán E. Bosc, Caillet y Papus, entre otros.

1.2.2.2.6.- Manuel Treviño y Villa

La figura de Manuel Treviño y Villa se ha convertido en un símbolo de la persecución, depuración y exterminio a la que fueron sometidos los heterodoxos españoles, mayoritariamente masones y teósofos, por parte del franquismo en la inmediata postguerra civil. Pomés (2006) afirma que su detención y ejecución es un símbolo que expresa la vinculación de la teosofía o teosofismo español con los movimientos sociales progresistas:

La ejecución, en 1939, por los franquistas en Madrid del único dirigente teósofo superviviente de la primera etapa de la Sociedad Teosófica en España, es un importante y muy simbólico dato que evidencia la vinculación existente entre el primer teosofismo español a los movimientos políticos y sociales progresistas (Pomés, 2006: 62).

Manuel Treviño fue fusilado a la edad de setenta y cuatro años, junto con su hija de segundas nupcias, Amalia Treviño Pérez, el día 17 de diciembre de 1939 en Madrid. Las circunstancias de su detención y posterior ejecución siguen siendo confusas,¹³⁰ pero lo cierto

¹³⁰ La detención y fusilamiento de Manuel Treviño y su hija Amalia no están exentas de misterio y de incertidumbres. Parece ser que Amalia Treviño se ennovió con un falangista, Antonio Pérez Aspirilla, confidente del comandante Gabaldón, responsable encargado por el mismo Franco de crear el Archivo de Masonería y Comunismo. Así pues, el comandante recopilaba toda la documentación recogida en el avance del ejército franquista durante la guerra. La hija de Manuel Treviño fue indiscreta y le dijo a su novio falangista que su padre era teósofo y masón. Fueron denunciados y detenidos. A partir de este momento aparecen las dudas en la historia, pues el régimen acusó a Amalia Treviño de haber dado muerte al falangista, incitada por su padre, acusación totalmente inverosímil.

Lo cierto es que el comandante Gabaldón es asesinado en Talavera de la Reina por tres militantes de la JSU, que el día anterior habían sido liberados por Manuel Gutiérrez Mellado, responsable de inteligencia y de la policía militar franquista del distrito de Buenavista en el Barrio de Salamanca. No acaban ahí los misterios, pues el secretario del comandante Gabaldón muere en Madrid al día siguiente en circunstancias extrañas y poco más de veinte días más tarde el novio de Amalia, el falangista confidente Antonio Pérez Aspirilla. Manuel Treviño (74 años) y su hijo Amalia Treviño Pérez (22 años) fueron fusilados en las tapias del Cementerio del Este de Madrid el 17 de diciembre de 1939.

La ultraderecha española considera que Manuel Gutiérrez Mellado fue un agente doble, masón y franquista a la vez, en los años de la Guerra Civil. Según ellos, hay varias razones para sospecharlo: Gutiérrez Mellado, estando detenido por la República al inicio de la guerra, se libró milagrosamente de las sacas de los fusilados de Paracuellos del Jarama; facilitó la muerte del mayor perseguidor de los masones, comandante Gabaldón; y excluyó a uno de sus asesinos del pelotón de fusilamiento, Sinesio Cavada, con el pretexto de que era trasladado de prisión, luego se dijo que había sido fusilado, pero al exhumarse la tumba se descubrió que estaba vacía. (Lorenzo Feliu, «La cara oculta del General Manuel Gutiérrez Mellado»,

es que Manuel Treviño y Villa en 1939 había llegado a ser el máximo dirigente del Grande Oriente Español.

En sus inicios Manuel Treviño fue secretario personal en Madrid de José Xifré. Junto con él funda la Rama Madrid de la Sociedad Teosófica en 1893 y dirigirá la revista *Sophía* en los años previos a la Gran Guerra. Treviño es quizás el teósofo español de más amplia sabiduría, pues se especializa muy pronto en los jeroglíficos egipcios,¹³¹ conoce el chino y el japonés. Sus primeras colaboraciones en *Sophía* dan buena muestra de sus grandes conocimientos sobre iconografía simbólica e historia de las religiones, adquiridos sin duda por su pertenencia a la masonería desde muy joven. En el primer año de *Sophía*, 1893, inicia su serie de cinco artículos, que se prolongará hasta el primer trimestre de 1894, sobre «El Simbolismo de la Cruz», donde demuestra toda su erudición y su capacidad de analogía y síntesis, necesaria para rastrear e interpretar tal simbolismo en todas las civilizaciones: India, Egipto, Roma. Es un artículo indispensable, por las interpretaciones que realiza sobre símbolos antiquísimos, como la serpiente. Su lectura aporta una perspectiva mayor sobre los símbolos de las religiones y permite comprender mucho mejor, y de forma más coherente, determinados pasajes de la *LM*. En la misma línea sincrética, propiamente teosófica, Manuel Treviño publica también en 1894 «Cuadros Sinópticos, referentes a la Constitución del Hombre». Si ya su trabajo sobre el simbolismo de la cruz es magnífico, la tabla-resumen de las denominaciones de las partes constitutivas del hombre, según cada una de las religiones y filósofos, es extraordinaria. Antes de finalizar el mismo año publicará también «Los doce

<http://www.sindicatotns.es/index.php?option=com_content&view=article&id=147%3AAla-cara-oculta-de-general-manuel-guti%C3%A9rrez-mellado-por-lorenzo-feli%C3%BA&catid=8%3Aarticulos&Itemid=102>).

¹³¹ Manuel Treviño y Villa, *Misceláneas egiptológicas: la escritura egipcia y su transcripción castellana, en caracteres neo-latinos*, Madrid, Julián Palacios, 1909, 70 pp.

signos del Zodiaco». Estos trabajos pertenecen al primer año y medio de vida de *Sophía*, de la que será director en su última etapa.

Garlitz (2013) ya destacó la traducción que realizó Treviño del libro de Florence Farell, *La magia egipcia* (1902), obra que mereció en *Sophía* una reseña elogiosa por parte de Viriato Díaz-Pérez (*Sophía*, 1902, *apud* Larrea, 1993: 237-241), pues no en vano era la primera en su género en lengua española. La traducción de Treviño contiene una introducción y unos comentarios propios, en los que proporciona datos muy valiosos para comprender la iconografía artística de la *LM*, las ilustraciones que iluminan cada uno de los capítulos y secciones de la obra. Además, en el libro de F. Farell se relaciona la religión egipcia con el gnosticismo y puede ser considerada esta traducción, por lo tanto, como un eslabón primordial en la transmisión y propagación de las doctrinas gnósticas en el Modernismo español.

Manuel Treviño permaneció fiel a la línea oficial de la Sociedad Teosófica y, así, asumió sin discrepancia alguna la designación de Krishnamurti como nuevo Mesías. Este hecho, que supuso la deserción y marginalidad de buena parte de los teósofos europeos y españoles (Steiner, Schuré, Roso de Luna, Grupo Marco Aurelio, Rafael Urbano), no hizo mella en él y se convirtió en el jefe nacional de la nueva sociedad creada por Annie Besant dentro de la S.T., la Orden de la Estrella de Oriente, encargada de preparar el advenimiento de Krishnamurti.¹³²

Treviño compatibilizó la dirección de *Sophía* con sus cargos, cada vez más importantes, dentro de la masonería española. Debido a la persecución que sufrió, apenas se conservan

¹³² Ramón Maynadé, *La mansedumbre, cualidad de cualidades*, Estudio basado sobre un fragmento de una carta particular de nuestro jefe nacional D. Manuel Treviño, fechada en Madrid el 5 de agosto de 1912, Barcelona, Imprenta de Domingo Clarasó, 1912, 20 pp.

obras escritas en las bibliotecas españolas, acaso algún folleto de alguna conferencia teosófica, que llegó a editarse.¹³³

Manuel Treviño y Villa es una figura máxima de la teosofía española, sobre la que de forma imprendible debería hacerse una antología de sus artículos, con especial incidencia en los publicados en los primeros años de *Sophia*.

1.2.2.3.- La teosofía en *La lámpara maravillosa*.

Bajo este epígrafe quiero retomar la importante aportación de C. Gómez (2000) sobre la incidencia de la teosofía en la *LM* y destacar otros elementos estructurales de la obra relacionados con la doctrina teosófica.

El desaparecido catedrático afirmaba que en la *LM* la imagen del poeta está cercana a la del místico, pues ambos se liberan de lo material para alcanzar la contemplación divina; el místico por un camino religioso, el poeta por la belleza, pero a través, los dos, de una profunda introspección, provista de grados de evolución, como las tres etapas de la vía mística: purificación, iluminación y unión. Asimismo destacaba la analogía del poeta en la *LM* con la segunda persona de la Trinidad, el Hijo, de tal forma que tanto el autor como los lectores, hermanos peregrinantes, se identificaran con el mensaje de Amor del Cristo. C. Gómez concluía que, si bien no puede afirmarse categóricamente que Valle-Inclán fuera teósofo, la ética y metafísica de la *LM* sí lo eran:

Las relaciones con lo expuesto sobre *La lámpara maravillosa* [...] me parecen evidentes, y, con ello, la tesis apuntada al principio de que la obra se sustenta en una filosofía y una metafísica, aunque a veces oscuras, sistemáticas y coherentes, de abolengo teosófico. Y si no por ello se debe concluir que Valle-Inclán sea

¹³³ Manuel Treviño, *Valor de la Teosofía en la autoeducación*, Madrid, Gráficas Reunidas S. A., 1920, 32 pp.

teósofo, sí que, acorde con la época, tiene muy presente la Teosofía y su sugestivo sincretismo a la hora de crear su estética (Gómez: 2000).

Efectivamente, la ética y la metafísica del ensayo son «de abolengo teosófico», pues en la obra se citan decenas de filósofos de las más variadas tendencias, en ocasiones contradictorias en apariencia. El método, por lo tanto, es el propio de las obras teosóficas, donde, en busca de la síntesis total, se aplicaba de forma continua la referencia analógica a autoridades, lo que facilitaba las disgresiones en los autores teosóficos y ocasionaba una pérdida en la construcción del sentido. Sobre este extremo, algunos teósofos de primera hora, como José Melián, afirmaron que así se ejercitaba la intuición y la analogía, primordiales para el progreso espiritual.

Quizá debido a ello, la característica coherencia textual de los textos teosóficos, se ha considerado que el ensayo valleincliniano contenía incoherencias que dificultaban su plena comprensión. En absoluto, ocurre que *La lámpara maravillosa* es el producto resultante de un contexto cultural muy específico, ajeno al lector actual o a cualquier lector medio, puesto que el texto valleincliniano demanda unos conocimientos implícitos en el receptor, que debe estar familiarizado con el método analógico empleado por la teosofía. Desde este punto de vista, las posibles contradicciones del ensayo desaparecen, y se asume como lógico y natural la pluralidad de significados, muchas veces contrarios, que algunos símbolos, como el de la serpiente, adquieren en la obra.

La teosofía se basa en el estudio y en el desarrollo de las facultades del espíritu, tanto de la inteligencia, que se rige por la percepción de los sentidos físicos, como, sobre todo, de la intuición, a la que se considera un sexto sentido, necesario para vislumbrar el mundo suprasensible. En las primeras páginas de *Sophía* podía leerse sobre el particular lo siguiente:

El estudio de esta ciencia se funda en el desarrollo de facultades del espíritu, superiores a la inteligencia, que están latentes en todo hombre, [...]

La inteligencia es una facultad inferior del espíritu, y, por consiguiente, apta solamente para recoger lo sensible y material; eso es, lo que puede pasar por el tamiz de los sentidos; es una facultad apropiada al organismo grosero que tiene por principal órgano el cerebro; [...] en una palabra: es la facultad de lo relativo y de lo transitorio; para lo absoluto existe otra facultad que sólo puede el hombre desarrollar cuando deje vivir en lo condicional y en lo efímero, para vivir en lo eterno. Y así como la inteligencia tiene el cerebro como su órgano propio, esta facultad tiene también órgano apropiado, que es la glándula pineal, de cuyas funciones está ignorante por completo la fisiología moderna.

[...]

Esta facultad es la intuición; y su órgano correspondiente, la glándula pineal, da origen a un sexto sentido que ya apunta en algunos individuos de nuestra actual generación, los cuales son conocidos como clarividentes; esto es, que ven más allá de la esfera a que alcanzan los ojos materiales. Pues bien; por medio de esta facultad se percibe lo suprasensible, se alcanza el nómeno, se llega directamente a la verdad, sin seguir el tortuoso camino del raciocinio. (*Sophía*, «Origen y fundamento de las enseñanzas teosóficas», 1893: 3).

La *lámpara maravillosa* es un ensayo donde el yo del *Anillo de Giges* depura sus percepciones y emociones, afianza su intuición hasta sentir la eternidad y llegar a ver lo invisible a los sentidos corporales. *Nemo* en su *Theosophía* afirmaba al respecto:

Por la reflexión, el conocimiento de sí mismo y la disciplina intelectual, puede el alma alcanzar la visión de la Verdad, de la Bondad y de la Belleza eternas, es decir, la visión de Dios. (*Nemo*, 1890: 19).

Aunque en la *LM* se reconoce la supremacía de la visión contemplativa proporcionada por la intuición, «divino deleite de comprender intuitivamente» (*Gnosis*), Valle-Inclán indica que es una obra para «sutilizar los caminos de la Meditación», del entendimiento, de tal manera que algún lector pueda llegar al tránsito contemplativo, es decir, a través de la meditación alcanzar la contemplación, reservada solo a los místicos.

Para los teósofos, el desarrollo de la intuición era indispensable para acceder a los conocimientos de la ciencia secreta. Es más, consideraban que su desarrollo constituía la *Iniciación*. A los ejercicios necesarios para el desarrollo de la intuición llamábanlos *ejercicios espirituales*, de igual forma que el subtítulo del ensayo valleinclaniano:

Los ejercicios espirituales necesarios para el desarrollo de la intuición y de su

correspondiente sentido la clarividencia, constituyen lo que se llama la *Iniciación*. (*Sophía*, «Origen y fundamento de las enseñanzas teosóficas», 1893: 3).

El subtítulo siempre se ha relacionado con los ejercicios de meditación creados por San Ignacio de Loyola; sin embargo, tal denominación se halla recogida y expresada por la teosofía como el principio de la iniciación. Por lo tanto, la *LM* es en su diseño estructural un libro iniciático, en el que un Yo narra su proceso de iniciación, en el que va paulatinamente depurando sus sensaciones, desarrollando su intuición, observando el libro de la Naturaleza hasta vislumbrar lo invisible, tal como sucede en los últimos capítulos de *Anillo de Giges*, donde el yo alcanza la visión astral:

[...] el discípulo, por sí mismo, vea y entienda los grandes misterios que el libro siempre abierto de la Naturaleza, le pone de manifiesto ante su capacidad de ver y de oír prodigiosamente desarrollada y ante su percepción íntima espiritual, desenvuelta hasta penetrar en el seno de lo Absoluto.

El mundo de lo invisible aparece por grados a su nueva vista. El mundo astral, en donde se encuentra el repertorio de la materia con que se forman sin cesar los mundos del Universo visible [...] se presenta a su mirada envuelto en su luz etérea, que no parte de ningún sol, pero que presta su brillo a todos los soles que iluminan el espacio visible. [...] Allí ve impresas en el aura las huellas de cuantos acontecimientos han tenido lugar en los mundos de infinito, como eterno archivo de los anales del Universo. (*Ibidem*).

Desde el punto de vista teosófico, se entiende perfectamente que la obra tenga un alto contenido autobiográfico, pues no en vano su autor, reflejado en el yo de *Anillo de Giges* y de *La piedra del sabio*, narra su iniciación y como tal iniciado abre las puertas del templo del conocimiento superior, a todo aquel lector que se sienta *hermano peregrinante*.

A modo de conclusión, puede afirmarse que la teosofía es una de las principales fuentes filosóficas del ensayo valleinclaniano. El movimiento teosófico o teosofía moderna tuvo una rápida acogida en España. Valle-Inclán frecuentó los círculos teosóficos en el Ateneo de Madrid, conoció a Viriato Díaz Pérez, director de *Sophía*, publicación oficial de la Sociedad Teosófica de España y trabó amistad con Edmundo González-Blanco, Rafael Urbano y Mario

Roso de Luna, principal apóstol y difusor de la doctrina teosófica en España. Y sin olvidar a Alfredo Rodríguez de Aldao, pontevedrés como Valle-Inclán.

La teosofía supuso para don Ramón una herramienta de conocimiento de primer orden para manejar los fundamentos filosóficos y metodológicos de *La lámpara maravillosa*, pues la teosofía, como síntesis filosófica de todas las religiones, ayudó sobremanera no sólo a divulgar los conocimientos sobre Platón, los neoplatónicos y los gnósticos, por ejemplo, sino también a extender los preceptos del esoterismo más allá de los límites de la propia teosofía.

1.2.3.- El ocultismo francés finisecular.

El ocultismo francés de la segunda mitad del s. XIX tuvo una extraordinaria difusión en la cultura europea y, aunque aparece muy vinculado al movimiento simbolista en alguno de sus integrantes, su origen se halla en el romanticismo, en la figura de Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825), músico y periodista que participó activamente en la Revolución Francesa de 1789, quien se interesó por primera vez por los versos áureos de Pitágoras, *Les Vers dorés de Pythagore* (1813), e inició los estudios contemporáneos sobre la cábala hebrea y su significación esotérica, *La Langue hébraïque restituée et le véritable sens des mots hébreux rétabli* (1815). A Fabre d'Olivet le seguirán a lo largo del siglo XIX las figuras capitales del ocultismo francés, algunos de ellos coetáneos de Valle-Inclán: *Eliphas Lévi*, Stanislas de Guaita, Gérard Encausse, *Papus*, y *F.-Ch. Barlet*, como autores principales, sin menoscabar a otro tipo de escritores de carácter más divulgativo como J. Ch. Bourgeat o más literarios como Josephin Péladan o Victor Emile-Michelet. Todos ellos convertirán a París en la capital del ocultismo.

Eliphas Lévi, pseudónimo de Alphonse-Louis Constant (1810-1875), es quizá la figura clave, que ejerce de transmisor hacia los autores finiseculares de los estudios hebreos y pitagóricos de Fabre d'Olivet. Alphonse-Louis Constant trabajó como articulista en diversas publicaciones progresistas, lo que le supuso varios encarcelamientos. Su carácter progresista le hizo participar en la revolución de 1848 y, hacia 1850, tras leer la obra de Fabre d'Olivet, se consagra definitivamente a la enseñanza y a la historia del ocultismo y adopta el pseudónimo de *Eliphas Lévi Zahed* (traducción en hebreo de Alphonse-Louis Constant). Sus obras divulgativas más importantes sobre la Cábala, la Magia y el Ocultismo son *Dogma y Ritual de la alta magia* (1854), *Historia de la magia* (1859), *La clave de los misterios según*

Hénoch, Abraham, Hermes Trismegisto y Salomón (1861), *Fábulas y símbolos* (1862), *La ciencia de los espíritus* (1865). Valle-Inclán llega a copiar algún pasaje literal de *Dogma y Ritual de la alta magia* en su *LM*.

Stanislas de Guaita (1861-1897) fue poeta de estilo parnasiano, quien tras conocer a Péladan y Papus y leer la obra de *Eliphas Lévi*, escribió dos renombrados manuales de ocultismo: *Au seuil du Mystère* (1886) y *Le serpent de la Genèse*, que incluye *Le Temple de Satan*, (1891) y *La Clef de la Magie Noire* (1897). Junto con Péladan y Papus fundaron en 1888 la Orden Cabalística de la Rosa-Cruz, a la que pertenecerán personajes ilustres como Claude Debussy. La prematura muerte de Stanislas de Guaita privó al movimiento ocultista de un gran estudioso. Su amigo, Maurice Barrés, viajará con los años a España y escribirá un libro sobre El Greco y Toledo. Guaita diseñó junto a su secretario y amigo Oswald Wirth uno de los tarots más conocidos en la actualidad, el tarot de Wirth, del que pueden derivarse algunas de las ilustraciones de la *LM*. Virginia M. Garlitz (2007: 86-89) considera que el poemario de Guaita, *Rosa mystica* (1885), influye en la estética de la *LM* de Valle-Inclán y en su posterior libro de poemas *El pasajero*.

Entre todos los ocultistas franceses hay que destacar a *F-Ch. Barlet*, el Dr. Gérard Encausse, *Papus*, y a J. Péladan. *F-Ch Barlet* es el pseudónimo de Albert Faucheux (1838-1909). Siguió una trayectoria paralela a la del Dr. *Papus*, pues primero perteneció a la teosofía francesa, para después abandonarla y junto con *Papus* crear *Le Groupe indépendant d'études ésoteriques* y ser miembro de la Orden Martinista y de la Orden Cabalística de la Rosa-Cruz. Secretario y colaborador habitual de la revista *L'Initiation* y director de diversas publicaciones ocultistas de vida efímera como *La Revue Cosmique* (1901- 1903), *La Science Astrale* (1904) de carácter astrológico y *L'Étoile d'Orient* (1908), entre otras. *F.-Ch. Barlet* destaca por sus

estudios pedagógicos, estéticos (escritos en colaboración con Julien Lejay) y astrológicos: *L'instruction intégrale* (1895), *Synthèse de l'Esthétique. Le peinture* (1895), *L'Art de demain: la peinture autrefois et aujourd'hui* (1897), *L'Évolution sociale* (1909), *L'Occultisme* (1909). Son precisamente de sus ensayos estéticos de pintura (*Synthèse de l'Esthétique. Le peinture*, *L'Art de demain: la peinture autrefois et aujourd'hui*), de los que se encuentran ecos en la *LM*.

Gérard Encausse, *Papus*, es quizás, junto con J. Péladan, el autor ocultista francés que de forma más determinante influye en Valle-Inclán y en el esoterismo modernista. Gérard Encausse, *Papus* (1865-1916), nació en La Coruña, de madre gitana española y padre francés, que recorrían el norte peninsular como vendedores ambulantes y auténticos nómadas. Muy pronto su familia se trasladó a París, donde G. Encausse estudió y se doctoró en Medicina. Su interés por el ocultismo proviene de las lecturas de Saint-Yves d'Alveydre, y sobre todo de *Eliphas Lévi* y Fabre d'Olivet. Compaginó el ejercicio de su profesión con la investigación y la divulgación ocultista. Escribió casi un centenar de obras al respecto, entre las que destacan: *L'Occultisme contemporain* (1887), *Traité élémentaire de science occulte* (1889), *Clef absolue des sciences occultes: le Tarot des Bohémiens* (1889), *La Pierre philosophale, preuves irréfutables de son existence* (1889), *L' Occultisme* (1890), *Traité méthodique des sciences occultes* (1891); *La Kabbale, résumé méthodique* (1892), *La Science dels Mages* (1892).

Papus en un primer momento se sintió atraído por la teosofía, de hecho firma el resumen del Congreso Espiritualista de 1889 como miembro de la Sociedad Teosófica, pero a los pocos meses se excluyó del movimiento, junto a un importante número de ocultistas franceses, y se declaró *independiente*. El motivo de la ruptura con la Sociedad Teosófica fue

porque consideró que pretendía sustituir el cristianismo por el budismo. De hecho, los teósofos franceses eran más partidarios de la tradición hebrea y egipcia que de la hindú budista. Además, los franceses tenían su reciente tradición ocultista, que había renacido a partir de la Ilustración.

Papus, seguidor de Fabre d'Olivet y de *Eliphas Lévi*, en 1887 ya ha publicado un folleto con una traducción sobre la cábala hebrea, *Les classiques de la Kabbale. Le Sepher Jesirah*. Es un especialista continuador de los estudios hebreos de Fabre d'Olivet y al mismo tiempo se interesa por la tradición oculta francesa, existente en la Ilustración, en concreto por la obra de Claude de Saint-Martin, iluminado del s. XVIII y creador de la escuela ocultista del martinismo. Así, en 1889 organiza *Le Groupe indépendant d'études ésotériques* y funda las revistas *L'Initiation* y *Le Voile d'Isis*. En 1891 crea la Orden Martinista, que coexistirá con la Orden Cabalística de la Rosa-Cruz de Péladan y Guaita. En 1897 organiza junto a otros ocultistas la *Faculté des Sciences Hermétiques*, radicada en París y que contará entre sus profesores al propio *Papus*, a Paul Sédir, a *F.-Ch. Barlet* y al poeta Victor Emile Michelet.

Entre su vastísima producción destacan, por su trascendencia posterior y sus traducciones al español, las siguientes obras: *Traité élémentaire de science occulte* (1889, 1893², 1898⁵); *Traité méthodique des sciences occultes* (1891), obra monumental en dos volúmenes, que suman 1128 pp., con 400 grabados y tablas, no traducida al castellano, pero de imprescindible consulta entre los ocultistas finiseculares; *Traité élémentaire de magie pratique* (1893, 1906²), 584 pp., sobre la teoría y realización de la magia y su evocación, con numerosa bibliografía, esta obra será traducida por *Enediel Shaiah* (La Irradiación, 191?), Rodríguez de Aldao, quien con su otro pseudónimo *Aymerich* y junto al Dr. F. Bercero, *Ian*, había traducido a finales de siglo XIX, la tesis doctoral de *Papus*, *Ensayo de Fisiología*

Sintética (1898), primera obra traducida al español; a la que seguirá el folleto *El plano astral*.

Estado agónico y evolución póstuma del ser humano (1905) traducción del Dr. F. Bercero.

Alfredo Rodríguez de Aldao y el Dr. Francisco Bercero fundaron la *Escuela Independiente de Estudios Esotéricos de Madrid*, que existe ya en 1900¹³⁴ pero que, según parece, no tuvo grandes seguidores.

Papus y el ocultismo francés, que habían sido muy bien acogidos por los espiritistas españoles, como vimos en páginas precedentes, no recibieron el mismo trato en las filas de la teosofía. Su carácter *independiente* y su soberbia no gustaron a los miembros de la S. T. Viriato Díaz-Pérez reseñaba en *Sophía* (1903) una traducción portuguesa de una obra de *Papus* de tal manera:

Como en todas las [obras] del conocido escritor, tenemos también en esta una enmarañada mezcla de verdades indiscutibles [...] y un no pequeño añadido de absurdos y afirmaciones apriorísticas de ningún valor científico. (Viriato Díaz Pérez, «Papus», *apud*, Larrea, 1993: 276).

Para achacarle a continuación «su afán pueril por el hierofantismo», muestra de su soberbia y vanidad, y denunciar el olvido clamoroso e intencionado que *Papus* realizaba sobre la teosofía, al mismo tiempo que se vanagloriaba de la proliferación de sus Escuelas Independientes, cuando en España, en clara alusión a la de Estudios Esotéricos de Madrid integrada por Aldao y Bercero, no existían como grupos o centros:

Es por otra parte curiosa la parcialidad que pone de manifiesto el conocido *Papus*, cuando al tratar del “ocultismo contemporáneo” enumera cuidadosamente hasta las más pequeñas sociedades parisienses (alguna de... guardarropía como nos consta) y apenas si se ocupa de LA MÁS GRANDE, UNIVERSAL,

¹³⁴ La obra del Dr. Bercero, *Ian, Quiromancia*, Madrid, 1900, aparece ya publicada en La Biblioteca del Grupo Independiente de Estudios Esotéricos de Madrid, 171 pp. Las últimas once páginas recogen publicidad del Grupo, traducida de la información de la Universidad Libre de Altos Estudios de París, a la que estaba adscrito el grupo de Madrid.

El Dr. F. Bercero es el fundador de la Escuela Práctica de Magnetismo y de Masaje de Madrid, filial de la parisina, que tenía como objeto formar «prácticos experimentados y difundir las enseñanzas del Magnetismo Terapéutico». (*Ian*, 1900: 160).

NUMEROSA Y SERIA, de cuantas agrupaciones intentaron estudiar dicha materia o sea la Sociedad Teosófica. [...] Tanto más cuanto que lleva la puntualidad en otras cosas hasta citar en España tres CENTROS de su capilla que a nosotros nos consta están constituidos por... *un* miembro cada uno... (*Ibidem*: 277).

Papus, además de ser un profundo conocedor de la cábala, del ocultismo, la magia y de la quiromancia, tuvo cierta repercusión pública, pues realizaba espectáculos de ayuno que llegaban a durar hasta una semana. En este sentido, participó en 1900 en una gira por el norte de España y Madrid, en la que se introducía en una urna de cristal con conductos de ventilación y se sumergía en una piscina de la que salía al cabo de una semana, como así hizo en La Coruña, con bastantes problemas, y en el teatro Principal de San Sebastián, donde se encuentra el 1 de septiembre de 1900 (*El Imparcial*, 1- IX- 1900). El 9 de septiembre repite experiencia en Madrid, pero en esta ocasión es izado a lo más alto del circo Colón y allí permanecerá una semana en completo ayuno y sin menoscabo de sus facultades físicas al despertar. Así, el periodista A. Pérez Nieva, de *La Dinastía* de Barcelona, en su crónica sobre Madrid, firmada el 13 de septiembre de 1900 (*La Dinastía*, 16- IX- 1900), informaba del gran éxito de público que el espectáculo de *Papus* como ayunador y fakir había congregado en el circo Colón, donde se agotaron las entradas el día que despertó del ayuno semanal:

Me proponía no volver a acordarme de Papús, el ayunador famoso, a quien dejé la semana pasada en lo alto del circo de Colón, pero tal ha sido el éxito logrado por el excéntrico, que no resisto a la tentación de consagrarle definitivamente las cuatro últimas palabras.

Nunca, como la noche en que salió de su urna, pudo aplicarse gráficamente la frase de que el local fué tomado á puñetazos. Creo que hasta se concluyeron los billetes [...] La cola de espectadores atravesaba entera la plaza Alonso Martínez, una cola de cuarenta metros, teniendo que cuidar de ella los guardias para mantenerla a raya pues pretendía, á veces, asaltar el circo. Diríase que la impaciente muchedumbre aguardaba de la resurrección de Papús la salvación eterna. [...] Nadie pensaba que en estado cataléptico las funciones del estómago cesan o se atenúan.

Y como yo me sospechaba. El ayunador despertó, repitió sus pruebas de insensibilidad, propias de los hipnotizados, caminando sobre aceradas puntas y luego, en compañía de algunos artistas del circo se marchó a cenar a Fomos.

(Pérez Nieva, «Revista de Madrid. La resurrección de Papus», *La Dinastía*, 16-IX- 1900: 1).

Por lo tanto, el Dr. Gérard Encausse, *Papus*, estuvo en Madrid en 1900 y es más que probable que conociera a Aldao y al Dr. Bercero y quizás, en algún lugar de la capital como Fornos, a Valle-Inclán, quien diez años más tarde abordaría el ayuno como uno de sus temas de sus conferencias.

Parece que *Papus* permaneció durante algunos meses más en España, pues en enero de 1901, *El País* (12- I- 1901:1) informaba que el gobernador civil de Barcelona había prohibido a *Papus* que continuara con sus espectáculos, debido al escándalo provocado en la sesión del 11 de enero.

Josephin Péladan, también conocido como Sâr Merodack, le Sâr Péladan o Marquis de Valognes (1859-1918), nació en el seno de una familia muy religiosa, pues su padre tuvo grandes inquietudes místicas. Muy pronto se sintió atraído por el arte y el ocultismo y entró en contacto con escritores decadentistas y simbolistas como Jules Barbey d'Aurevilly, quien le prologará su primera novela, *Le vice suprême* (1884), donde ataca con virulencia el naturalismo de Émile Zola. En 1888 Péladan, junto con Guaita, fundan la *Orden Cabalística de la Rosa Cruz*, pero en 1891 rechaza el eclecticismo del movimiento ocultista y su vertiente práctica y crea su propia fraternidad hermética de carácter artístico, *La Orden de la Rosa Cruz Católica y Estética del Templo y del Gral* y se declara ferviente católico apostólico.

A partir de 1892 y hasta 1897 organiza exposiciones de bellas artes con el objeto de reivindicar el arte idealista, conocidas como *les Salons de la Rose-Croix*. Su teatro es un intento de teatro total, en el que se aúnan texto literario, música, pintura y religión. Destacan sus ensayos distribuidos en dos series: la primera, titulada *Amphithéâtre de Sciences mortes*, contiene obras como *Comme on devient Artiste (esthétique)* (1894), *L'Occulte catholique*

(*mystique*) (1897), *Traité des antinomies (métaphysique)* (1899); en la segunda, *Les Idées et les Formes*, publica títulos como *L'art idealiste et mystique* (1894, 1911²), *La philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits* (1910), *Introduction a la esthétique* (1908), *De la sensation d'Art*, *De l'Androgyne* (1891, 1910²). Wagneriano confeso, tradujo al francés todas las óperas del teutón, también fue un gran admirador de los primitivos italianos y de Leonardo da Vinci, a quien divulgó con entusiasmo al traducir y comentar el *Tratado de la pintura* del pintor florentino.

Péladan, dramaturgo, novelista, ensayista estético y ocultista, autor de una extensa obra, entre las que destacan, por su relación con el corpus estético y doctrinal de la LM, *Comment on devient Artiste (esthétique)* (1894), *L'Occulte catholique (mystique)* (1897), *Traité des antinomies (métaphysique)* (1899), *L'art idealiste et mystique* (1911), *Introduction a l'esthétique* (1908), *De l'Androgyne* (1891, 1910²). En julio de 1911, Carlos de Batlle le dedica un extensa crónica en *La Ilustración Española y Americana*, donde lo califica como «el renovador y el apóstol de la estética tradicionalista», considera que su idea de los *Salons de la Rosa Croix* «era, sencillamente, la idea del Graal trasplantada a la realización artística» y con respecto a *Comment on devient Mage*, libro al que califica de místico, afirma:

[...] en él se recomienda la meditación solitaria, el esfuerzo ascético, el constante cuidado de la sensibilidad y de la voluntad, la religión de la idea, la plegaria y la caridad. (Batlle, 1911: 62).

El citado periodista también expone que la estética de J. Péladan «proclama la identidad de la religión y la del arte». (*Ibidem*).

Las ideas de Péladan se difundieron entre la intelectualidad gallega, pues Vicente Risco, fundador de la revista orensana *La Centvria. Revista Neosófica*, inaugura la publicación con un artículo sobre «José Péladan» (*La Centvria*, 1917: 2-3), en el que, tras considerar que en

España «solo la condesa de Pardo Bazán lo conoce a fondo», afirma que Péladan «era profundamente católico y además cabalista y teósofo», y destaca entre toda su producción vulgarizadora una obra:

[...] esa que llama ascesis del genio y de la sabiduría, ese insuperable método de auto-educación de la voluntad que se llama *Como se convierte uno en Mago*. El mago, para Péladan, es el idealista práctico, el hombre que se posee así mismo, y sobre todo, el artista.

(Risco, 1917: 2).

Entre la personalidad y la obra de J. Péladan y la de Ramón del Valle-Inclán se hallan grandes concomitancias. El ideario estético del francés, fundamentado en el tradicionalismo católico, el idealismo y el ocultismo, se encuentra muy presente en las páginas de la *LM*.

Finalmente, entre el grupo de ocultistas franceses cabe mencionar al poeta Victor Émile Michelet (1861-1938), poeta ocultista que perteneció también a la Orden Cabalística de la Rosa Cruz y colaboró en la revista *L'Initiation* y en *Le Voile d'Isis*. Entre sus obras destacan en prosa *L'ésotérisme dans l'art* (1890), *Contes surhumains* (1900), *L'Amour et la Magie* (1908); en verso *La porte d'Or* (1902) y *L'Espoir Merveilleux* (1908). *L'ésotérisme dans l'art* (1890) y su poemario *La porte d'Or* (1902)¹³⁵ influyen en algunos aspectos puntuales del ensayo valleinclaniano.

El éxito de los ocultistas franceses, primero amparados en el paraguas del espiritismo o de la teosofía, fue evidente en la cultura finisecular y en el Modernismo literario. *El Globo*, el 19 de abril de 1890, en el artículo «El Ocultismo» se hacía eco del auge del movimiento al reproducir traducida la colaboración homónima en el periódico francés *Le XIX Siècle*, donde se decía que en París había treinta y cinco mil ocultistas entre espiritistas, cabalistas, teosofistas o budistas, los quirománticos, los seguidores del Tarot, los astrólogos, etcétera. A

¹³⁵ Hay que destacar que *La Correspondencia de España* (12-VI-1902) recoge una información sobre el autor y su obra (*apud* Richard-E Knowles, *Victor-Émile Michelet, poète ésotérique*, 1953: 294).

la cabeza de todo este movimiento ecléctico se encuentra, según el periódico, el Grupo Independiente de Estudios Esotéricos con *Papus*, a quien se le denomina «el mago moderno», al frente.

En conclusión, la presencia de los ocultistas franceses en el autor gallego parece temprana y de largo recorrido. Como ya se ha señalado en otros capítulos de este estudio, asoman datos sobre su conocimiento en algunos de sus primeros artículos periodísticos, en relación con su interés por el espiritismo y el magnetismo, y reaparece tal acervo ocultista como un pilar fundamental en la *LM*. Veamos algunas características fundamentales del ocultismo francés decimonónico.

El ocultismo se define como el conjunto de teorías y prácticas derivados de la *Ciencia Oculta* o esoterismo, cuyas enseñanzas, lejos de ser novedosas, se remontan por lo menos al Antiguo Egipto faraónico, tres mil años antes de Jesucristo, y fueron recogidas por Platón y transmitidas a lo largo de los siglos de nuestra era por diversos movimientos filosóficos, como los gnósticos o los místicos medievales. Así lo contaba Gérard Encausse, *Papus*, en un célebre opúsculo divulgativo:

La voie qui nous a conduit à nos conceptions actuelles concernant l'Homme, l'Univers et Dieu, est loin d'être nouvelle puisqu'elle se rattache à ces idées enseignées dans les temples d'Égypte dès 2600 avant Jésus-Crist et qui ont constitué plus tard le Platonisme et, en grande partie, le néo-platonisme.

[...] ces chercheurs se sont adressés à cette Antique philosophie des Patriarches, des initiateurs égyptiens de Moïse, des Gnostiques et des Illuminés chrétiens, des Alchimistes et des Rose-Croix, qui jamais n'a varié dans ses enseignements à travers les siècles et qui explique aujourd'hui aussi facilement les fatis du spiritisme et de l'hypnose profonde qu'elle expliquait lors de la dix-huitième dynastie égyptienne les rapports du *Kha* et du *Khou*, du corps physique et du corps lumineux dans leur action sur le *Baï*, sur l'Esprit intelligent. Cette philosophie est connue actuellement sous le nom d'occultisme [...]. (*Papus*, 1929: 13-14).

La teoría ocultista establece la existencia de la Tri-Unidad como ley fundamental de

acción en todos los planos del Universo. Por ello existe una Trinidad divina en la mayor parte de las religiones y, según los ocultistas, tres planos de existencia (físico, astral y espiritual) que se corresponden en virtud de la ley de analogía. El ocultismo concede especial importancia al plano o mundo astral, al que considera un doble exacto y perpetuo factor modificador del mundo visible.

El hombre, a su vez, es concebido como un microcosmos¹³⁶ constituido por tres principios sintetizados en una unidad. Estos principios o partes son: el cuerpo físico, al que consideran un producto y un soporte de los otros dos; el cuerpo astral, nexo de unión entre el cuerpo físico y el espíritu; y el espíritu consciente de carácter inmortal, que gobierna todas las partes, y en el que está integrado el yo o ser psíquico, formado por la combinación del cuerpo astral con el espíritu inmortal:

Chacun des principes constituant l'homme vient d'un plan d'action différent. Le corps physique vient du monde physique et y retourne. Le corps astral vient du plan astral. L'Être psychique est une résultante de la combinaison du corps astral avec l'Esprit; c'est l'étincelle du MOI actuel qui ne sera plus le MOI de la prochaine existence. (*Papus*, 1896: 77-78).

Los ocultistas centran sus investigaciones en el segundo principio o cuerpo astral del hombre, anclado según *Papus* con el cuerpo físico a través del sistema nervioso central y responsable del bienestar y de la regeneración constante de las células del cuerpo físico. Para los ocultistas el cuerpo astral es un doble exacto del cuerpo físico, emisor de una radiación luminosa – aura astral - y su salida del cuerpo físico explicaría fenómenos como la clarividencia, la telepatía, la hipnosis profunda o el movimiento de objetos a distancia. El principio astral está íntimamente ligado al plano astral, zona intermedia entre el mundo físico y el espiritual y en la que no existen las nociones de tiempo y espacio. Este plano astral es

¹³⁶ «L'homme est appelé microcosme ou petit monde parce qu'il contient *analogiquement* en lui les lois qui régissent l'Univers». (*Papus, Le diable et l'occultisme*, 1896: 71).

también conocido como luz astral y es donde quedan registradas, cual película fotográfica, tanto las acciones como los pensamientos de los hombres durante su vida. Así todos los hombres, según su voluntad y su proceder moral, dejan una imagen de sí mismos en el plano astral:

Tous les faits terrestres sont graphiés, on pourrait dire photographiés dans la lumière astral et cette règle est vraie pour les idées, comme pour les individus. C'est ainsi qu'une idée humaine est une force aussi dynamique et aussi matérielle que la chaleur et la lumière: de là l'entraînement de la Volonté pour le débutant. Une idée laisse la trace de ses activités bonnes ou mauvaises dans le plan astral et cette trace peut-être retrouvée longtemps après. Il en est de même de l'individu tout entier qui laisse, dans le plan astral, une Image de son passage terrestre. (*Papus*, 1929: 13-14).

El plano o luz astral está habitado por espíritus de la naturaleza, inferiores al hombre, conocidos como elementales¹³⁷ (astral inferior) y por entidades espirituales superiores¹³⁸ (astral superior), que pueden ser invocadas por los iniciados en ceremonias muy específicas a través de ritos litúrgicos y con el auxilio de talismanes (Teúrgia o Magia ceremonial).

La muerte del hombre es para los ocultistas un cambio de estado, donde el alma se prepara para una futura encarnación, que estará regida por las consecuencias de las acciones y los pensamientos de la última existencia física:

L'occultisme enseigne, en effect, que l'esprit se réincarne successivement dans plusieurs corps physiques, et que nous payons dans l'existence suivante les fautes nos réparées d'une vie précédente. Entre chaque incarnation l'âme se rend compte de toutes les existences antérieures et de leur conséquence au pont de vue de son évolution. Au debut de chaque descente sur le plan physique, par contre, l'Esprit perd le souvenir du passé, ce qui est nécessaire pour éviter les suicides qui

¹³⁷ «C'est à cette catégorie que se rattachent les Sylphes, ou esprits de l'air, les Salamandres, ou Esprits du Feu, les Ondins ou Esprits de l'Eau, et les Gnomes ou Esprits de la Terre, des anciens et des Rose-Croix. Les Elémentals agissent dans la Nature comme les cellules embryonnaires agissent dans l'home: ils président à la construction, à la destruction et la défense des sections dont ils ont la garde [...] ces Esprits, n'étant par eux-mêmes ni bons ni mauvais et agissant bien ou mal selon l'implusion qui leur est donnée.» (*Papus*: 1929,51).

¹³⁸ Según *Papus*, a este conjunto pertenecen tanto los espíritus planetarios de la cábala, los espíritus de los difuntos, Elementarios, como los más evolucionados, los espíritus astrales, integrados por los ángeles y los arcontes.

deviendraient presque inevitables pour qui aurait conscience des fautes qu'il vient expier. (*Ibidem*: 34).

El ocultismo tiene una vertiente práctica que abarca desde el cuidado del cuerpo físico y del cuerpo astral a base de ejercicios respiratorios, ayunos y dietas cercanas al vegetarianismo, al alcance de todos los iniciados, y muy semejantes, cuando no iguales a las prácticas de los yoghis hindúes; hasta la denominada magia blanca o teúrgia, es decir, la invocación de difuntos y de espíritus superiores a través de rituales ceremoniales, con la finalidad de modificar e influir en el plano astral. Esta última actividad sólo está al alcance de los maestros y es rechazada radicalmente por la teosofía blavatskiana.

En relación a la estética, los ocultistas consideran que es la parte de la filosofía que mayor influencia ha tenido del pensamiento oculto, a través sobre todo del uso de la simbología. Para *Papus* todo el arte desde la *Iliada* de Homero hasta los constructores de catedrales góticas está repleto de alusiones ocultistas:

L'Iliade, l'Enéide, l'Age d'Or, la Divine Comédie, sont des histoires écrites d'après les clefs de l'Occultisme et décrivant les mystères de l'Initiation physique ou astral.

Toutes les cathédrales gothiques sont aussi des symboles de Pierre, des paroles de granit, ainsi que tous les Temples anciens et modernes de l'Inde et de la Chine. (Ibidem: 36-37).

En la *LM* a este ingente conocimiento filosófico de las más variadas corrientes heterodoxas hay que sumar el saber artístico. Valle-Inclán siempre se interesó por las artes plásticas, desde su juventud hasta su muerte siempre estuvo don Ramón rodeado de pintores y escultores, a quienes en más de un caso influyó con su pensamiento estético.

1.2.4.- Conclusiones.

La lista de autoridades que se citan en la *LM* es prolija y aunque pueda parecer que sus doctrinas sean contradictorias, todos ellos tienen en común una misma visión del Universo y de la existencia del hombre. Todos los filósofos y místicos que aparecen explícita o implícitamente en la *LM* comparten el mismo concepto de un Universo basado en la idea de la Unidad. Concepto que no es exclusivo u original del ensayo, sino que refleja, a modo de espejo, el *zeitgeist* o espíritu de la época.

En 1914, Albert Louis Caillet publica su *Doctrine de l'Unité*, (Caillet, 1914), tratado divulgativo donde expone los postulados del Unismo o Doctrina de la Unidad, que consiste en la creencia en un principio espiritual, infinito, absoluto y eterno, identificado con Dios en las diferentes religiones, del que el Universo es una manifestación y el hombre una forma particular de expresión de este principio único, pues en él se halla el principio creador, por lo que el ser humano es el resultado de todas sus acciones y pensamientos. Asimismo, esta doctrina establece la ley de Amor, que crea la hermandad universal entre todos los hombres, y la ley de Evolución Espiritual, que permite al ser humano acceder a la Conciencia Cósmica a través de la intuición, entendida como un sexto sentido:

Car le *Sixième sens*, cette Intuition, Illumination, etc., que nous sentons tous plus ou moins poindre en nous par une véritable – et souvent fort pénible – parturition spirituelle, n'est autre que la *Conscience Cosmique*, la conscience naissante de *notre identité au Créateur même*: vérité qui s'impose de plus en plus inévitablement à notre intellect, au fur et à mesure que l'âme se libère davantage de l'aveuglement de la Matière, par le jeu irrésistible de la Loi d'Evolution Spirituelle. (Caillet, 1914: 20).

Prácticamente todos los autores citados en el ensayo valleinclaniano, aparecen recensionados en la obra de A.-L. Caillet como «Adeptes de l'Unité», de igual forma las diferentes religiones o confesiones son consideradas como diferentes denominaciones de una

misma concepción:

De sorte que, en dernière analyse, la Yoga (Union) Hindoue, la Mystique chrétienne, le Soufisme musulman, le Nirvana buddhiste, etc. ne sont que des noms variés voilant plus ou moins une seule et même conception. (Caillet, 1914: 83).

Como ya se ha indicado, los movimientos heterodoxos de carácter ocultista y teosófico tienen una gran incidencia en la concepción del ensayo valleinclaniano. Estas corrientes de pensamiento aparecieron en el último cuarto del s XIX como reacción al materialismo positivista, por un lado, y a la expectación desatada por el espiritismo, por otro. El ocultismo y la teosofía se basaban también en una concepción trascendental y unitaria del Universo, tenían en común la ley de analogía y consideraban que cada ser humano, cada elemento o partícula formaba parte del Todo, participaba de la Unidad y se regía por una ley natural de causa-efecto, conocida como ley del karma. Así pues, en la *LM* coexisten, junto al variado elenco de autores y escuelas filosóficas citadas, estas dos líneas heterodoxas de amplia difusión y acogida en los ambientes literarios europeos. Corrientes de pensamiento heterodoxas que, lejos de ser mera anécdota de época, sustentan en la mayoría de ocasiones las aseveraciones filosóficas del ensayo valleinclaniano.

Determinar con precisión la forma de influencia de unas corrientes filosóficas o de unos autores u otros en *La lámpara maravillosa* no es fácil. Hay fuentes directas, pero en la mayoría de ocasiones se produce una superposición o intercambio de corrientes y pensamientos, muy propia de la hermenéutica finisecular y del sincretismo modernista. Así sucede entre los ocultistas franceses y John Ruskin, por ejemplo. En cualquier caso, hay que considerar que Valle-Inclán conociera, entre otras obras eruditas, la monumental compilación sobre historia de la filosofía realizada por el estudioso y divulgador de la cábala hebrea, Adolphe Franck, *Dictionnaire des Sciences Philosophiques par une Société de Professeurs et*

de *Savants* (Franck (ed): 1885) ¹³⁹ o que consultara el más accesible *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* publicado por Montaner y Simón entre 1887 y 1899.¹⁴⁰ Aunque lo más coherente es pensar en una adquisición de conocimientos y postulados filosóficos producido a lo largo de los años y de centenares de lecturas diversas.

Por lo tanto, el elenco de lecturas e influencias en *La lámpara maravillosa* es tan rico y complejo que nos remite a un Valle-Inclán muy culto, lector de textos filosóficos, ocultistas y teosóficos y, además, profundo conocedor de la historiografía artística entonces al uso. Sin duda, una imagen poco conocida o muy alejada de los tópicos establecidos en la biografía del autor. Por todo ello, para contextualizar debidamente cada una de las influencias filosóficas y artísticas presentes en *La lámpara maravillosa*, y en aras de una mayor comprensión, incidiré en ellas en las secciones de la obra donde sea más patente su ascendiente.

¹³⁹ Adolphe Franck (ed.), *Dictionnaire des Sciences Philosophiques par une Société de Professeurs et de Savants*, Paris, Librairie Hachette et Cie., 1885, 1820 pp.

¹⁴⁰ A.A.V.V., *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, 25 tomos, Barcelona, Montaner y Simón, 1887 - 1899. Entre sus redactores constan Francisco Fernández González, propagador del krausismo y del idealismo hegeliano, catedrático de Estética e introductor en España de las filosofías orientales; Francisco Giner de los Ríos; Manuel Bartolomé Cossío; Urbano González; José Ramón Mélida; Pedro de Madrazo y Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros. Diez años después de la aparición del último tomo, se publicaron tres nuevos volúmenes (26, 27 y 28: 1907, 1908 y 1910). En 1908 comenzó a publicarse en Barcelona la *Enciclopedia Espasa*.

II.- Estudio de *La lámpara maravillosa*.

2.1.- Génesis, escritura y recepción de *La lámpara maravillosa*.

Los primeros pretextos con el nombre definitivo del ensayo se publican en diciembre de 1912 en *El Imparcial*. Sin embargo, en la primavera del mismo año, Valle-Inclán había publicado dos artículos sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912, los dedicados a «Romero de Torres» y a «Santiago Rusiñol», que formarán parte de cuatro capítulos de la *LM*.

Parece, pues, que es en 1912 cuando se gesta el ensayo valleinclaniano y, más concretamente, a finales de año, cuando el libro empieza a tomar forma y el escritor decide el título de su nueva obra. Ello coincide en el tiempo con la decisión de Valle-Inclán – como otros autores coetáneos habían hecho, Pérez de Ayala o *Azorín* – de editar sus obras completas.

Así en 1913, cuando Valle-Inclán inicia, con la publicación de *Flor de santidad. Historia milenaria*, la colección de sus obras completas, con el título de *Ópera Omnia*, ya tiene reservado para el ensayo estético el número nº I de la serie. En junio de 1913, el volumen con su título definitivo parece estar listo para salir de la imprenta y el autor gallego lo clasifica en ese momento como una «estética mística»:

- ¿Prepara usted un nuevo libro?
- Doy tres a la estampa. En este mes acaso tenga ya impreso *La lámpara maravillosa*. Se trata de una estética mística. Luego *La marquesa Rosalinda*, una farsa... (Salaverri: 1913, *Apud*, Dougherty: 1982, 46).

Y así debía estar previsto, pues consta en el extracto del catálogo de la editorial Renacimiento de 1913, como nº I de las Obras Completas de Valle-Inclán, publicadas en la

colección Biblioteca Renacimiento, dirigida por Gregorio Martínez Sierra, a cuatro pesetas el volumen, mientras que el resto de la colección costaba cincuenta céntimos menos.¹⁴¹

Hasta esa fecha don Ramón había publicado hasta diez pre-textos o primeras versiones de la obra en diversas revistas y periódicos,¹⁴² que se corresponden con las dos primeras partes de la obra: *Anillo de Giges* y *El milagro musical*. Si creemos la veracidad de las declaraciones de la entrevista citada, en las que se anuncia la inminente impresión de la obra, Valle-Inclán en el verano de 1913 había diseñado un ensayo estético bastante más breve que el resultado final, y con especial incidencia en cuestiones estéticas y poéticas. Por los pre-textos publicados, observamos que el diseño inicial incluía capítulos mucho más cortos de los que luego fueron editados en 1916.

Lo cierto es que la publicación en volumen se aplazó dos años y medio por diversas razones, algunas de carácter trágico, como la muerte de su primogénito, Joaquín, debido a una fuerte gastroenteritis a finales de septiembre de 1914 (Alberca, 2015: 337). Hubo, sin duda, otros motivos para el aplazamiento, quizás algún desencuentro editorial importante,¹⁴³ pero la razón fundamental fue porque don Ramón modificó el plan inicial de la obra y se empapó literalmente de lecturas filosóficas, preferentemente gnósticas y místicas. Desde diciembre de 1912 hasta junio de 1913 don Ramón había publicado de forma mensual en *El Imparcial* y

¹⁴¹ Datos extraídos de la p. 5 del catálogo parcial publicado en la edición de 1913 de *Azorín*, Antonio Azorín, Madrid, Renacimiento, 1913, 272 pp + catálogo editorial 8 pp.

¹⁴² Para la cronología de los pre-textos de la obra y su publicación en la prensa escrita de la época *vid.* Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Universidad de Santiago, 1995, 543 pp.

Antes de la aparición del imprescindible manual bibliográfico de J. Serrano y A. de Juan, Virginia M. Garlitz trazó la historia de los pre-textos en «La evolución de *La lámpara maravillosa*», *Hispanística XX (Leer a Valle-Inclán en 1986)*. Dijon, Université de Dijon, pp. 193-216. En especial véase los esquemas finales que, aunque necesitados de actualización, resumen la ubicación de cada pre-texto en las secciones de la obra.

¹⁴³ En especial con la Editorial Renacimiento, pues, pese a la información de los catálogos, no publicaría bajo este sello editorial hasta 1920.

otras publicaciones varios fragmentos de la obra. Sin embargo, hasta febrero-marzo de 1914,¹⁴⁴ ocho meses más tarde, no reaparecen más textos relacionados con *La lámpara maravillosa*.

En este intervalo de tiempo, don Ramón amplió el ensayo inicial, tanto en lo referente a la estética como a la metafísica que lo sustentaba. El texto «El baile es el símbolo del Sol», publicado en *Revista de Libros*, indica que don Ramón quiso desarrollar la estética de la música y del baile, pero finalmente desechó tal propósito en la confección definitiva del ensayo (Monge, 1994).

Al mismo tiempo que se sucedieron estas tentativas sobre la estética de las artes auditivas, Valle-Inclán sistematizó su teoría metafísica de la belleza y el arte, los llamados tres tránsitos de la belleza. Todo ello explica que Valle-Inclán escribiera nuevos capítulos, que se publicarían en *El Imparcial*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *Summa* y la zaragozana *Juventud*.

Así pues, puede decirse que en *La lámpara maravillosa* hay dos momentos de escritura. Uno, que podríamos calificar como modernista, que llega en la elaboración de los pre-textos hasta el verano de 1913; y otro, más metafísico y místico, de marcado carácter filosófico, que arranca en el primer trimestre de 1914 hasta la finalización de la obra. Las diferencias en el tono entre capítulos de la misma sección, como ocurre en *Anillo de Giges*, así lo evidencian.

La existencia de dos momentos diferentes en la confección del ensayo se ha obviado y me parece de una significación capital, ya que los primeros pre-textos, los correspondientes a cuatro capítulos de *Anillo de Giges* y a la mayoría de *El milagro musical*, desarrollan ideas estéticas muy en la órbita modernista, no en vano muchos de los conceptos expuestos se

¹⁴⁴ En 1994 hallé en *Revista de Libros*, 8 (febrero-marzo 1914): 79-80, un fragmento de *La lámpara maravillosa* con muchas variantes con respecto a la versión final. Di cuenta de todo ello en Jesús M^a Monge, «Valle-Inclán en *Revista de Libros* (1913-1919). “El baile es el símbolo del Sol” y algunas aportaciones críticas inéditas», *Anthropos*, 158-159 (julio-agosto de 1994): 126-132.

hallan ya en las conferencias de 1907 y 1910, así como en los artículos sobre las Exposiciones Nacionales de 1908 y 1912. Mientras que los pre-textos publicados a partir de 1914 hasta la aparición del volumen, los constitutivos de *Gnosis*, *Exégesis Trina*, *El quietismo estético* y *La piedra del sabio*, son de contenido más metafísico, con el aliciente de que plantean cuestiones estéticas, que el autor, hacia 1916, no había desarrollado plenamente de forma literaria, es decir, no las había puesto en práctica todavía. Me refiero a la estética de las farsas, del esperpento o de algunas piezas dramáticas como *La cabeza del Bautista*.

No me refiero a dos estéticas diametralmente opuestas, sino en todo caso a dos estilos diferenciados – el modernista y el vanguardista-, a dos formas de expresión literaria basadas en los mismos pensamientos estéticos. En este sentido *La lámpara maravillosa* sería el puntal, la obra que une estos dos estilos valleinclanianos y, por su carácter ensayístico, debiera ser valorada con parámetros diferentes a los utilizados en las obras literarias del autor.

Además de esta ampliación del diseño inicial del ensayo, también hay que considerar como causa de la demora final de la aparición del volumen, las vacilaciones editoriales del escritor gallego y los entresijos de la edición de la colección *Opera Omnia*. Valle-Inclán en estos años, y en aras de un mayor rendimiento económico, era también editor de su propia obra. Buscaba personalmente a los impresores y las grandes empresas editoriales actuaban casi exclusivamente como distribuidoras finales de sus obras.¹⁴⁵ Tras la aparición de los primeros volúmenes de *Opera Omnia*, Valle-Inclán se plantea a finales de 1914 cambiar de

¹⁴⁵ Un buen acercamiento al Valle-Inclán editor y a su interés por el libro como objeto artístico se halla en Joaquín y Javier del Valle-Inclán, «Las artes del libro», *Catálogo de la Exposición Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)*, vol. III, Universidad de Santiago de Compostela, 1998.

editores, para conseguir mejores ingresos económicos, sin renunciar a su personal manera de controlar la edición de sus obras.¹⁴⁶

Lo innegable es que Valle-Inclán cuidó con especial dedicación la edición de sus obras completas.¹⁴⁷ Para ello contó con la ayuda y la colaboración de sus amigos los pintores y dibujantes del *Nuevo Café de Levante*: Rafael Penagos realizó el diseño de la cubierta y la portada de la colección, José Moya del Pino ilustró la mayor parte de los volúmenes publicados hasta 1920,¹⁴⁸ fecha a partir de la cual aparece Ángel Vivanco como ilustrador preferente en la ilustración de los volúmenes.¹⁴⁹ Cabe suponer una colaboración directa del escritor tanto en el diseño de los dibujos, en su concepción formal y simbólica, como en el proceso de producción editorial. En relación a las ilustraciones de *La lámpara maravillosa*, sabemos de forma documental que el autor gallego verificó personalmente las ilustraciones que debían acompañar el texto de la primera edición, realizadas por el dibujante José Moya del Pino. Con toda probabilidad el diseño de cada una de ellas retrasó la publicación del volumen. Se conservan tanto fototipos de las ilustraciones, como los originales de los dibujantes, con indicaciones rigurosas y metódicas de Valle-Inclán para la elaboración final

¹⁴⁶ Carta a su amigo Estanislao Pérez Artime el 4- XII- 1914, *apud* Viana, V.; Torrado R., «Epistolario entre Valle-Inclán y Tanis de la Riva», *Cuadrante*, 5, xullo 2002: 54.

¹⁴⁷ Javier y Joaquín del Valle-Inclán opinan que la larga vida, veinte años, del diseño de la colección *Opera Omnia* expresa la concepción estética valleincliniana del libro. (Valle-Inclán, J. y J. del: 1998:18)

¹⁴⁸ La 3ª edición de *Flor de Santidad* en *Opera Omnia* (1920) contiene ilustraciones de Moya del Pino y Vivanco, mientras que la 2ª edición, la que inauguró la colección en 1913, estaba solo ilustrada por José Moya del Pino.

Parece como si don Ramón hubiera querido mejorar las ilustraciones de algunas obras. En obras como *La lámpara maravillosa* permaneció Moya del Pino como ilustrador en las ediciones de 1916 y 1922, en la que hay variantes iconográficas, lo que nos hace pensar que, aunque Moya del Pino estaba quizá ya en los Estados Unidos, estuvieron en contacto para las nuevas ilustraciones.

¹⁴⁹ Los tres, Moya del Pino, Penagos y Vivanco, habían ilustrado, en 1912, el ensayo de crítica y estética musical de Mateo Hernández Barroso, *La IX Sinfonía de Beethoven*, Madrid, Imprenta Alemana, 1912.

del fototipo.¹⁵⁰ Por todo ello, comentaré alguna de las ilustraciones que aparecieron en las ediciones de 1916 y 1922, pues, como se verá más adelante, cada dibujo no sólo ilustra, sino que ilumina el contenido de las secciones de la obra.

Al iniciarse el año de 1915 declara en una entrevista que prepara *La lámpara maravillosa* y que la obra es una «estética quietista».¹⁵¹ Así pues, la obra ha pasado de ser una estética *mística* a *quietista*. El 13 de marzo de 1915 realiza una conferencia en el Ateneo de Madrid con el título de *El quietismo estético*,¹⁵² incluida dentro del ciclo de Conferencias Artísticas de 1915.¹⁵³ Las Conferencias Artísticas del Ateneo eran subvencionadas directamente por el Ministerio de Instrucción Pública y organizadas por la sección de Artes plásticas del Ateneo, sección de la que era presidente Manuel B. Cossío, quien era ya, desde la publicación de su estudio sobre la personalidad y la obra de El Greco (*El Greco*, Madrid, 1908), una autoridad mundial en historia de la pintura.

¹⁵⁰ En la Exposición *Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)* celebrada en Santiago de Compostela en 1999, pudieron observarse varios borradores de Moya del Pino, pruebas de imprenta con indicaciones muy precisas de Valle-Inclán. Algunas de ellas fueron reproducidas en el catálogo de la Exposición (Valle-Inclán, J. y J. del: 1998. 58-63).

¹⁵¹ «Actualmente preparo un libro de estética quietista, titulado *La lámpara maravillosa*, del que he publicado algo en “Los Lunes” de *El Imparcial*.» Declaraciones recogidas en «Máscara y rostro de Valle-Inclán.», *Por esos mundos*, Madrid, 1- I- 1915, *apud* Dru Dougherty, 1982: 62.

¹⁵² Di noticia de ésta y de otra conferencia en Jesús M^a Monge, «Una conferencia y una lectura de Valle-Inclán en el Ateneo (1915)», *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, primavera 2002. <http://www.elpasajero.com/confarte.htm>.

En junio de 2012, el artículo se publicó en la revista *Cuadrante*, nº 24, «Una conferencia y una lectura de Valle-Inclán en el Ateneo (1915)», pp. 159-166. Las páginas que siguen son un resumen de su contenido.

¹⁵³ Lo habitual en este ciclo de conferencias es que un mismo orador disertara dos veces en la misma semana, para desarrollar de forma más amplia el tema elegido. Normalmente tales charlas estaban acompañadas de abundantes diapositivas y láminas fotográficas. El ciclo lo inaugura en enero Manuel B. Cossío con dos conferencias en las que sintetiza el arte español. Las dos segundas conferencias las impartió Elías Tormo y Monzó sobre «Los discípulos españoles de Leonardo da Vinci». Las dos terceras versaron sobre arquitectura renacentista española y las dio Vicente Lampérez. Rafael Doménech inicia en febrero su serie de conferencias sobre impresionismo pictórico, que se intercalarán con las conferencias de José Lázaro Galdeano «Las damas del Museo del Prado», Pablo Bosch «El Arte de la Medalla», José E. Mérida, esta última sobre las excavaciones del teatro romano de Mérida, y Valle-Inclán, quien el 13 de marzo de 1915 pronunció su conferencia sobre «El Quietismo estético».

La conferencia de Valle-Inclán fue afortunadamente reseñada por Elías Tormo, en esos momentos secretario de la *Sociedad Española de Excursiones*, y se publicó en el boletín de la institución.¹⁵⁴ La reseña sobre el discurso de Valle-Inclán difiere del resto de las publicadas en el mencionado *Boletín*, ya que el cronista, Tormo, confiesa sus dificultades para sintetizar el contenido del discurso, no sólo por la complejidad de los temas tratados, sino también por el «hechizo» oratorio del escritor gallego. No fue una conferencia académica al uso, como tampoco *La lámpara maravillosa* es un ensayo preceptivo. Con todo, al ilustre reseñador el contenido de la conferencia le recordó la estética trascendental de Hegel en estado puro, referencia que retomaremos más adelante. Según el eminente estudioso, Valle-Inclán orador sedujo al auditorio y al cronista con su verbo artístico y con sus reflexiones estéticas, por lo que parece que el «milagro musical» preconizado por Valle tuvo lugar en esta ocasión. Para Tormo la elocuencia del discurso y el profundo simbolismo de las ideas expresadas convirtieron la conferencia en una visión:

El hecho es que al oírla decir parecía todo ello como otra genial visión a lo Hegel, archidistinta de la sobadísima síntesis hegeliana, y escuchada como de manantial se bebe; no como se toma, de mano en mano, el sucio y roto vaso, continente de aquella trascendental Estética del ya muerto filósofo mago de las escuelas alemanas heroicas. (Tormo, «Reseñas de conferencias de arte, las del Ateneo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915: 83).

Por la información de la reseña, el contenido correspondería a los capítulos VII y IX de *Exégesis Trina*. Unos capítulos que configuran el centro geométrico de la estructura circular de *La lámpara maravillosa*, en los que abundan las reflexiones filosóficas y estéticas, con frecuentes alusiones a pintores, artistas y épocas históricas: arte clásico griego, el Renacimiento italiano (Leonardo da Vinci) y Velázquez:

¹⁵⁴ Elías Tormo, «Reseñas de conferencias de arte, las del Ateneo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915: 83.

Duró media hora, media hora de hondo embeleso en la meditación, esta conferencia que comenzó y que acabó, no teniendo propiamente principio ni fin. Con aire de fe convincente disertó de las propiedades reales del punto, de la línea, de la superficie circular engendrada y de la esfera a la vez creada por la superficie (cábala), como con clarividencia comunicativa se enlazó la Historia del Arte con la Trinidad cristiana del Demiurgo, el Paracleteo y el armónico Logos. Es, pues, imposible el extracto de las ideas, además también, por razón de ser las palabras usadas extrañamente significativas y de no posible sustitución, y de infiel recuerdo, seguramente, para el cronista. Recordará éste que sobre el androginismo o angelismo de la Venus de Milo, sobre el cruce en la Gioconda, de la sonrisa que pasa a pensamiento y del pensamiento que pasa a sonrisa, y sobre la luz Norte del estudio de Velázquez, quieta cual su espíritu creador, dijo el conferenciante cosas que hechizaron y arrebataron hondamente al público, y más cuando del *Quijote* y su actual mayor hermosura (respecto de su tiempo) por haberse depurado de razones utilitarias (la predicación contra los libros de Caballerías), dijo palabras, aladas y preñadas de ideas, dignas del libro. C[ó]mo arrebató al público, haciendo estallar risa sin fin, al hablar de la destrucción de los monumentos callejeros de Madrid, al hablar de las cosas de la técnica impresionista, de ese Arte de lo que pasa, no Arte *quieto*, Arte de lo que permanece y se mantiene. No podrá menos de escribirse y deberá leerse, y leerse varias veces, esa charla elocuente, esa interpretación, tan simbólica como quiera el hombre del sentido común, de las cosas del alma. (*Ibidem*).

El contenido de la conferencia se corresponde con el núcleo metafísico de *La lámpara maravillosa, Exégesis Trina*, que, meses más tarde, formó parte del conjunto de artículos, que bajo el título de «Las tres rosas estéticas», publicó Valle-Inclán en la revista *Summa* en sus cuatro primeros números, de octubre a diciembre de 1915.

Esta conferencia es seguramente a la que alude Alfonso Reyes en su libro *Tertulia de Madrid* en el capítulo «Valle-Inclán, teólogo». El mexicano se sorprendió por el título de la conferencia, en un momento de gran vorágine e inquietud histórica, con la Gran Guerra ya en marcha:

Don Ramón María del Valle-Inclán ha pronunciado, en el Ateneo, una conferencia teológica sobre el “quietismo estético”. Súbitamente: ¿Qué conexión puede tener el asunto con la hora actual, como no sea una conexión negativa y paradójica? [...]

¿Qué nos importa, en efecto, el pretexto estético a que el conferenciante se acoge? (Reyes, 1949: 57).

Estos reparos hacia la estética, relacionados con el contexto histórico, expresan la difícil recepción que tendrá la obra aun antes de haber aparecido en volumen. Para Alfonso Reyes, el contenido de la conferencia no era lo importante, sino la puesta en escena, el Valle-Inclán orador, capaz de explicar los misterios religiosos y dogmas de fe más insondables desde la tribuna del Ateneo, por lo que califica la conferencia de *teológica*:

¿Qué nos importan sus fugaces definiciones del clasicismo, ni qué sentido pueden tener? No es eso lo importante. Tampoco lo es la falsa combinación que ensaya entre dos o tres teorías modernas, y ya viejas, y dos o tres teorías antiguas y eternas. En rigor, lo que nos seduce es el teologismo nativo de su discurso. En esta nación de teólogos armados, el manco de Madrid cumple un sacerdocio renovando el prestigio de las argumentaciones del Paracleto. Y, por geometría, por matemática, con constante referencia al punto, la línea, el círculo y la esfera, emprende – *coram populo*, ante un auditorio de Ateneo-, la exposición del misterio del Espíritu Santo, la homilía de la Trinidad y la definición de los Pecados Mortales. (*Ibidem*, 58).

Alfonso Reyes destaca la proxémica o lenguaje no verbal, la gestualidad de la mano derecha del escritor, el tono rítmico de la voz del orador, la expresión de su rostro:

Habla bien, conoce la nigromancia española. Es galante: ofrece la teología en bombonera. [...] una vez traspuesto el preámbulo, sus ojos comienzan a centellar, su voz se torna cálida y su mano de cera, más elocuente aún que sus palabras, dibuja y discurre continuamente en una curva rítmica, isócrona, transcendental. La mano va y viene. Por momentos, el índice parece alargarse para apoyar un corolario que se quiere escapar. Otras veces, se despliega aquella larga aleta de pez y azota el aire, o bien se ostenta como un plano de proyección para las ideas. Lanzadera metafísica, la mano va y viene. La cara es fecunda como una cifra, y la mano desenmadeja las infinitas connotaciones de la cara. (*Ibidem*, 58-59).

El escritor mexicano recogió muy bien los contenidos de la conferencia, el quietismo estético y los referentes artísticos que Valle-Inclán utilizó para explicar el concepto estético, en este caso Velázquez:

[...] cuando habla de la muerte, lo hace con conocimiento personal, asumiendo la responsabilidad de haber estado muerto algún día. Aconseja olvidar, después de aprender y conocer, para no conservar más que el olor del conocimiento. Hagamos – decía el quietista Miguel de Molinos en el siglo XVII -, como la nave que, llegada al puerto, olvida el oficio de la vela y el remo. Busca nuestro teólogo una ilustración a la doctrina: se acuerda de Velázquez. Lo imagina trabajando en

su galería de Palacio, a toda hora de la mañana y de la tarde. No pinta la luz accidental, la que pasa, la que no existe; no pinta el acaso dinámico del momento, y ni repara en “el flemón que le salió aquel día al buen señor”. Pinta lo estable, pinta la luz general, pinta el día, pinta el tiempo. Y para llegar a esta comprensión de lo estático y lo perenne – así como el místico árabe, tratando del éxtasis, aconsejaba entregarse al movimiento giratorio-, él aconseja mirar las cosas en el recuerdo, evocándolas con razón quieta de amor. (*Ibidem*).

Por lo que relata Alfonso Reyes, Valle-Inclán abordó los enemigos del alma y en su descripción provocó la reacción temblorosa del auditorio, explicó el carácter andrógino de toda obra artística y todo ello en el encanto temporal, mágico, de haber transcurrido mucho tiempo, cuando la conferencia de Valle-Inclán solo duró media hora:

Afronta la definición de los enemigos del alma: el mundo parece con los ojos que lo contemplan, es una creación de la luz. La carne parece con la carne. ¡Pero el Demonio! El orgullo, el amor y el aborrecimiento, los pecados anteriores al hombre, anteriores a Adán, son los únicos que nos eternizan. (Por el auditorio ha corrido un temblor. No se oyen aplausos, sino resuellos agitados.)

Afronta la definición de la obra creadora. Compara al hombre con el animal porque, como este, produce imágenes que se le parecen; pero lo compara también con el ángel porque, como éste, produce acciones. Y aquí, al hablar del sexo de los ángeles y establecer que toda obra de arte es un andrógino, nos ha recordado a Anatole France cuando glosa a los filósofos griegos y a los Padres de la Iglesia; pero también nos recuerda (él no se asombrará de oírlo) al Padre Feijóo.

[...] Valle-Inclán el Mágico nos ha hecho vivir varios siglos de vida intensa en media hora. (*Ibidem*, 59-60).

Pero al margen del contenido mismo de la conferencia, destaca sobremanera la inclusión del autor gallego dentro de un ciclo de conferencias de arte, impartido en su totalidad por reconocidos especialistas en la materia. Esta conferencia de marzo de 1915 supondría, pues, la «presentación en sociedad» de la estética quietista de Valle-Inclán y un grado más en su reconocimiento intelectual, que culminaría en julio de 1916 con su nombramiento como catedrático de estética de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El domingo 9 de mayo de 1915, Valle-Inclán realizó de nuevo una disertación en el

Ateneo. En esta ocasión sobre Santiago de Compostela,¹⁵⁵ dentro de un ciclo de conferencias organizado esta vez por la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid y que llevaba por título *Guía Espiritual de España*. El diario *La Época*, al día siguiente y bajo el título de «Conferencias en el Ateneo», resumía en estos términos el discurso de Valle-Inclán sobre Santiago:

El notable escritor D. Ramón del Valle-Inclán ocupó ayer la cátedra del Ateneo, para dar una de las conferencias de la serie «Guía espiritual de España», organizada por la sección de Literatura. Disertó acerca de Santiago de Compostela.

El admirable autor de las *Sonatas*, hijo de Galicia, que fue estudiante en Santiago, explicó en bellísimos conceptos la influencia espiritual que ejerció en la historia patria la ciudad compostelana; describió magistralmente las grandezas de la ciudad gallega, refiriéndose a sus tradiciones, monumentos y gloriosa historia, y contó ingeniosas anécdotas, relacionadas con la vida escolar, que fueron muy celebradas.

Fue el discurso un trabajo acabado y notable, que valió a su ilustre autor justas felicitaciones. («Conferencias en el Ateneo», *La Época*, 10- V-1915).

También el periódico *La Tribuna* informaba del éxito de la conferencia y de la presencia entre el público de muchos «profesionales de las Bellas Artes», así como del deseo de don Ramón de morir en la capital de Galicia:

Ante una concurrencia selecta y muy numerosa, entre la que figuraban muchas bellas damas y profesionales de las Bellas Artes, dio ayer en el Ateneo el ilustre literato D. Ramón del Valle-Inclán una interesantísima conferencia, correspondiente a la serie de las organizadas por la docta Casa con el título de «Guía espiritual de España».

El tema elegido para la disertación por el exquisito escritor versó sobre el ambiente de Santiago de Compostela, y lo desarrolló con su habitual maestría, con frase amena y fina galanura de estilo, expresando su profunda admiración a las grandezas de la hermosa ciudad gallega, a sus tradiciones, monumentos y grandiosa historia; contando curiosas y chispeantes anécdotas, para testimoniar la ineficacia eterna de nuestra enseñanza universitaria, saturada de rutinas y de arcaísmos, y expresando, finalmente, con una elocuencia conmovedora, su firme deseo de morir en aquella ciudad, plácida y religiosa, por la que siente invencibles nostalgias.

(«Valle-Inclán en el Ateneo», *La Tribuna*, 10- V- 1915).

¹⁵⁵ Esta conferencia se había anunciado para el 11 de abril, pero fue suspendida y aplazada por enfermedad de Valle-Inclán (*La Época*, 10 y 11- IV- 1915).

Alguna noticia, publicada en la prensa sobre esta conferencia, informaba que el escritor en un momento determinado arremetió contra un cacique gallego, lo que provocó la hilaridad entre el público asistente y la reflexión del periodista:

Valle Inclán, en cambio, ha estado en su centro haciendo la espiritual guía de Santiago de Compostela.

Nos expresó la huella que dejara en su alma el ambiente de Santiago de Compostela, que es uno de los más insignes santuarios del mundo.

Pero esto no impresionó tanto al escogido auditorio que llenaba el salón de actos del Ateneo, como una sátira política con que amenizó su discurso el autor de las *Sonatas*.

Apenas comenzó a flagelar la figura de un gran cacique gallego, cuando el público prorrumpió en sonoras carcajadas, y cada ironía, cada satírica alusión era subrayada por aplausos y risas del culto auditorio.

¡Y allí estaba la plana mayor de la intelectualidad madrileña!

Yo, en cambio, sentí tristeza ante este espectáculo.

Mansamente, con una culpable tolerancia se consienten todos los abusos de nuestros caciques, y luego por toda venganza, cuando ya el mal no tiene remedio, cuando el cacique ha pasado a la historia, nos contentamos con reírnos o burlarnos del tiranuelo...

Es una actitud de vencidos, de indolentes, de incurables, que llena el ánimo de pesimismo y tristeza.

(Ludovico, «Ateneo», *La Lectura Dominical* (Madrid), 15- V- 1915: 310).

Gracias a una reseña de Elías Tormo, publicada también en el *Boletín de las Sociedad Española de Excursiones*, sabemos que todas las conferencias o charlas del ciclo «Guía Espiritual de España» fueron en su mayoría lecturas de textos, algunos inéditos, otros publicados parcialmente en la prensa o próximos a editarse, realizadas por prestigiosos escritores.¹⁵⁶ Lecturas que, reunidas, conformarían un volumen con idéntico título, libro que

¹⁵⁶ Elías Tormo, «Varia. *Guía espiritual de España*» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23, 1915: 254. Consigna Elías Tormo que estas lecturas fueron «igualmente ilustradas a veces con el aparato de proyecciones, en que literatos de gran renombre guiaron con el espíritu al público en visitas a las ciudades de España por algún concepto típicas». No sabemos cuántas de estas lecturas se acompañaron con dicho aparato, pero parece que la lectura-conferencia de Valle-Inclán no tuvo soporte visual alguno. En todo caso, el ciclo lo inauguró Benito Pérez Galdós, cuya conferencia sobre Madrid fue leída por Serafín Álvarez Quintero el 23 de marzo de 1915. Siguiéron luego las de Ortega y Gasset sobre El Escorial, Martínez Sierra sobre Granada, Ángel Veghé Goldoni sobre Toledo, García Sanchiz sobre Valencia, el 9 de mayo Valle habló sobre Santiago, prosiguió Eduardo Marquina sobre Barcelona, *Azorín* sobre la Mancha, Blanca de los Ríos de Lampérez sobre Ávila y Manuel Azaña (Alcalá de Henares) y Santiago Rusiñol (Jardines de España) cerraron el ciclo. Elías

al parecer jamás vio la luz. El texto valleinclaniano, base de la lectura que derivó en conferencia, según demuestra la reseña de *La Época*, podría corresponder al capítulo correspondiente de *La lámpara maravillosa*, en el que se habla de Santiago de Compostela, el capítulo III de la sección *Quietismo estético*.¹⁵⁷

En enero de 1916, cuando la obra estaba a punto de salir de los talleres de la Imprenta Helénica, Valle-Inclán disertó sobre ella durante una semana en el Ateneo de Madrid. *La Correspondencia de España* publicaba el lunes 17 de enero de 1916 la siguiente noticia:

A las diez menos cuarto de la noche dará Don Ramón del Valle-Inclán la primera de sus conferencias correspondientes a las organizadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y disertará sobre el tema «La lámpara

Tormo reseña a los cuatro primeros conferenciantes, la reseña de *La Época* recoge las intervenciones del quinto (García Sanchiz) y del sexto (Valle-Inclán). Transcribo lo más significativo de la reseña de Tormo:

Seguramente que no se pusieron de acuerdo, ni era del caso, los conferenciantes, y siendo admirables las páginas que leyeron, cada conferencia ofreció una nota distinta. La descriptiva en el gran novelista, que tan admirablemente ha sabido describir el Madrid que vieron sus ojos, hoy cegados. La filosófica, la de la intimidad vital entre el hombre y su paisaje y la de interpretación (de interpretación suya) del pasado de nuestra peculiar civilización, en el joven catedrático de Metafísica, en quien Arte y Ciencia, pensamiento y palabra, ideas y sensibilidad, hallaron el ritmo armónico de la vida nueva. Descripción poética, vibrante, imaginativa, de un neo-romanticismo vivo, en el poeta dramático: demasiado poeta para ser mero retratista de esa Granada mora que prendó hace tiempo sus entusiasmos y su delicada sensibilidad. La nota justa, la preocupación honda de la verdad, el retrato de la madre tal cual lo desea de puntual y exacto el hijo amante, en el señor Veghe: único de los cuatro que hablaba de la ciudad de toda su vida... citando las cuatro primeras.

¿Y qué decir de las conferencias de un Valle-Inclán, de un *Azorín*, de una doña Blanca de los Ríos?

Tales textos, admirablemente leídos - eso de leer bien y de hacer tan amena una lectura como una conferencia hablada, es otra de las conquistas recientes de nuestros intelectuales -, no podían quedar inéditos, ni por su interés ni por el nombre de sus autores. Holgaría, pues, la reseña-extracto, que es además difícilísima sino imposible; fueron obras de Arte, en las que no faltaba pero en las que no sobraba nota, y en que el decir y lo que se dijo daban unidos el relieve de las cosas y el vibrar de las emociones y el matizar de las ideas. El extracto lo desfloraría todo y todos los matices se desvanecerían. (Tormo, 1915: 254).

¹⁵⁷ El primer texto valleinclaniano referido a *Santiago* se publica por primera vez el 9 de enero de 1913 en *La Correspondencia Gallega*, «La lámpara maravillosa (Ejercicios Espirituales). Toledo y Compostela». (Serrano Alonso; De Juan, 1995: 72).

maravillosa» (Ejercicios espirituales). («Ateneo de Madrid», *La Correspondencia de España*, 17-I-1916: 1).

La misma nota del aviso fue publicada el martes 18 y el viernes 21 con el anuncio a la misma hora de la segunda y de la quinta y última conferencia, respectivamente. Así pues, el autor gallego estuvo cinco días seguidos, a partir de las diez de la noche, conferenciando sobre *La lámpara maravillosa*; y, además, con el apoyo o patrocinio oficial del Ministerio de Instrucción Pública, presidido por su amigo, el antiguo periodista Julio Burell. El dato es significativo por cuanto en julio será nombrado catedrático de Estética por el mismo ministro. Valle-Inclán no era la primera vez que presentaba o explicaba una obra suya en el Ateneo, ya lo había hecho en 1913 con su tragedia *El embrujado* y era un procedimiento habitual entre los escritores la lectura de sus recientes creaciones en la docta casa. La novedad estribaba en que en esta ocasión el organizador y patrocinador económico era el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

El rotativo *La Mañana* publicó el anuncio de la cuarta conferencia y destacó el «espíritu idealista, lleno del más encendido amor por el misticismo» del autor gallego:

Valle-Inclán.- El gran artista está dando en el Ateneo una serie de conferencias con el sugestivo lema «La lámpara maravillosa» (Ejercicios espirituales).

Es la obra, no tan sólo de un escritor exquisito, sino también la de un espíritu idealista, lleno del más encendido amor por el misticismo, al propio tiempo que son originales lecciones de estética.

El público, selecto y numeroso, sigue encantado estas admirables conferencias.

La cuarta de la serie la dará Valle-Inclán a las diez de esta noche.

(D. de V., «Ateneo de Madrid», *La Mañana*, 20-I-1916: 2).

Pero la reseña más interesante fue la publicada por *La Época* el domingo 23 de enero, que bajo el título de «Las conferencias de Valle-Inclán» recogía de forma más sistemática el tema de cada una de las cinco sesiones, con lo que podemos reconstruir en buena medida el contenido y estructura del ciclo semanal:

En el Ateneo ha dado unas interesantes conferencias sobre el tema «La lámpara

maravillosa. Ejercicios Espirituales», el notable escritor D. Ramón del Valle-Inclán.

Artista, ante todo, el Sr. Valle-Inclán demostró en su labor las cualidades de un filósofo con un estilo castizo, llano, lleno de bellas imágenes.

La primera de sus conferencias podríamos titularla «Psicología del escritor», y en ella analizó cómo influyen en la forma de expresión cuanto rodea, o mejor, cuanto forma el medio ambiente en que se desenvuelve la vida de los escritores.

Al hablar de clasicismo, dijo que para seguir el estilo de los grandes maestros, los artistas han de llevar dentro de su alma la de un soldado del siglo XVII: al estudiar la psiquis de las cosas, el conferenciante tuvo párrafos felicísimos.

En la segunda conferencia trató del predominio musical en los idiomas, demostrando cómo el misterio musical de las palabras influye en el alma y en los sentimientos de las multitudes.

«Los caminos del Arte» fue el tema de la tercera conferencia, e inspirado en las doctrinas del santo poeta de Asís, hizo resaltar cuánto influye el amor a los seres y a las cosas para la más fiel interpretación de la belleza, lo mismo en literatura que en las artes plásticas.

En la cuarta conferencia, el ilustre autor de las *Sonatas* trató del recogimiento del alma en sí misma y en el ambiente del campo para la realización de una labor artística, y expuso una serie espiritual de senderos a seguir, siempre teniendo por base un hondo misticismo.

La quinta conferencia, última de la serie, la dedicó el Sr. Valle Inclán a lo que el Gran Alberto llamaba la piedra del sabio, no en la acepción material de encontrar el oro, sino en lo que de nigromántico tiene el ir moldeando el alma en un ambiente, místico o pagano, que sea bastante para marcar el estilo peculiar del artista.

Las conferencias del Sr. Valle Inclán, que han de formar un libro, con el título *La lámpara maravillosa*, llamaron de tal modo la atención del público, que a diario ha estado lleno el salón de actos del Ateneo.

La característica de Valle Inclán y sus entusiasmos por los grandes místicos se han dejado traslucir en sus frases y en los giros de su bella prosa, demostrando cómo aquéllos han influido al moldear su alma y su estilo, lleno de preciosas imágenes y de ritmos y cadencias sublimes.

El conferenciante oyó muchos aplausos al final de cada uno de los ejercicios espirituales. («Las conferencias de Valle Inclán», *La Época*, 23-I-1916: 2)

De la reseña de *La Época* se deduce que la primera conferencia versó sobre los contenidos de *Anillo de Giges*, de los que ya hay rastros en su conferencia bonaerense de 1910, «El arte de escribir»; la segunda sobre *El milagro musical*. La tercera conferencia con el título de «Los caminos del Arte» explicaría seguramente *Exégesis Trina*, pese a que el anónimo reseñador únicamente refleja el franciscanismo inherente en *La lámpara*

maravillosa.

Por todos los datos conservados, parece que don Ramón desarrolló linealmente cada una de las secciones de *La lámpara maravillosa* y que la asistencia de público fue notable, especialmente el último día. Sin duda, las noches de la semana del 17 al 21 de enero de 1916, las conferencias estéticas de don Ramón sobre *La lámpara* se convirtieron en uno de los focos de atracción de la noche ilustrada madrileña. El martes 25 de enero, Peñalba Alonso de Ojeda así lo afirmaba en una colaboración en *El Parlamentario*, donde resumía sus impresiones sobre las charlas ofrecidas por don Ramón durante toda una semana y destacaba el alto contenido filosófico de las mismas:

Valle-Inclán.- Ejercicios espirituales.

En estas claras noches invernales, en que la luna madrina ilumina como nunca los viejos barrios del Madrid arcaico, gustamos sobremanera de deambular por sus absurdas calles, pinas las más, llanas las menos, y en las que aún vive, grave e inquieto a la vez, el espíritu caballeresco de la España que fue.

Pero días pasados hubimos de cambiar, durante unos cuantos, la ruta de nuestro noctámbulo paseo para encaminarnos hacia esa docta casa, un poco erudita, un mucho pedantesca y un nada ática, que se llama Ateneo.

Íbamos a oír al maestro Ramón María del Valle Inclán, cuyas frases tienen siempre la amplia y grave sonoridad de su nombre.

Íbamos a escuchar a este hombre singular, cuyo espíritu de gamas infinitas tiene la maravillosa virtud de inquietar al nuestro. Y una doble inquietud en esta ocasión nos mana por el título de sus conferencias. «*La lámpara maravillosa*». Ejercicios espirituales.

En «*La lámpara maravillosa*», nuevo libro que ha puesto a la venta en estos días, encierra el maestro, siempre admirable y por todos admirado, toda su labor anterior sintetizada, es decir, que nos enseña su nueva estética, basada en las filosofías griega clásica, alejandrina y cristiana. Y no han sido sus conferencias sino una aclaración de los conceptos un tanto oscuros, a pesar de su bella y clara forma, para aquéllos que carecemos del bagaje cultural a propósito para poder juzgarlos.

Por esta señalada merced de cortesías, sincera gratitud debemos sus admiradores al maravilloso estilista que ante nuestros ojos deslumbradores ha hecho desfilar en procesión solemne a todos los antiguos filósofos que dejaron una honda huella en el pensamiento humano.

Es «*La lámpara maravillosa*» libro de tan recia raigambre espiritual, que sólo después de haberlo leído y meditado mucho podremos tener la audacia de comentarlo, contando siempre con que nuestra sana intención, salve las torpezas

en que nuestra pluma pecadora caerá seguramente, en los posteriores artículos que le dedicaremos.

Así sea. (Peñalba Alonso de Ojeda, «Al margen de la vida. Valle-Inclán-Ejercicios espirituales», *El Parlamentario*, 25-I-1916: 2).

Pocos días antes de la aparición en volumen de *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán fue noticia de nuevo en la prensa, por diversos y diferentes motivos, que, a la postre, ensombrecerían la resonancia de la salida del ensayo como libro. Se filtró su viaje a Francia invitado por *El Imparcial* para visitar los frentes de guerra y se desencadenó una polémica relativa al teatro de Valle-Inclán.

El viernes 28 de enero, *El Parlamentario* publicaba en portada con el título de «Valle-Inclán a la guerra» unas coplas satíricas que daban buena cuenta del carácter germanófilo del rotativo. Se trataba de unas coplas octosilábicas de estructura arromanzada, firmadas con el seudónimo *Aladino*,¹⁵⁸ sobre las conferencias de Valle-Inclán y el anuncio de su viaje al frente francés. En la primera parte el autor satirizaba a don Ramón, informaba que las recientes conferencias sobre *La lámpara maravillosa* habían sido pagadas por el Ministerio de Instrucción Pública y achacaba el futuro viaje a las ansias de aventuras y de fabulación literaria de don Ramón:

Con la pluma y las cuartillas
que son sus mejores armas
Don Ramón, el caballero,
hacia la guerra se marcha.
[...]
¡Bien hayan los paladines
que demuestran su arrogancia
despreciando la molicie
y las pompas cortesanas,

¹⁵⁸ Detrás de este seudónimo se escondía Francisco Javier Cortezo Collantes, escritor y médico que publicó sin acierto varias obras teatrales y poéticas en la segunda década del siglo. Según parece se interesó por las medicinas alternativas (*Centroterapia: su teoría y método de aplicación*, Madrid, J.Morata, 1929) y fue después de la guerra un afamado médico que divulgó las aplicaciones de la penicilina en diversas enfermedades. En 1918 recogió en volumen sus colaboraciones poéticas en *El Parlamentario: Javier Cortezo Collantes, Aladino: Poesías*, Madrid, Hijos de Tello, 1918, 112 pp.

y las tertulias de Fornos,
 y las conferencias clásicas
 dadas en el Ateneo
 y por Instrucción pagadas,
 y se van a las trincheras
 dando a la muerte la cara
 y exponiendo el pecho débil
 al horror de la metralla!
 Llorona, la «Niña Chole»
 dice al héroe: - ¡No te vayas!
 Mas Bradomín, altanero,
 se tercia la airosa capa -
 [...]

mientras replica: -¡No puedo!
 ¡Tengo que partir, mi amada!
 Ya va olvidando la gente
 mis formidables jornadas
 de Méjico, y mis contiendas
 con los tigres de Bengala,
 y aquella lucha que tuve
 en la cueva de una casa
 con un fiero mejicano
 sin que él tocarme lograra.
 Renovaré mis laureles
 Con vigorosas hazañas,
 Y seré, como Cervantes,
 Soldado de buena estampa,
 Y escritor de clara estirpe
 Para honrar mejor a España.

En la segunda parte del poema desmerece y desmitifica totalmente, desde una óptica germanófila, la futura visita de don Ramón a los frentes bélicos franceses:

[...]

Mete dos mudas y un traje
 En una maleta usada,
 Abraza a la «Niña Chole»
 Y toma el tren para Francia.
 ¡Oh don Ramón admirable!
 ¡Qué pena me da su marcha!
 Visitará las trincheras
 en auto y con buena guardia
 le darán un gran banquete.
 se alojará en buena casa,
 y regresará a la corte
 sin haber visto batallas

más contento del buen trato,
porque allí lo mismo tratan
a Valle-Inclán el glorioso
que a Melquíades el batata.

ALADINO.

(Aladino, «Valle-Inclán a la guerra», *El Parlamentario*, 28-I-16: 1).

El mismo día, 28 de enero, *La Tribuna* publicaba una carta de Valle-Inclán dirigida a Ramón Pérez de Ayala, en donde le criticaba un artículo sobre la compañía teatral de la Princesa, que el escritor asturiano había publicado en el último número de la revista *España*. La carta es un ataque virulento, tanto para el autor del artículo, a quien le acusa de «falta de memoria», como para Díaz de Mendoza, director y primer actor de la Compañía del Teatro de la Princesa. La polémica gira en torno al teatro de Valle-Inclán. Pérez de Ayala había afirmado en su artículo que si las obras de Valle-Inclán no se representaban, era a causa de que no gustaban al público. Don Ramón, bastante airado, le replicó en la carta:

[...] Usted sabe cómo ello es falso. «Voces de Gesta» fue estrenada en Madrid tres días antes de terminar la temporada, y no podía el público mostrar desvío por una obra que ignoraba. Fue el levantado y profundo sentido artístico del director de «la Princesa» quien la prejuzgó.

Es gran lástima que usted haya olvidado esto, Sr. Pérez de Ayala. Su falta de memoria me fuerza a recordarle ahora cosas que muchas veces hemos comentado juntos. «Voces de gesta» había sido entregada al director de la Princesa la temporada anterior a su estreno, y dejó de hacerla entonces por hacer «La Chocolaterita», esa obra de relevante primor o timbre de arte, como usted dice [...].

¡Y qué decir de «La marquesa Rosalinda»! [...] ¡También ha olvidado usted lo que entonces le respondí! Creo que fueron éstas mis palabras: «Ha gustado mucho más de lo que podía esperarse, dado cómo la hicieron. Sobre todo, el pobre Díaz de Mendoza, que no sabía por dónde andaba» ¡Va usted haciendo memoria, Sr. Pérez de Ayala! (Valle-Inclán, «Para el señor Pérez de Ayala», *La Tribuna*, 28-I-1916: 3).¹⁵⁹

A estas puntualizaciones les siguen, con un tono crítico y airado, unas explicaciones sobre algunas interioridades del *modus operandi* de la compañía. Así, revela cómo el

¹⁵⁹ Carta también analizada por Dougherty en «Valle-Inclán y la dirección de escena: Una carta olvidada de 1916», *Estreno*, 24.1 (1998), pp. 26-29.

empresario aprovechó el decorado de un huerto gallego - utilizado previamente para una obra teatral de la condesa de Pardo Bazán- para ambientar un jardín dieciochesco de Aranjuez, espacio y tiempo de *La marquesa Rosalinda*. También cómo Díaz de Mendoza desestimó la representación de *Cuento de abril* del autor gallego, por otra obra que fracasó. Después Valle-Inclán, en un arranque de sinceridad y humildad, confiesa que su teatro no podía gustar y resume su, hasta ese momento, trayectoria teatral y su relación con Díaz de Mendoza. El final de la carta es demoledor, pues el autor gallego se muestra profundamente agraviado por el artículo publicado por Pérez de Ayala:

El Sr. Díaz de Mendoza lo juzgó una prensa para su gran instinto de director, y poseído del don profético, aseguró en su saloncillo que él haría una obra de Valle-Inclán y que no gustaría. Mis obras no podían gustar. Yo supe este fallo. Todo se sabe. Uno de los autores presentes cuando tal profetizaba el director de la Princesa era Gregorio Martínez Sierra, quien refirió el hecho a Cipriano Rivas, y Cipriano Rivas a mí. Pues qué hago yo: me río y suelto esta otra profecía: No hará sólo una obra mía, hará dos, una tragedia y una farsa, y fracasará como actor y como director en las dos. Y mi profecía se ha cumplido. Y he aquí un hombre feliz. Conseguido esto, lo mandé a paseo. De todo estaba usted enterado, Sr. Pérez de Ayala, y lamento muy vivamente que por lisonjear a un histrión lo haya olvidado, agraviando a la verdad, al público y a mí. (*Ibidem*).

Este rifirrafe entre escritores no pasó desapercibido en el mundo literario madrileño y motivó un artículo de Rafael Cansinos-Asséns, en el que, al hilo de la polémica carta a Pérez de Ayala, le reprochaba a Valle-Inclán sus contradicciones éticas, puesto que el tono airado de la carta estaba en las antípodas del discurso místico de *La lámpara maravillosa*. El maestro había desnudado su pecho de mendigo:

Todo mortal, por muy favorecido que haya sido de los Dioses; por muy amplia que haya sido la copa en que el Destino le brindó la ventura, bajo su túnica triunfal o bajo su velo de desposado con la suerte, encubre siempre un pecho de mendigo, un pecho negro y lacerado, henchido de ávida concupiscencia. [...]

Estos días, un hombre magnífico y glorioso, que tenía para nosotros la serena majestad en la luz de una colina espiritual, nos ha descubierto su pecho de mendigo. Todavía conservo en el alma el pesar de esa visión doliente. En las columnas de un periódico, D. Ramón del Valle-Inclán se ha lamentado de su ostracismo teatral en el mismo tono desvaído y rencoroso de esos hombres

oscuros, que en la noche, por las anchas vías desiertas, se quejan de tener los teatros cerrados [...]

¿No habéis leído su carta a D. Ramón Pérez Ayala? En ella, lo mismo que cualquier hombre oscuro, de un semblante triste, deslustrado y polvoriento de luna, el arrogante condestable de antaño, el padre espiritual de hoy, que con una calma perfecta encendió la lámpara maravillosa para alumbrar los senderos de la madurez, se deja vencer por la tentación de lo demasiado humano; y por el placer de afrentar a un histrión, se nos muestra con el pecho desgarrado y el báculo roto de los suplicantes. Ni siquiera la antigua ironía juvenil, que ya se ha hecho mezquina para su madura grandeza, le acompaña dignamente en este gesto desvalido.

Don Ramón María del Valle-Inclán habla en esa carta con la voz de una autor novel alterada por la antigua amargura de un hombre que se hizo maduro en el desdén, ante las puertas de los teatros cerrados para él – como en la madrugada. (Cansinos-Asséns, «Ejercicios espirituales. El pecho del mendigo», *El Globo, Los domingos literarios*: 6-II-1916).

Cansinos-Asséns finaliza su artículo con los términos quietistas expuestos en *La lámpara maravillosa*, para así demostrar cómo Valle-Inclán había sido incapaz de poner en práctica sus preceptos místicos y extáticos, al caer víctima del torbellino de la hora. El ídolo para los jóvenes escritores, seguidores de la estética de *La lámpara maravillosa*, había caído a sus pies:

¡Oh, el dolor de este triste espectáculo! El maestro, el hendido, el colmado de dádivas espirituales el que tenía en su mano quieta, ante el viento en calma de la madurez, la lámpara maravillosa, ha cedido también a la violencia de la amargura. Nos ha mostrado su pecho lacerado por la concupiscencia de las muchedumbres. Y ha lanzado su queja personal, íntima, humana, el que parecía tener ya el bálsamo divino para todas las llagas de nuestra mortalidad. Esperábamos de él un óleo absoluto que sobrenadase sobre todas las fluctuantes vanidades literarias y humanas; esperábamos verle erguirse, engrandecido y sonriente, sobre su obra y sobre el público, sobre todo el público innúmero del último día... y helo aquí indignado humanísimamente contra unos histriones. ¿Cómo tornará ahora el maestro a reanimar la llama serena de su lámpara; cómo tornará ahora a encadenar sus pasos lentos con la voluntad de conducir un coro de discípulos hacia la blanca piedra del sabio? Él, que quiso detener por la fuerza del éxtasis el continuo fluir de la clepsidra, como un brahman austero; él, que quiso elevarse como un muro divino contra el raudal del tiempo inextinguible, para arrojarse en la contemplación de lo eterno... helo aquí anegado por las aguas más brahmánicas, turbias e hirvientes que dejan caer las ánforas de las horas... (*Ibidem*).

El colofón de la primera edición de *La lámpara maravillosa* reza que se acabó de imprimir el 8 de febrero de 1916. Dos días antes había fallecido en Nicaragua Rubén Darío y a finales de año había aparecido *Crítica profana* de Julio Casares,¹⁶⁰ donde se acusa el autor gallego de plagiar las *Memorias* de G. Casanova. Así pues, la noticia de la muerte del vate modernista coincidió con la salida de la imprenta de los primeros ejemplares de *La lámpara maravillosa*.

Felipe Sassone en *La Esfera* narró cómo sintió Valle-Inclán la noticia de la muerte de Rubén Darío, y la certeza del autor gallego de que moría quien podía haber sido el mejor comentarista de *La lámpara maravillosa*:

Don Ramón del Valle Inclán me daba la noticia funesta, enrojecidos por el llanto los ojos brujos.

- ¡Es horrible! ¿Con quién comentaré ahora mi *Lámpara maravillosa*? Rubén hubiera tomado su whisky, yo mi píldora de cáñamo índico, y nos hubiéramos internado en el misterio. Él era un hombre que estaba en contacto con lo misterioso.

Y mientras así decía el maestro de las *Sonatas*, unas lágrimas brillaron en los cristales de sus quevedos, y la ambigüedad de sus barbas tembló bajo la voz doliente. (Sassone, «Rubén Darío, ha muerto», *La Esfera*, 19-II-16: 2).

Entre el duelo y el homenaje al poeta nicaragüense y la polémica a raíz del libro de Casares, apenas se comenta la aparición en volumen del ensayo estético valleincliniano.

Entre las menciones o reseñas a la aparición del ensayo, destaca por su extensión la de Alejandro Plana en *La Vanguardia* de Barcelona, los días 6 y 17 de mayo de 1916, en la sección «Las ideas y el libro». Plana realiza un examen muy exhaustivo del libro y a partir de

¹⁶⁰ Aunque *La Lectura* en su número de septiembre de 1915 informa de la aparición de *Crítica profana*, el prólogo a la obra está firmado el 14 de noviembre de 1915. Por las referencias internas de la obra, Casares acabó su ensayo antes que *La lámpara maravillosa* saliera de la imprenta, pues afirma acerca de la estética de *Corte de amor*:

[...] fuerza será que hablemos algo de aquella estética, en espera de la «estética quietista» que Valle-Inclán nos tiene anunciada desde hace tiempo. (Casares, 1964³: 22).

la ilustración inicial de Moya del Pino, en la que se muestra a Valle-Inclán con turbante y leyendo un infolio, considera que la obra es anacrónica y alejada de la estética de 1916:

Este retrato es no solo imagen del autor del libro, sino imagen del libro mismo. Uno y otro tienen un idéntico aspecto anacrónico. [...] La sensibilidad es de ahora, pero el origen de las sensaciones, sus causas, son de otro tiempo. Con un maravilloso estilo moderno se dicen en este libro de Valle-Inclán, cosas remotas, sensaciones lejanas. Nos produce una rara y sutil impresión leer un libro compuesto en fecha tan reciente y que tan alejado está de toda la moderna evolución de la estética. Pero tal vez, en eso radique su profunda virtud, y el interés que despierta. Contiene un franco impulso hacia un tiempo pasado. No se recata ni en el fondo de los pensamientos ni en la forma de expresarlos, declarando su raíz antigua, en la ideología de Miguel de Molinos o de Pico de la Mirándola; mostrándose abierta y transparentemente teologal a veces y siempre místico. (Plana, «Ramón del Valle-Inclán “La lámpara maravillosa” I», *La Vanguardia*, 6-V-1916: 8).

Esta primera reseña de Alejandro Plana es más bien una reflexión sobre la estética misma que sobre la contenida en el ensayo de Valle-Inclán, que, por otra parte, le resulta conocida:

Aunque no lo declarase ya en las primeras páginas, bastarían estas palabras para ver en su declaración de fe estética una afirmación plenamente mística. Su estética responde, pues, a principios conocidos. Valle-Inclán declara de que ha de ser máxima para la doctrina estética “amar todas las cosas en una comunión gozosa, y luego inquirir la razón y la norma de su esencia bella. (*Ibidem*, 9).

El único inconveniente o defecto, por así decirlo, es el recorrido de la meditación en la obra, que, aunque el autor hable de sutilizarla, en opinión de A. Plana no se consigue, pues Valle-Inclán rompe con toda lógica y se refugia en su imaginación y en sus recuerdos, lo que provoca que, a juicio del reseñador, la obra sea poesía, prosa poética:

Pero al meditar, al enlazar en un hilo sutil los razonamientos, Valle-Inclán olvida a menudo el riguroso orden que impone la lógica de los escolásticos, y sigue por los senderos de su imaginación, y trunca aquel orden forzado para gozarse en el recuerdo de íntimas sensaciones, de imágenes recogidas en la memoria, viendo en ellas la más clara concreción de su propio pensar. La meditación se cambia entonces en una descripción de paisajes [sic] iluminados por una luz interior. Es decir, en poesía. Son estos *ejercicios espirituales* un grave canto que se sutiliza a veces en una expansión lírica. (*Ibidem*).

Esta primera entrega de la reseña finaliza con un gran elogio hacia el ensayo valleinclaniano. Con gran perspicacia crítica, Alejandro Plana afirma que la *LM* se halla a la altura de *El elogio de la Poesía* de J. Maragall o del propio Shelley, pues no solo explica una visión interior, sino que en su elaboración sugiere nuevos caminos estéticos:

[estos *ejercicios espirituales*] son el esfuerzo de un poeta para recogerse en sí mismo y buscar la razón de las cosas; esfuerzo que le sugiere nuevos problemas y se resuelve en nuevas creaciones que habrían, a su vez, de ser explicadas. La estética de Valle-Inclán, exige una justificación estética, como *El elogio de la Poesía*, de Juan Maragall o el que compuso Shelley. (*Ibidem*).

La segunda parte de la reseña se publica once días más tarde y se centra en el análisis de *Exégesis Trina*, *Quietismo Estético* y *La piedra del sabio*. A. Plana sitúa en la mística castellana del s. XVI, Malón de Chaide y Fray de Luis de Granada, repleta de platonismo, el origen larvado de las ideas teologales-estéticas desarrolladas en la *LM*:

Malón de Chaide [...] recuerda que los antiguos pintaban un vínculo [sic], cuyo centro inmóvil representaba la bondad, y cuya circunferencia móvil en giros rápidos, representaba la belleza. El místico veía en este centro a Dios, y en los infinitos radios que pueden unirlo con la circunferencia, a las criaturas humanas. Una imagen de esta especie, diversamente expresada por todos los místicos, ha sido tal la primera larva de “La lámpara maravillosa”. La primera glosa de “Exégesis Trina” dice: “amar es un círculo estético teologal, y el arte una disciplina para transmigrar en la esencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios”. Éste es el principio que aparece como el primer fundamento de las ideas estéticas de Valle-Inclán. Concepto más cercano de la filosofía griega que de la doctrina teologal. Por la belleza aprendemos a amar y por el amor comprendemos.

En Fray de Luis de Granada se lee que Dios es primera hermosura de donde proceden todas las cosas hermosas. Este pensamiento traduce una larga tradición que llega en una ondulación última a las páginas de Valle-Inclán. (Plana, «Ramón del Valle-Inclán “La lámpara maravillosa”», *La Vanguardia*, 17-V-1916, 8).

La muerte de Rubén Darío; la discusión teatral, subida de tono, con Pérez de Ayala; la noticia de su partida al frente francés; las acusaciones de plagio realizadas por Julio Casares y, por último y de forma determinante, el propio contenido intrínseco de la obra, su carácter atemporal, en un momento de gran agitación histórica, hicieron que la recepción de la *LM*

fuera escasa y llena de interrupciones, lo que motivó que la novedad del ensayo, largamente anunciado, pasara desapercibida o muy pocos quisieran comentarla. A todo ello, hay que sumar el interés creciente de la opinión pública por el curso de la Gran Guerra, y, en los ambientes literarios y artísticos, la aparición de las pujantes vanguardias.

Todo ello explica que *La lámpara maravillosa*, desde que salió de imprenta, expandiera una luz mortecina, por así decirlo, pues parece que no suscitó mucho entusiasmo ni entre la crítica ni entre el público lector. Con todo, el libro creó una cierta escuela y generó una pequeña retahíla de obras posteriores de carácter estético, basadas en la meditación interior y con un cierto tono místico. Así, Amado Nervo publicó *Plenitud* en 1917-18, obra de sesenta pequeños capítulos de carácter ascético con epígrafes como *Dentro de ti está el secreto* o *Enciende tu lámpara*. En los años veinte Rodrigo Lilio, *Caminos de Emoción* (1925) y *El Sentimiento de la Naturaleza* (1929) o Victoriano García Martí, *De la felicidad (eternas inquietudes)* (1925) con prólogo de Valle-Inclán, y *La emoción del momento* (1929).

Esta escasa o nula recepción de las ideas estéticas de *La lámpara maravillosa* no implica, según mi criterio, que el autor abjurara de ellas, más bien al contrario. La reedición del ensayo en 1922, con algunas pequeñas pero significativas variantes textuales e iconográficas, debe entenderse como la reafirmación de los supuestos estéticos expresados en 1916.

En este contexto socio-cultural se inicia la desventurada recepción literaria de la obra, que incluso impregnó la historiografía literaria y ha perdurado hasta hace bien poco en la crítica especializada.¹⁶¹

¹⁶¹ En 1992, resumí, hasta esa fecha, la historia de la recepción de *La lámpara maravillosa* en la historiografía literaria, e hice hincapié en los avances conseguidos, fundamentalmente por Virginia M. Garlitz y en menor medida por Carol S. Maier, quien había estudiado la obra desde los planteamientos de la nueva crítica literaria: gramática del texto, crítica feminista y estética de la recepción. Jesús M^a Monge, «*La lámpara maravillosa* y el quietismo estético: estado de la cuestión», en *Valle-Inclán y su*

Julio Casares, aun antes de aparecer el ensayo como volumen, había rechazado la estética propuesta, por ser, según su punto de vista, anacrónica y carecer de solidez filosófica:

Si Valle-Inclán fuera capaz de escuchar un consejo y yo tuviese autoridad para dárselo, le diría que si no va a descansar todavía en sus bien ganados laureles, y piensa seguir escribiendo para gloria de nuestras letras, debe dejarse de *quietismos* y *molinosismos*, que ya tuvieron en su tiempo más resonancia de la merecida, y que, para resurgir hoy dignamente, entre las teorías estéticas y filosóficas en boga, necesitan un aparato de metafísica y de psicología, muy difícil de improvisar sin fundamentos sólidos. (Casares, 1964³: 85).

Entre los escritores, fue Antonio Machado el primero en denunciar el silencio de la crítica de la época en una carta elogiosa dirigida a don Ramón:

Querido Don Ramón.

Mil gracias y mil enhorabuenas por esa portentosa *Lámpara* maravillosa que he leído y releído con deleite, después de conocida toda ella a fragmentos. Como siempre, la crítica de oficio hace el silencio, y no precisamente el pitagórico, en torno a su obra. Más vale así. Usted, por lo demás no necesita intermediarios.

Tiempo era ya de que los maestros de nuestras letras rompiesen la modorra sensual de nuestra literatura y nos invitasen a superar la flaca subjetividad humana y la no menos ruin afición a las realidades superficiales. La profunda invitación de Don Jorge ha sido, al fin, atendida y hoy parece que el alma dormida comienza a recordar y, lo que es lo mismo, a pensar. Téngole a usted por un poeta filósofo o lo contrario, por hombre capaz de ver y de someter sus intuiciones a normas racionales. [...] yo estoy muy de acuerdo con su poética, portentosamente explicada en su *Milagro musical* [...]

En fin, mucho podría hablarle de su obra, que tengo sobre la mesa y releo, encontrando siempre algo nuevo en ella.¹⁶²

Sin embargo, uno de los primeros historiadores literarios, Julio Cejador y Frauca, desde una óptica antimodernista desacreditó en 1917 el pretendido misticismo de la obra y calificó

obra. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán. Universidad Autónoma de Barcelona. (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*, edición de Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, colección El Gato Negro-1, 1995: 207-216.

¹⁶² «Carta de A. Machado a Valle-Inclán», ¿febrero? 1916, recogida en *Índice de Artes y Letras*, 74-75, 1954: 23. Puede consultarse también de forma más accesible en Antonio Machado, *Prosas dispersas (1893-1936)*, Edición de Jordi Doménech, Madrid, Páginas de Espuma, 2001: 399-401.

el ensayo de *arte fantástico* repleto de estética ocultista. Pese a sus prejuicios, el erudito reconocía con acierto las filiaciones literarias y filosóficas de la obra:

Pura fantasía de los fantasistas literatos modernos es llamar mística a toda esa literatura que tiende al misterio por ser panteísta, aunque no se trate de la unión del hombre con Dios, en que la mística consiste [...] Este soplo idealista que huye de la realidad cual si la realidad fuera prosaica, ha llevado el arte moderno al puro simbolismo en Verlaine y su escuela, y después a la mística literaria que llaman, al arte de Maeterlinck y al ocultismo. De cabeza vemos metido en él a Valle-Inclán en su último libro *La lámpara maravillosa*, libro que pretende declarar la novísima estética del autor, la estética ocultista, libro enigmático y cerrado con los siete sellos para los profanos, que no vemos en él nada claro, sino un enmarañado batiburrillo de *analogías ingeniosas*, en vez de conceptos apodícticamente enlazados y probados, a vueltas de alegorías y símbolos, de ensueños fantasmagóricos, de metáforas vistosas, de estilo cadencioso. La doctrina ocultista siempre se nutrió de analogías, huyendo [sic] toda prueba apodíctica, vistiéndose siempre de símbolos, emblemas, alegorías y metáforas. (Cejador, 1917: 14-15).

Hasta finales de los años ochenta del pasado siglo XX, con la aportación de los estudios de Giovanni Allegra y de Virginia M. Garlitz, quienes restituyeron el valor intrínseco de la obra y la contextualizaron de forma adecuada en su entorno cultural, las valoraciones negativas sobre el ensayo eran mayoritarias entre la crítica valleinclaniana, muy centrada en el esperpento y que incluso llegó a considerar a *La lámpara maravillosa* como una humorada del autor¹⁶³ o como una obra paródica de los ejercicios espirituales ignacianos. (Flynn, 1964). Javier Blasco Pascual en su edición de 1995 de *La lámpara maravillosa* afirma que es un «libro insólito en la bibliografía de Valle» por su contenido y composición, «un texto de esta extensión tan cerrado y medido, tan exactamente reducido a sistema» (Blasco, 1995: 9). Y

¹⁶³ M^a Esther Pérez, *Valle-Inclán: su ambigüedad modernista*. Madrid, Playor, Col. Nova Scholar, 1977:

[...] Porque este libro, o es una tremenda superchería o rigurosa autobiografía. Y si digo esto último es porque, tratándose de Valle-Inclán, hay que andar con mucho cuidado, ya que siempre es un gran *repatista*; es decir, un hombre que improvisa, una y otra vez, que cambia con frecuencia, no sólo de tema, sino hasta de inspiración y de actitud frente a las cosas. Y *La lámpara maravillosa* bien puede ser una de tantas *ocurrencias* del autor, una de sus frecuentes humoradas. (Pérez, 1977: 166).

concluye el análisis bibliográfico con la afirmación de que existen una «serie de interrogantes que siguen abiertas sobre el libro de Valle» (*Ibidem*, 11). Casi cien años después de la aparición de *La lámpara maravillosa* es evidente que hay cuestiones sin resolver, buena prueba de ello es que se siguen comentando las posibles contradicciones internas de la obra. (Fernández Peláez, 2001).

Las discrepancias entre la crítica especializada, en relación al mensaje estético de la obra, se deben a varias razones, principalmente a la dificultad intrínseca del ensayo y también a las corrientes historiográficas preponderantes hasta finales del s. XX. La otra gran cuestión es si *La lámpara maravillosa* es un intento fallido y estéril de Valle-Inclán de sistematizar su estética hacia 1916. Desde mi criterio no lo fue, pues el ensayo es coherente con su filiación modernista y genera, en su desarrollo, sugerentes caminos estéticos que el escritor todavía no había puesto en práctica.

2.2.- La estética de *La lámpara maravillosa*.

Para comprender con claridad el mensaje estético del ensayo es necesario definir y determinar su naturaleza narratológica y su tipología como texto estético en la época de su publicación. En relación a su carácter narrativo, la *LM* es a primera vista un libro extraño y extraordinario, puesto que se trata de un ensayo de estética presentado de forma autobiográfica, que, a su vez, se fundamenta en una serie de argumentaciones místicas, artísticas y filosóficas.

Uno de los problemas capitales del ensayo, que suele soslayarse en muchos estudios, es que la *LM* está dirigida a un lector implícito, al que se denomina «Hermano peregrinante, que llevas una estrella en la frente» en *Gnosis*, o «peregrino sin destino» más adelante. El narrador de la *LM* se hermana, en una apelación directa, con todo posible lector que se sienta peregrino y lleve una estrella en la frente. Es decir, con todo ser humano que considere su vida como un camino (peregrino) y sea un iniciado, pues la estrella en la frente es el símbolo de los iniciados, principalmente en el ocultismo.¹⁶⁴ Sobre este extremo y pese a su significado esotérico, no hay que entender que se trate de un lector miembro de una secta o sociedad

¹⁶⁴ «Representa el estado de iluminación del iniciado» (Alonso, 1995: 210).

Por otra parte, «la estrella en la frente» representa la abertura de lo que los budistas denominan «tercer ojo» o sexto chakra (rueda de energía), relacionado con la intuición y la percepción extrasensorial. Se representa siempre como una estrella de cinco puntas, también llamado pentagrama, sobre el que Eliphas Lévi en su *Dogma y ritual de Alta Magia* afirmó al respecto:

El pentagrama, llamado en las escuelas gnósticas la estrella flamígera, es el signo de la omnipotencia y de la autocracia intelectual. Es la estrella de los magos; es el signo del Verbo hecho carne. [...] Es la iniciación [...] La completa inteligencia del pentagrama es la clave de los mundos. Es la filosofía y la ciencia natural absoluta [...] Paracelso proclama el signo del pentagrama como el mayor y más poderoso de todos los signos» (*Eliphas Lévi*, 1989: 223, 226).

Por su parte Jean Gaston Bourgeat en *La Magie* explica muy bien el significado de los Tres Reyes Magos, y respecto al símbolo afirma: «c'est l'étoile initiatique du savoir de la haute science.» (Bourgeat, 1904: 4, n. 1).

En 1916, dentro del ámbito teosófico, la “estrella” como símbolo remitía a la *Orden de la Estrella de Oriente*, organización creada por A. Besant dentro del seno de la S. T., para preparar la llegada del mesías Krishnamurti.

secreta determinada, sino tan solo de un lector familiarizado con lecturas filosóficas de corte espiritual, teosófico y ocultista. Por tanto, Valle-Inclán no escribe su ensayo para todos los lectores, sino tan sólo para aquellos hermanos de espíritu. En consecuencia, el título de la obra cobra mayor significado: el ensayo es una *lámpara*, una luz en el camino para el lector-peregrino.

Por otra parte, esta apelación al lector como hermano era usual en los prólogos de las obras ocultistas de la época. J. G. Bourgeat dedica su libro sobre la magia a sus *frères* en ocultismo:

Mais c'est dans les moments de tempête que l'on doit montrer la route au voyageur égaré, que l'on doit tendre la main au naufragé en détresse; l'éclair brille d'autant plus que le ciel est plus noir; aussi croyons-nous accomplir notre devoir en nous joignant à nos *frères en occultisme*, non pour montrer la lumière, mais au moins pour indiquer la voie qui y conduit. (Bourgeat, 1904: 2). [Las cursivas son mías].

Por su parte, Annie Besant, también trataba como *hermano* a uno de los que serían máximos gurús de la teosofía, Krishnamurti:

Por ser un *hermano* de más edad, se me ha concedido la distinción de escribir algunas palabras como prefacio de este pequeño libro, el primero que ha escrito un Hermano más joven de cuerpo, ciertamente, pero no de alma. (Besant, 1913: 5).¹⁶⁵

Además no hay que olvidar que la función primordial de toda esta literatura ensayística era iluminar a los lectores. Así, por ejemplo, la Sociedad Teosófica tenía como uno de sus fines la Fraternidad Universal entre todos los seres humanos.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Prefacio de Annie Besant a *Alcione* (J. Krishnamurti), *A los pies del maestro*, 1913. Las cursivas son mías.

¹⁶⁶ El primer objeto de la Sociedad Teosófica es «formar el núcleo de una Fraternidad Universal de la Humanidad, sin distinción de raza, creencia, sexo, casta o color» en H. P. Blavatsky, *La clave de la Teosofía*, Barcelona, Biblioteca Orientalista, 1925: 427. En 1910 la misma editorial había publicado la segunda edición de la obra. La primera traducción española data de 1893.

Por todo ello, se establece una relación simbólica entre maestro (narrador) y discípulo (lector) y ello provoca desconcierto en el receptor, pues parece que se demanda cierto tipo de lector, un lector iniciado o cómplice, que debe entender el contenido estético y moral de la obra: tener conciencia sobre el mundo y las acciones de los hombres, al mismo tiempo que se reconoce la huella de Dios en la belleza. No en vano, recuérdese, tiene el subtítulo de *Ejercicios espirituales*, ya utilizado por los teósofos de *Sophía* para referirse al principio de la Iniciación. El narrador, pues, pretende operar un cambio espiritual en los lectores, quiere que éstos consigan la piedra del sabio, última sección de la *LM*, alusión al proceso alquímico de perfeccionamiento personal.

Respecto al título de la obra, este evoca muchas lámparas según la época y la experiencia de cada lector: la lámpara de Aladino, la lámpara del ermitaño del Tarot, la lámpara perpetua de los alquimistas, la lámpara de Hermes Trimegisto, la lámpara de la contemplación. Según Armando Pappalardo, en su *Dizionario di Scienze Occulte*, el sintagma *lámpara maravillosa*, a principios de siglo y dentro del universo esotérico, se refería concretamente a la lámpara del hebreo Jeziel, que iluminaba sus horas de estudio en el templo de San Luis en París. Tal lámpara era maravillosa por cuanto emitía un resplandor semejante al del Sol y sin utilizar combustible alguno. (Pappalardo, 1910: 197).

Pero es evidente que otras evocaciones a otras *lámparas* contiene el título. Así, la imagen del sabio judío está relacionada con la carta número 9 del Tarot, que corresponde al ermitaño, quien sostiene una lámpara para alumbrar sus pasos. El significado espiritual de este arcano, y el de la lámpara por sí misma, es el de la iluminación interior y el de la iniciación:

El Ermitaño representa la soledad de la búsqueda espiritual [...] simboliza la perseverancia, y el hecho de que cada persona debe encontrar la iluminación, el yo verdadero, la verdad interior, mediante sus propios esfuerzos. En la mano derecha el Ermitaño lleva una linterna, y la luz de su interior puede tomar la forma de una estrella, una guía que nos ayude en la oscuridad. En la mano

izquierda lleva el bastón del peregrino, que es también la varita mágica, la vara que aleja la ignorancia. (Fontana, 1993: 174).

También significa iniciación en los misterios del Universo porque la linterna del ermitaño, según *Eliphas Lévi*, es la lámpara de Hermes Trimegisto, atributo de los iniciados:

El iniciado es aquél que posee la lámpara de Trimegisto, el manto de Apolonio y el bastón de los patriarcas. [...] La lámpara de Trimegisto ilumina el presente, el pasado y el porvenir, muestra al desnudo la conciencia de los hombres. (*Eliphas Lévi*, 1989: 103).

Asimismo, la figura o símbolo del ermitaño con una lámpara es el motivo central del cuadro de José Gutiérrez Solana¹⁶⁷ dedicado a Valle-Inclán en 1907, seguramente con motivo de la aparición de *Aromas de leyenda*.

Por otra parte, tampoco hay que descartar el eco del título de la obra del esteta inglés John Ruskin, *Las siete lámparas de la Arquitectura* (Madrid, La España Moderna, 1901).

Dentro de la obra de Valle-Inclán existe otro precedente, donde el autor gallego utiliza con significado semejante el sustantivo *lámpara*, es en el texto de *Las lumbres de mi hogar* (1910):

Una tarde, en un bosque muy viejo, todo ancho y tendido por campo verde, me hallé con un peregrino, que llevaba en la esclavina tres conchas de oro. Le di posada, con el pensamiento, y como fue darle amor, sentí encenderse dentro de mí tres lámparas, tres luces de conocimiento. (Valle-Inclán, 2002, II: 1552.).

En conclusión, perseverancia, estudio, conocimiento e iluminación interior a partir del pasado para alumbrar el futuro y llegar a ser un iniciado o un alma evolucionada espiritualmente. En todo caso, y pese a la polisemia, el significado es evidente: *La lámpara maravillosa* es un libro pretendidamente iniciático, que defiende una estética mística y

¹⁶⁷ José Gutiérrez Solana, *El ermitaño*, 1907, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Debajo del eremita arrodillado puede leerse: *Al gran escritor Valle-Inclán, su admirador y amigo José Solana*.

Por otra parte, la segunda edición de *Aromas de leyenda*, primera en *Ópera Omnia* (1913), contiene, a toda página, una ilustración de un ermitaño, sin lámpara, pero con un pequeño libro de oraciones, obra de Moya del Pino.

ocultista y que pretende iluminar al lector para que se transforme en todas las vertientes que el ensayo desarrolla: personal, estética y filosófica. El subtítulo de *Ejercicios espirituales*¹⁶⁸ incide en esta participación activa del lector, al mismo tiempo que determina la propia estructura del ensayo valleinclaniano. Aplicado como subtítulo a la *LM* nos indica la voluntad de Valle-Inclán para que el lector reflexione y busque a Dios a través de la reflexión estética.

Por consiguiente, es un libro para unos lectores muy específicos, unos lectores iniciados, avezados o familiarizados con la literatura teosófica y ocultista finisecular, que en 1916 era conocida y estaba bastante generalizada en determinados ambientes librepensadores como el Ateneo de Madrid, por ejemplo. No en vano, Julio Cejador en 1917 ya tildó la estética de la obra como *mística y ocultista*, y a su autor como pleno representante del *misticismo literario moderno*:

[Sobre la evolución literaria de Valle-Inclán] Hallábase en pleno impresionismo y simbolismo. Atraíale, sin embargo, más y más el vivo y misterioso mirar del dragón que yacía en lo hondo, y acabó por despeñarse de cabeza en el misticismo filosófico moderno [...] A ello han contribuido, sin duda, el ser gallego él mismo, y las corrientes estéticas modernas, panteístas, teosóficas,

¹⁶⁸ La expresión *ejercicios espirituales* aparece por primera vez en el s. XII («spiritualia exercitia») y derivada de los «retiros espirituales»: retiros voluntarios del hombre para hablar más íntimamente con Dios. Fue San Bernardo el primero en considerar que la santificación del hombre requería un ejercicio espiritual. El término de «exercitium» lleva consigo desde su aparición la idea de actividad que implica un esfuerzo. Los ejercicios espirituales durante la Edad Media significaban una meditación en torno a la propia vida y a la vida, pasión y muerte de Jesucristo. Existían, por lo tanto, una serie de pautas bastante concretas en todo ejercicio espiritual: examen de conciencia, gracias que hemos recibido de Dios y consideración detenida de la vida y de la pasión de Jesucristo. Los ejercicios espirituales ganan adeptos con la *devotio moderna*, es decir, la meditación y devoción sobre la vida de Cristo, a partir del s. XV y se sistematizan por completo en 1500 cuando García Ximénez de Cisneros, abad de Montserrat, publica *Ejercitatorio de la vida espiritual*, donde se dividen estos ejercicios en cuatro semanas: la primera se dedicará a limpiar la conciencia y lograr la purificación del alma, la segunda a reflexionar sobre todas las gracias recibidas, la tercera se dedica a la vía unitiva y los medios para alcanzarla: silencio interior, amor de Dios; la cuarta y última semana se dedica a la contemplación. La obra de García de Cisneros influyó decisivamente en S. Ignacio de Loyola, quien en Montserrat también se decidió a escribir sus propios *Ejercicios*. En ambas obras se trata de una serie de meditaciones que hay que hacer cada día, en horas fijas, sobre temas determinados previamente. Por último, no hay que obviar, en la elección del subtítulo, tanto la militancia tradicionalista del autor durante los años en los que diseña el ensayo, como el significado iniciático que para la teosofía tenía el sintagma *ejercicios espirituales*.

amantes de lo desconocido, sensacional y misterioso, cuyo dechado es Maeterlinck. A estas tendencias estéticas se da [el] nombre de misticismo literario. (Cejador, 1917: 11-12).

Cansinos Asséns en 1916 también se refirió a la *LM* como una obra enmarcada dentro del *misticismo teológico*. (Cansinos Asséns, *Los Hermes*, 1916: 114, *apud* Cejador, 1917: 21).

Por lo tanto, el lector implícito de la obra debía estar familiarizado con este *misticismo moderno* encarnado por la teosofía y el ocultismo, pero además, el lector implícito de la obra debía tener una vasta cultura filosófica, necesaria para comprender todo el conjunto de postulados estético-éticos que el ensayo defiende. Dicho de otra forma: el lector del ensayo tenía que conocer muy bien todas las fuentes sobre las que se sustenta la obra, para no perderse ni quedarse perplejo, desorientado y confuso. Tal era la impresión que transmitieron Elías Tormo y Peñalba de Ojeda en sus reseñas de las conferencias sobre la obra en el Ateneo de Madrid.

En definitiva, buena parte del desconcierto y confusión generados por la *LM* radica en estas causas: es un libro para lectores muy específicos, la estética desarrollada tiene un alto componente sincrético y metafísico y, acostumbrados a los manuales decimonónicos de estética, no hay en el ensayo una sistematización rigurosa, propia de un texto instructivo, sino más bien un eclecticismo basado en el idealismo filosófico.

2.2.1.- La estética como disciplina filosófica.

Otra cuestión olvidada, pero primordial para una comprensión cabal de la *LM*, es definir en qué se fundamenta todo pensamiento estético y cómo ha evolucionado este. La estética como disciplina filosófica fue creada por Baumgarten en el s. XVIII, pero la reflexión sobre la belleza y el arte existía desde Platón con un alto componente ontológico, es decir, siempre se

basaba en una metafísica, en una visión del ser en el mundo frente a lo trascendente. El carácter ontológico de la estética de la LM está fuera de toda duda, pero en muchos enfoques críticos y en muchas lecturas se ha olvidado, por completo, dicho componente metafísico de la estética valleinclaniana.

A este factor hay que añadir otro aspecto de carácter histórico relacionado con la propia hermenéutica de la disciplina. La estética como ciencia filosófica era relativamente nueva a principios del siglo XX y, aunque había sido objeto de estudio por las diversas corrientes filosóficas decimonónicas, su sistematización estaba en desarrollo, por lo que normalmente se trataba la disciplina estética como una parte introductoria a la preceptiva literaria, siguiendo un modelo neoclásico. Así, primero se hablaba de estética para luego introducir la poética de cada género literario. Así sucede en el tratado de Manuel Pereña y Puente, *Elementos de Literatura Preceptiva* (1913).

La provisionalidad en torno a la sistematización de la propia disciplina condicionó la mayor parte de los manuales de estética de la época, donde se abordaba la materia de lo general a lo particular, de lo metafísico a lo concreto, pero carentes muchos de ellos de didactismo artístico. La Estética era una cuestión filosófica más que una aplicación técnica aprovechable por los artistas. Así lo manifestaba L. Cabello y Aso en 1904 en su *Estética General* al referirse a los avances de la investigación estética en el último cuarto del siglo XIX:

Todas las obras publicadas son excelentes, en general enseñan y dejan rastro; pero aun aquellas (que son las menos) que emiten ideas sanas y ciertas, no constituyen en verdad, y dicho sea en tesis general, cuerpo de doctrina que guíen al neófito en el Arte por segura senda.

Un tratado didáctico, propiamente tal, de «Teoría artística», no existe (al menos que yo tenga de ello conocimiento), ni tampoco una obra de carácter esencialmente didascálico, referente a la Filosofía del sentimiento que BELLEZA causa «Ciencia estética» llamada, fundamento y timón del ARTE BELLO. (Cabello y Aso, 1904²: 6-7).

Ante la dificultad de sistematizar los conocimientos estéticos y de establecer una didáctica adecuada para los artistas neófitas, Cabello y Aso se decanta por un método que él denomina *filosófico-práctico*, «combinado de investigación *a priori* y comprobación histórica *a posteriori*» (*Ibidem*, 12). En palabras del citado estudioso:

[El método] *filosófico-práctico* resulta una marcha lógica de observación y raciocinio *a priori* y deducción *a posteriori*, de fácil aplicación y comprobación. Medio universal. A todos, en efecto, sea o no Artista, les es dado contemplar, observar y escudriñar la «Naturaleza»; razonar y deducir la esencia y las leyes o principios causales de su BELLEZA, para aplicarla a su Arte peculiar. Tal fue siempre mi fijo criterio: tal el proceder por mí seguido. (*Ibidem*, 13).

Y este es el procedimiento estructural que Valle-Inclán sigue también en *La lámpara maravillosa*. Así, se inicia el ensayo con una extensa parte autobiográfica, repleta de experiencias estéticas, en las que el narrador siente la belleza (*Anillo de Giges*), para seguidamente en las posteriores secciones deducir unas posibles reglas poéticas (*El milagro musical*) y finalizar con el componente metafísico (*Exégesis Trina*).

2.3.- La estructura de *La lámpara maravillosa*.

Para afrontar el estudio de los contenidos estéticos del ensayo valleinclaniano es necesario referirse a la estructura de la obra, que está dividida en las siguientes secciones y por este orden: *Gnosis*, *Anillo de Giges*, *El milagro musical*, *Exégesis Trina*, *El quietismo estético*, *La piedra del sabio* y una parte final denominada *Guión de las glosas*, que recoge todos los aforismos que cierran cada uno de los capítulos del ensayo.

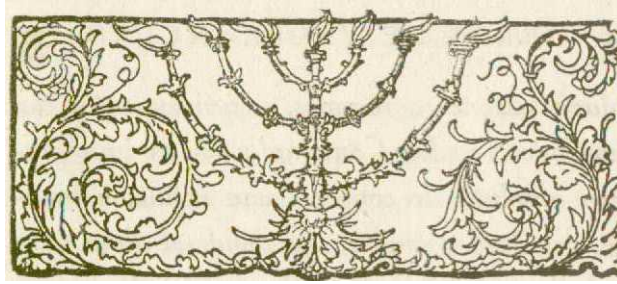
Se trata de una estructura circular con diferentes niveles o semicírculos, condicionada por la literatura mística, el gnosticismo y los ensayos filosóficos heterodoxos finiseculares de raigambre ocultista y teosófica. Así *Gnosis* y *Guión de las glosas* son el prólogo y epílogo de

la obra, respectivamente. *Anillo de Giges* y *La piedra del Sabio* son de carácter autobiográfico. *El Milagro Musical* y *El quietismo estético* abordan directamente cuestiones estéticas y poéticas. En el centro de los círculos resultantes aparece *Exégesis Trina*, la sección más filosófica del ensayo. Es una estructura triple basada en la meditación propia de los ejercicios espirituales –subtítulo de la obra–: examen de conciencia (autobiografismo), gracias de Dios (estética), meditación sobre la figura de Dios (filosofía).

Y además es una estructura inductiva, pues se parte de la experiencia personal, para descubrir una serie de normas estéticas basadas en unos supuestos filosóficos. El camino recorrido es interno, pues tiene como origen la experiencia personal estética y moral hasta la enunciación de unos principios teológicos, sustentadores de una ética a aplicar. De *Anillo de Giges* hasta *Exégesis Trina*, el narrador y el lector, cual hermanos peregrinantes, siguen esta trayectoria interior, para, llegados al centro geométrico de la obra, desandar el camino y aplicar en el plano artístico (*Quietismo estético*) y en el individual (*La piedra del sabio*) las enseñanzas recibidas, la adquisición del conocimiento, la consumación de la gnosis, en este aprendizaje cuyo punto de partida ha sido el *yo*.

Tanto en la primera como en la segunda edición aparece como ilustración inicial previa al texto de *Gnosis* un candelabro hebreo de siete brazos,¹⁶⁹ que alude simbólicamente, según los estudios de Garlitz, a la estructura de la obra.

¹⁶⁹ Candelabro hebreo de siete brazos. Símbolo de la luz espiritual y de la salvación. Sus siete brazos representan los siete cielos o siete planetas (Cirlot, 1979:117). Por otra parte, el candelabro hebreo de siete brazos es semejante por la forma a la lámpara de Hermes Trimegisto, de tres brazos y nueve llamas, lo que la relaciona con el título del ensayo.



De forma esquemática cada una de las secciones del ensayo se relacionan y se distribuyen formando cada apartado un brazo del candelabro, como sigue:

	EXÉGESIS TRINA	
EL MILAGRO MUSICAL		EL QUIETISMO ESTÉTICO
EL ANILLO DE GIGES		LA PIEDRA DEL SABIO
GNOSIS		GUIÓN DE LAS GLOSAS

Si contabilizamos los números de capítulos existentes en cada sección, obtenemos una serie numérica simétrica: 1 – 7 – 10 – 9 – 10 – 7 – 1, donde *Exégesis Trina*, la sección más filosófica de la obra, se sitúa en el centro del ensayo.

Sin embargo, tal análisis de la estructura ha sido rebatido en los últimos estudios al respecto, con el argumento de que la sección final, el *Guión de las glosas*, carece de contenido significativo y resultaría ser, por lo tanto, un mero índice de la obra. (Barros, 2007: 34).¹⁷⁰ Como señalaré en el capítulo correspondiente, esto creo que no es así, ya que la última sección es algo más que un simple índice. Descartado por Barros el *Guión de las glosas*, sí admite en cambio la primera sección, *Gnosis*, como parte estructural del ensayo, lo que le lleva a afirmar que geoméricamente la estructura de la *LM* corresponde a un hexágono o hexagrama, la unión de dos triángulos equiláteros en el interior de un círculo.¹⁷¹ Defiende tal

¹⁷⁰ De hecho, hay críticos como Carol Maier (1988) que opinan que el ensayo está incompleto, pues no cierra el círculo, ya que carece de un epílogo que esté en correspondencia circular con *Gnosis*.

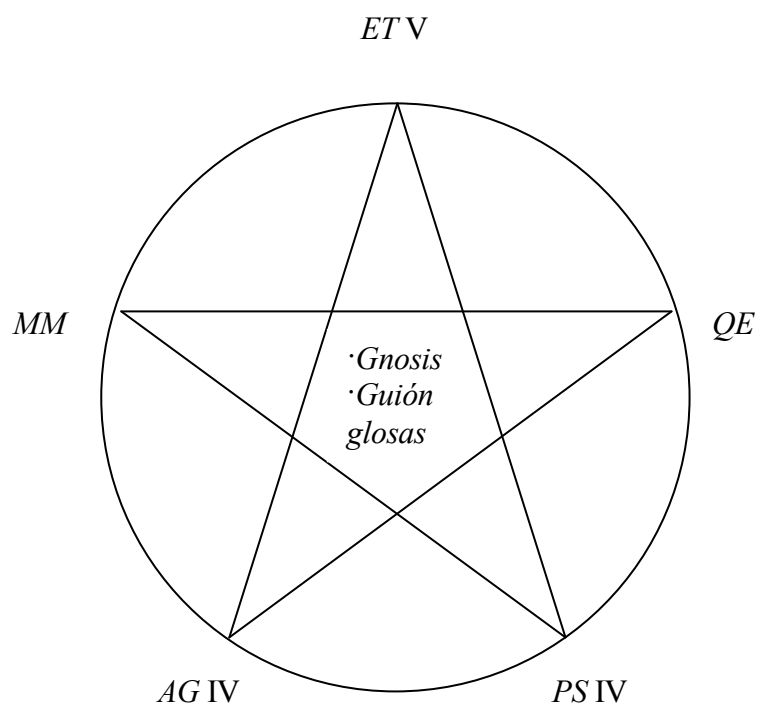
¹⁷¹ «La nueva forma simbólica pasaría a ser, como ya dijimos, una estrella de seis puntas o *hexagrama*, vulgarmente conocida como signo o sello de Salomón y también como estrella de David, y que está formada por dos triángulos que se sobreponen. [...] Aún en el caso de que, por estricto, formalismo,

interpretación por la proliferación en la primera edición de ilustraciones que contienen el hexagrama, y por la existencia de la voz *pantáculo*, que ciertamente se refiere a una estrella de seis puntas. Esta lectura de la estructura del ensayo pierde vigor, por cuanto Barros solo examina las ilustraciones de la primera edición, pero no las de la segunda, donde desaparecen dos ilustraciones importantes que contienen el hexagrama.

No está cerrado el debate en torno a la estructura de la obra. La división en siete o seis partes plantea problemas igualmente, ya que tanto la sección inicial, *Gnosis*, como el supuesto índice del *Guión de las glosas* están en franca desigualdad con el resto. Además, recuérdese que *Gnosis* se publica en las tres ediciones de *Opera Omnia* en letra cursiva, por lo que el autor, que supervisó las ediciones de 1916 y 1922, estaba marcando diferencias entre esta sección y el resto de la obra. Desde mi punto de vista, la *LM* tiene una estructura circular, en cuyo interior puede inscribirse un pentágono o una estrella de cinco puntas, con lo que geoméricamente representaría un pentagrama con la cúspide en *ETV*, *MM* y *QE* en los lados y en la base del pentágono, donde confluyen los dos vértices inferiores de la estrella de cinco puntas, los capítulos centrales respectivamente de *AG* y de la *PS*. *Gnosis* y *Guión de las glosas* en cuanto representantes de la unidad ocuparían el centro del pentagrama, pues el propio autor en la *PS IV* insiste en que el 1, la unidad, se halla en el centro del círculo y contiene el número y la multiplicidad en el desarrollo de la circunferencia, como efectivamente así es, ya que *Gnosis* funciona a modo de Guía o prólogo de la obra y *Guión de las glosas* contiene en esencia todo el conjunto del ensayo. Por todo ello, creo que ocupan el

tuviéramos que colocar en pie de igualdad el “Guión de las glosas” con los seis apartados de la obra, la consiguiente estructura de siete partes [...] seguiría quedando en pie el problema suscitado por la falta de contenidos de “Guión de las glosas”, cuando se le compara con los restantes seis segmentos de la obra. [...] me inclino con suma cautela hacia la hipótesis de que *La lámpara maravillosa* esté construida en torno a la figura del *hexagrama* inscrito en un *círculo* que representa a la serpiente que se muerde la cola.» (Barros, 2007: 37-38).

centro del círculo de la estructura de la obra y las secciones que la integran conforman cada una de ellas una longitud de arco, diferente en extensión, pero que cierran el círculo o cuanto menos lo dejan abierto y concéntrico, porque desde *AG* hasta el final de la *PS* se produce una progresión. Se regresa al mismo sitio, por cuanto el proceso es interno, pero hay una evolución en la conciencia del narrador y del lector, evolución que se refleja en las ilustraciones de los arqueros presentes en *AG VII* y en la ilustración final al *Guión de las glosas*, respectivamente. Geométricamente el pentagrama, estrella de cinco puntas insertada en el interior de un círculo o rodeada de forma circular, representa también el *Tetragrammatón*, o las cuatro letras de Yehová en hebreo, es decir, Dios de forma simbólica. Se trata de uno de los talismanes más potentes, que se halla ya impreso en la portadas de la traducción realizada por *Enediel Shaiah* (Alfredo Rodríguez de Aldao) del *Tratado elemental de magia práctica* de *Papus* y en la de la traducción de *Dogma y ritual de la Alta Magia* de *Eliphas Levi*, ambas publicadas por la Editorial de La Irradiación (Madrid, s.f.).



Como se verá, la estrella posee en el ensayo un significado capital, puesto que es el símbolo de los iniciados y el *hermano peregrinante*, al que se alude en *Gnosis*, lleva una en la frente.

Desde un punto de vista numerológico la presencia del pentágono en la estructura del ensayo nos remite al número 5 y a su simbolismo:

[...] si añadimos a la materia fija una nueva dimensión aparece en ella la consciencia. [...]

Para los pitagóricos el CINCO, definido como:

$$5 = 3 + 2$$

significaba la hierogamia, el matrimonio sagrado entre la divinidad, el Tres, el triángulo, y la materia, el Dos, la recta. Esta unión entre Divinidad y materia es, en definitiva, el hombre y se representa por la estrella de cinco puntas o pentagrama, que constituía para los pitagóricos su signo de reconocimiento.

La estrella de cinco puntas representa así al hombre integrado, consciente de sí mismo y dominador de sus potencialidades, que tradicionalmente ha sido representado en el interior del pentagrama.

El pentagrama ha sido considerado el símbolo por excelencia de la magia blanca y el pantáculo protector frente a las fuerzas negativas, representadas por la estrella de cinco puntas invertida, en la que se inscribe la cabeza de un macho cabrío.

Las características particulares del 5 pero sobre todo del número de oro, que preside la construcción geométrica del pentágono y de la estrella de cinco puntas, rigen los cánones clásicos de la armonía de las formas y, por lo tanto, de la construcción sagrada. Si tenemos presente que la principal construcción sagrada es el templo (símbolo del Universo) y que el templo por antonomasia es el hombre, volvemos a encontrar al número cinco como símbolo del hombre en cuanto microcosmos y de la armonía universal. (Ancochea, Toscano, 1992: 49-50, 52).

Creo que las secciones de la obra responden perfectamente a la estructura simbólica del pentágono y del número 5, en cuanto a la multiplicidad, teniendo siempre presente que la unidad se halla representada por *Gnosis* y *Guión de las glosas*. En el ensayo se produce un paulatino y creciente aumento de la conciencia del narrador, quien, de forma explícita, se dirige, de nuevo, al final de la *PS* al lector implícito, *hermano peregrinante*, para que realice el mismo proceso de conocimiento interior.

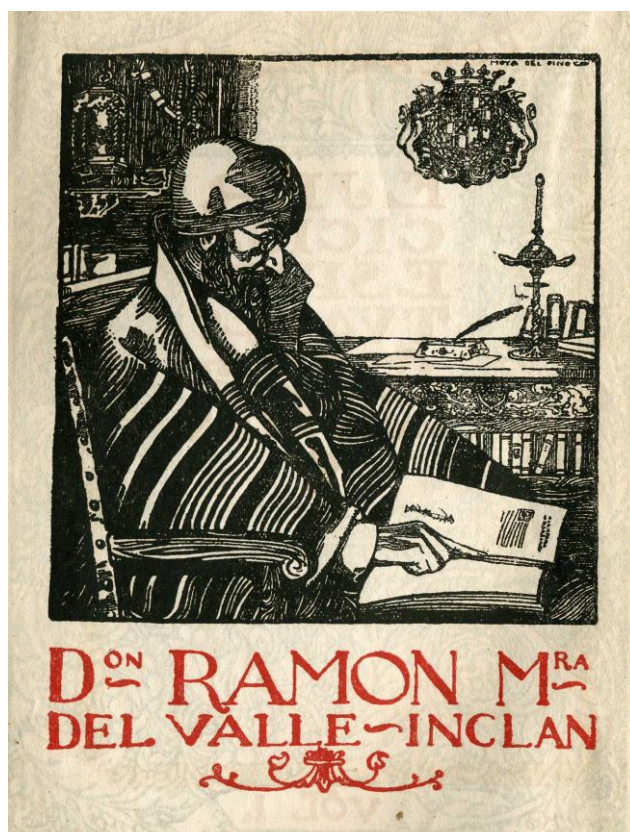
En un análisis numerológico¹⁷² de todo el conjunto de la *LM* tenemos un esquema que corresponde a la serie numérica siguiente: 1 – 7 – 10 – 9 – 10 – 7 – 1. Según los ocultistas franceses (*Papus*, 1929: 32), la serie de números del 1 al 10 contiene los principales significados esotéricos. Por encima de la decena, los números deben reducirse a uno de la primera serie. Así, hay dos fáciles métodos para deducir un número y su significación simbólica. Se trata de la adición y de la reducción teosófica. Tomado un número cualquiera, la adición consiste en sumar todos los números desde la unidad hasta el número en cuestión. La adición desde el 1 hasta 9 tiene como resultado 45, que se reduce de nuevo a 9, que expresa el triple ternario, símbolo de los tres planos. El total de capítulos de la *LM*, si incluimos *Gnosis* y si consideramos que *Guión de las Glosas* forma una unidad, asciende a 45, que en numerología por reducción suman 9, múltiplo de 3, número de la Divinidad. Con 45, los capítulos de *La lámpara maravillosa*, el resultado final es 1038, que por reducción da $12=3$ y por adición 9, múltiplo de tres.

En el caso de excluir a *Gnosis* y *Guión de las glosas* como representantes de la unidad y no del número de la multiplicidad, como se deduce del análisis de la estructura, el cómputo total de capítulos de la *LM* sería de 43, que por adición daría el número 7, como las siete partes constitutivas del hombre según la teosofía.

Los manuales decimonónicos de ocultismo están llenos de estas operaciones, por lo que, dada la importancia concedida al número como categoría filosófica en el ensayo, no es extraño que Valle-Inclán hubiera diseñado y construido la *LM* con una arquitectura muy

¹⁷² Fernando Barros (2007: 73- 90) estudia la numerología de la estructura de la *LM* y su relación con el Tarot. Así, establece un paralelismo entre el número de capítulos de cada sección y los arcanos mayores del Tarot de Marsella, con lo que destaca las cartas I (El Mago), VII (El carro), X (La Rueda de la Fortuna) y IX (El ermitaño). Exceptuando la última, de gran significación para el título del ensayo, las relaciones establecidas con el resto de arcanos me parecen forzadas y más cuando el número de capítulos de cada sección se explica por sí solo en su simbolismo.

precisa en torno al número. Como se verá después en el capítulo de *Exégesis Trina*, es en esta sección donde de forma más evidente se observa el diseño tan minucioso de la estructura de la obra.



Este retrato de Valle-Inclán, realizado por el ilustrador de la obra, José Moya del Pino, aparece en la página siguiente a la portadilla, en su reverso por así decirlo. Se trata de un retrato de filiación renacentista, por cuanto el autor aparece de perfil consultando un libro o un pliego, que, si se amplía la imagen, resulta ser la propia obra, pues puede leerse el título del ensayo, así como advertir la presencia de una letra capitular y una ilustración inferior. Además, hay dos elementos diferenciados en el retrato, que, aunque alejados, reflejan el sincretismo del ensayo. Se trata del elemento oriental, representado en la vestimenta del autor, ataviado con una suerte de poncho y turbante, que Garlitz (2007) identifica como la

indumentaria de un rabino cabalista. Como objeto decorativo oriental se halla colgada en una estantería o cómoda del lado izquierdo un pequeño alfanje o puñal, que suele aparecer en la base de la mayoría de las representaciones del *Tetragrammaton*. El otro elemento destacable del retrato es el estilo del mobiliario y la decoración, se trata de la austeridad del estilo castellano. Destaca un candelabro o velón encima de la mesa del fondo y una lámpara situada a la altura del alfanje, en la parte superior izquierda. En el lado contrario aparece un escudo heráldico, que pudiera ser el correspondiente al apellido Valle-Inclán. Esta primera edición del ensayo está dedicada a Joaquín Argamasilla de la Cerda, tradicionalista navarro y especialista en heráldica. La disposición de la figura, el mobiliario, el libro, todo ello recuerda a los retratos de Velázquez y especialmente a los de *El Greco*,¹⁷³ en concreto al *Retrato de Giulio Clovio* y también al *Retrato de Dr. Rodrigo de la Fuente*, este último propiedad del Museo del Prado.

¹⁷³ Garlitz ubica el retrato como el frontispicio de la obra, cuando es posterior a la portada y a la portadilla. Fernando Barros persiste en la denominación y relaciona el retrato con el arcano mayor número II del Tarot de Marsella, el correspondiente a la Sacerdotisa. (Barros, 2007: 53-55). Si bien hay analogías entre algunas ilustraciones de la obra y determinadas cartas del Tarot, en este caso creo que no es así, por cuanto la filiación estética del retrato realizado por Moya del Pino se sitúa sin mayores problemas en los maestros españoles.

2.4.- *Gnosis*.

«Gnosis» actúa como el verdadero prólogo o proemio de la obra, donde se expone el método del ensayo, se citan algunas fuentes místicas y se pergeña su estructura. Es la sección en la que es más evidente la huella del tratado de mística quietista de Miguel de Molinos.

La *Guía Espiritual que desembaraza el alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la interior paz* (1675), del heterodoxo aragonés del S. XVII, Miguel de Molinos (1628-1696), es la fuente más explícita – por cuanto Valle-Inclán así lo menciona – de la *LM*. La relación entre la *Guía Espiritual* de Molinos y las páginas de *Gnosis* es tan directa, que la primera versión publicada en *El Imparcial* el 28 de septiembre de 1914 llevaba por título *Guía*.

La *Guía Espiritual* (Roma, 1675) de Miguel de Molinos fue una obra de gran éxito, pues en seis años se hicieron veinte ediciones y se tradujo al latín y al francés, alemán, holandés y ruso (Ruiz-Domènec: 2009). Pero la figura de Molinos suscitó las envidias de la curia romana y en especial de los jesuitas, que finalmente lo denunciaron por hereje y fue condenado a reclusión perpetua:

La exigente petición de Molinos de una renuncia *absoluta* a la actividad para encaminarse a Dios fue censurada por Pierre Bayle, al ver en ella una clara influencia del nirvana budista; en efecto, la quietud del alma del místico turolense conduce a una especie de vacío espiritual, a una *nada*, convertida en el camino hacia Dios. Pero esa idea no era ni peligrosa ni nueva; el verdadero peligro estaba en la arrolladora personalidad de Molinos. Su fama despertó la envidia de otros clérigos (sobre todo jesuitas), que presentaron cargos contra él delante del tribunal de la Inquisición. Para salir al paso de las críticas escribió entre 1679 y 1680 su *Defensa de la contemplación*, que no llegó a publicar al ser acusado formalmente de herejía. En septiembre de 1687 se leyeron las conclusiones del informe en la iglesia de los dominicos de Santa María sopra Minerva. Molinos fue condenado a reclusión perpetua, a estar permanentemente vestido con un hábito penitencial, a recitar el Credo y un tercio del Rosario, y confesarse cuatro veces al año; de la cárcel pasó a un monasterio dominico a cumplir condena, donde murió nueve años más tarde olvidado de todos. (Ruiz-Domènec, 2009: 688-689).

Los historiadores consideran que las ideas de Miguel de Molinos influyeron muchísimo más en la vida espiritual de Europa, que en la católica España, donde la *Guía* cayó en el Índice de la Inquisición, al tiempo que su autor era condenado a perpetuidad. Todavía hoy, Miguel de Molinos es una figura totalmente olvidada en su patria:

Las ideas de Molinos influyeron en el pietismo alemán y otros movimientos religiosos por su defensa de la vida espiritual; por el contrario, los católicos españoles las olvidaron muy pronto y con ellas a su insigne compatriota. [...] España está en deuda con Molinos; no basta que Antonio Machado lo incluyese en los “cuatro Migueles” de nuestra cultura (junto a Servet, Cervantes y Unamuno); es necesario recrear las condiciones de la vida de un hombre singular que con sus metáforas ofreció una guía espiritual para que sus compatriotas pudieran afrontar el inquietante porvenir que se le avecinaba. No le hicieron caso, ya se ve, y se precipitaron en la ruina. Todavía hoy es un inmenso olvidado. ¡Qué diferencia con Francia, que reconoce a Blaise Pascal como uno de sus hombres fundamentales, pese a que quizás sus ideas estén en las antípodas de lo que hoy se pudiera considerar corrección política! (*Ibidem*: 689).

La figura de Molinos fue recuperada por Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*,¹⁷⁴ a través de la traducción francesa de 1688, pues las ediciones españolas de la *Guía* habían desaparecido desde la condena de Molinos por la Inquisición. La noticia de la obra y vida de Molinos no pasó desapercibida para los heterodoxos finiseculares, es decir, para todos aquellos que, más allá de la filosofía positiva y del pensamiento ortodoxo católico, buscaban respuestas: espiritistas, panteístas, ocultistas y teósofos. Fue un teósofo ateneísta, y por lo tanto conocido de Valle-Inclán, Rafael Urbano, quien publicó de nuevo en sucesivas entregas a lo largo de 1905 la obra capital de Molinos en la revista *Sophía*, con una interesante introducción, a partir de un ejemplar de la *Guía* que se encontraba en la Biblioteca Nacional.

¹⁷⁴ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. II, BAC, Madrid, 1957: 177-200. La primera edición constó de tres volúmenes publicados desde 1880 a 1882. Treinta años después, en 1910, el polígrafo santanderino publicó una nueva edición corregida y aumentada, base de las ediciones modernas.

La recuperación de Molinos por los teósofos no fue casual. Molinos, quizá el último místico español, era el heredero de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, y sus doctrinas contemplativas y quietistas eran para un teósofo muy semejantes a las doctrinas orientales sobre el nirvana, por ejemplo.¹⁷⁵ Por lo tanto, a los ojos de los teósofos, la modernidad de Molinos era evidente. El heterodoxo aragonés aparecía como un continuador más de la Tradición Oculta y un iniciado en la sabiduría divina.

Rafael Urbano publicó después en volumen sus entregas sobre la *Guía* aparecidas en *Sophía*. En la edición de la Biblioteca Orientalista no consta fecha, pero debió de ser en 1906. Sea como fuere, lo cierto es que la obra de Molinos ya estaba de nuevo accesible en castellano desde 1905. La edición de Urbano es deficiente, pues cometió numerosos errores filológicos de transcripción del texto. Con todo, esta edición con tan escaso rigor filológico fue la que conoció Valle-Inclán, y sobre las que se basaron dos ediciones posteriores de 1935. De hecho hasta 1975 no hemos podido disponer de una rigurosa edición crítica de la *Guía* de Molinos.¹⁷⁶

La palabra «quietismo» tiene su origen en la *Guía espiritual* de Molinos, pero la difundieron por Europa los teólogos franceses. A principios del siglo XX era sinónimo de *místicos*. Así se definía la voz *quietismo* en un glosario filosófico de 1901:

Especie de misticismo teológico, expuesto por Mme. Guyon en el libro de la *Frecuente Comunión*, y adoptado por Fenelón, que tuvo que retractarse públicamente ante las intimidaciones de Bossuet. El quietismo hace consistir la perfección moral y la piedad en una pura contemplación, que hace inútiles todos los actos religiosos y aun toda vida activa. Se ha hecho extensivo el vocablo

¹⁷⁵ Así lo había advertido escandalizado Menéndez Pelayo: «El *quietismo* vino a reproducir en medio de la Europa cristiana las desoladoras teorías de la aniquilación y del *nirvana* oriental». (1978, I: 54).

¹⁷⁶ Miguel de Molinos, *Guía Espiritual*, edición crítica, introducción y notas de José Ignacio Tellechea Idígoras, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, FUE, 1975. Según José Ignacio Tellechea, Rafael Urbano cometió 338 errores de transcripción en su edición, algunos de ellos de bulto. Para la historia textual y editorial de la *Guía espiritual* de Molinos, véase las pp. 62-65 de la introducción a esta edición crítica.

quietismo a todo misticismo análogo. (Goblot, 1933: 380-81).

Así pues, por *quietismo* debemos entender *misticismo contemplativo*. Pese a la difusión del quietismo en Francia, Valle-Inclán no debió de leer a los quietistas franceses, Mme Guyon y Fenelón, pues no los menciona en ningún lugar. Su contacto con el quietismo es con la fuente primaria: Miguel de Molinos y los místicos del Siglo de Oro.

Pero además de las doctrinas quietistas de Molinos, algo más de la *Guía Espiritual* subyugó a Valle-Inclán: Molinos era un excelente escritor, era también otro orfebre de la lengua. El éxito de la *Guía* en Europa a finales del s. XVII se debió también a esto. La influencia no solamente es textual – *Gnosis* es una síntesis de los primeros capítulos y de la paráfrasis, cuando no la copia literal, del capítulo XVIII del libro III de la *Guía* de Molinos -, o estética, sino que también es estilística.¹⁷⁷ Valle imita el estilo rítmico, armonioso y dulce de Molinos, incluso en las cadencias finales de los párrafos o cuando se producen citas de filósofos en la *LM* se advierte la deuda contraída con Molinos.

Gnosis etimológicamente significa *conocimiento*. En la tradición esotérica, se designa con esta palabra el conocimiento superior al que accedían los iniciados, cuando los sacerdotes lo permitían;¹⁷⁸ por ello el término será utilizado por teósofos¹⁷⁹ y ocultistas.

¹⁷⁷ José Angel Valente en la introducción a su edición de la *Guía espiritual* de Molinos califica el libro del místico aragonés como «una obra mayor de la prosa española del siglo XVII» (1989: 10): «[...] hay en la *Guía* una particular transparencia y belleza del estilo, de las que su autor fue consciente y que contribuyeron sin duda a la propagación del libro en su tiempo y siguen contribuyendo a su supervivencia» (1989: 11). Y sobre el estilo y su relación con el ensayo estético de Valle-Inclán: «En *La lámpara maravillosa* hay un provocado deslizamiento del estilo de la *Guía* a la «estética quietista» de Valle-Inclán.» (1989: 19).

¹⁷⁸ *Gnosis* (γνῶσις): sabiduría superior o «conjunto de los conocimientos sagrados, cuyo secreto guardaban celosamente los magos y sólo podían acceder a ellos los iniciados» (Alonso, 1995: 242).

H. P. Blavatsky en su *Clave de la Teosofía* ofrece una definición semejante: «Término técnico empleado por las escuelas de filosofía religiosa, tanto antes como durante los primeros siglos del cristianismo, para designar el objeto de sus investigaciones. Este conocimiento espiritual y sagrado [...] sólo podía obtenerse por medio de la Iniciación en los Misterios Espirituales». (Blavatsky, 1925: 380)

Eliphas Lévi en su *Dogma y ritual de la Alta Magia* matiza aún más el significado del término y lo asocia con «la idea del conocimiento por intuición» (1989: 49). Significado muy querido por los

Al mismo tiempo la palabra conecta con la filosofía gnóstica, tan importante en la obra y tan popular entre los heterodoxos finiseculares. La *gnosis* implicaba el conocimiento de uno mismo y de la divinidad. Según los gnósticos el conocimiento del yo partía siempre del origen, de las causas que lo esclavizaban en el mundo material, para lograr finalmente la ascensión al reino de la luz y alcanzar la divinidad.¹⁸⁰ De hecho, éste es el procedimiento estructural que Valle-Inclán utiliza en el desarrollo del ensayo, ya que la sección autobiográfica de *Anillo de Giges* antecede a la estética, *El milagro musical*, y a la propiamente doctrinal, *Exégesis Trina*. En estas primeras páginas de la obra, y siguiendo la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, el propio Valle-Inclán así lo manifiesta:

Y así como es máxima en la mística teológica que ha de ser primero la experiencia y luego la teoría, máxima ha de ser para la doctrina estética, amar todas las cosas en una comunión gozosa, y luego inquirir la razón y la norma de su esencia bella. (Valle-Inclán, 1995: 66).¹⁸¹

En *Gnosis*, Valle-Inclán expone dos formas de conocimiento: la meditación y la contemplación. La primera es propia del pensamiento racional y del positivismo, la segunda del conocimiento intuitivo, irracional e individual. La meditación se basa en el razonamiento deductivo, mientras que la contemplación es inductiva:

teósofos y que defenderá Valle-Inclán en este apartado.

¹⁷⁹ Mario Roso de Luna publicó un volumen divulgativo de la teosofía con el título de *Hacia la gnosis* (1909).

¹⁸⁰ El gnóstico Teodoto así lo explica: «*gnosis* es conocer quiénes éramos, qué hemos llegado a ser, dónde estábamos, adónde hemos sido arrojados, hacia dónde nos apresuramos, de qué hemos sido redimidos, qué es nacer y qué es renacer» citado en *Sacramentum mundi*, 1972: 292.

¹⁸¹ Ramón del Valle-Inclán, *La Lámpara maravillosa*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa- Calpe, 1995. Transcribo en cursiva todo el texto de *Gnosis* tal y como aparece en las dos ediciones que se imprimieron en vida del autor. La diferencia de estilos tipográficos entre *Gnosis* y el resto de la obra indica claramente que estamos ante el prólogo de *La lámpara maravillosa*. Valle copia casi literalmente a Molinos:

Es regla general, y aun máxima en la mística Teológica, que primero se ha de alcanzar la práctica que la teórica; primero se ha de experimentar el ejercicio de la sobrenatural contemplación, que inquirir el conocimiento e investigar la plena noticia de aquella divina ciencia (M. de Molinos, *Guía Espiritual*, III, XVIII, edic. cit: 356-357).

Hay dos maneras de conocer, que los místicos llaman Meditación y Contemplación. La Meditación es aquel enlace de razonamientos por donde se llega a una verdad, y la Contemplación es la misma verdad deducida cuando se hace substancia nuestra, olvidado el camino que enlaza razones a razones, y pensamientos con pensamientos. La Contemplación es una manera absoluta de conocer, una intuición amable, deleitosa y quieta, por donde el alma goza la belleza del mundo, privada del discurso y en divina tiniebla.¹⁸² Es así como una exégesis mística de todo conocimiento, y la suprema manera de llegar a la comunión con el Todo. (Ibidem: 65).

Muchos pasajes de *Gnosis* guardan una relación directa con la obra del heterodoxo aragonés. En realidad, Valle-Inclán inicia su ensayo de forma idéntica a como Miguel de Molinos principió su *Guía Espiritual*:

Dos modos hay de ir a Dios: uno por consideración y discurso, y otro por pureza de fe, noticia indistinta, general y confusa. El primero se llama meditación; el segundo, recogimiento interior o adquirida contemplación; es el primero de principiantes; el segundo de aprovechados; el primero es sensible, el segundo es más desnudo, puro e interior. (Molinos, 1975, 9,7-13: 108)

Y en otro pasaje de la *Guía* de Molinos puede leerse:

Dos son los caminos que guían al conocimiento de Dios; el uno es remoto, y el otro próximo. El primero se llama especulación, y el segundo, contemplación. Los doctos que siguen la científica especulación con la dulzura de los sensibles discursos, suben por este medio como pueden a Dios, para que con este socorro puedan amarle. Pero ninguno de los que siguen este camino, que llaman Escolástica, llega por él solo a la vía mística, ni a la excelencia de la unión, transformación, sencillez, luz, paz, tranquilidad y amor, como llega a experimentar el que es conducido con la divina gracia, por la vía mística de la contemplación. (Ibidem, III, XVIII, edic. cit.: 355).

Valle-Inclán traspone a lo profano el texto de Miguel de Molinos. El Señor de la *Guía* de Molinos es en *La lámpara maravillosa la belleza del mundo*. En realidad y como más tarde el ensayo desarrolla, Dios y la belleza del mundo son la misma entidad; por lo tanto, Valle

¹⁸² «privada del discurso y en divina tiniebla»: son expresiones que ya aparecen en Molinos y que Valle copia literalmente:

Después que ya el alma ha adquirido la noticia que la pueden dar todas las meditaciones y imágenes corporales de las criaturas, si ya el Señor la saca de ese estado, privándola del discurso, dejándola en divina tiniebla, para que camine por el camino derecho y fe pura, déjese guiar (...) (M.de Molinos, *Guía Espiritual*, 1975, 10-11, 34-39: 109).

hace una interpretación neoplatónica del quietismo para hablar de la percepción contemplativa:

Pero cuando nuestra voluntad se reparte para amar a cada criatura separadamente y en sí, jamás asciende de las veredas meditativas a la cima donde la visión es una suma. Puede una inclinación filosófica ser disciplina para alcanzar el íntimo consorcio con la suprema esencia bella - divina razón que nos mueve al amor de todas las cosas -¹⁸³ pero cuando una vez se llega a este final, el alma queda tan acostumbrada al divino deleite de comprender intuitivamente, que para volver a gustarle ya no quiere cansarse con el entendimiento, persuadida de que mejor se logra con el ahinco de la voluntad.¹⁸⁴ A esta manera llamaron los quietistas tránsito contemplativo, porque al ser logrado el fin, cesan los medios, como cuando la nave llega al puerto acaba el oficio de la vela y del remo¹⁸⁵: Es manera más imperfecta que la intuición mística, atendiendo que la una nos llega por enlaces de la razón que medita, y la otra es infusa: Una vista sincera y dulce, sin reflexión ni razonamiento, como escribe Miguel de Molinos.¹⁸⁶

(Valle-Inclán, *LM*, *Gnosis*, edic. cit.: 65-66).

Obsérvese que la visión contemplativa se relaciona con una *visión de altura*, ya que se compara con la visión desde una cima, donde todo es una suma y no un conjunto de individualidades ni de razonamientos como ocurre con la meditación.

¹⁸³ «la suprema esencia bella: divina razón que nos mueve al amor de todas las cosas.» Valle de nuevo utiliza el discurso místico para introducirnos en su neoplatonismo.

¹⁸⁴ En este pasaje Valle parafrasea una cita de *Las Moradas* de Sta. Teresa reproducida por Molinos en su *Guía*:

«Llévala el Señor al alma por la contemplación – dice la Santa Madre Teresa - y queda el entendimiento muy inhabilitado para meditar en la pasión de Cristo, que, como la meditación es todo buscar a Dios, como una vez se halla y queda acostumbrada el alma por obra de la voluntad a volverle a buscar, no quiere cansarse con el entendimiento.» Hasta aquí la Santa. (*En la Morada* 6, cap. 7.) (Molinos, 1975: 115-6).

¹⁸⁵ La metáfora náutica es otra vez una cita de Molinos:

Siempre que se alcanza el fin, cesan los medios; y llegando al puerto, la navegación. Así el alma, si después de haberse fatigado por medio de la meditación, llega a la quietud, sosiego y reposo de la contemplación, debe entonces cercenar los discursos y reposar quieta con una atención amorosa y sencilla vista de Dios (...) (Molinos, 1975: 112)

¹⁸⁶ Miguel de Molinos no es el autor de la frase, sino Santo Tomás, a quien reproduce Molinos refiriéndose a la contemplación:

[...] dice Santo Tomás (2-2, q. 180, art.3 et 4) y todos los maestros místicos, *que es una vista sencilla, suave y quieta de la eterna verdad, sin discurso ni reflexión.* (Molinos, 1975: 111-2).

Pero esta dicotomía epistemológica no era privativa de la teología mística,¹⁸⁷ sino que resultaba ser un lugar común en los estudios de estética de la época. Así, J. Péladan, en la edición remozada de 1911 de su *L'Art Idéaliste et Mystique*, distingue entre *l'esthétique positive* y *l'esthétique idéaliste*. Por su parte, Benedetto Croce en su *Estética* - primera edición en castellano de 1912 con prólogo de Miguel de Unamuno - inicia también su estudio con palabras muy semejantes a las del autor gallego:

El conocimiento tiene dos formas. Es, o conocimiento intuitivo o conocimiento lógico, conocimiento por la *fantasía* o conocimiento por la *inteligencia*, conocimiento de lo *individual* o conocimiento de lo *universal*, de las cosas *particulares* o de *sus relaciones*. Es, en síntesis, o productor de *imágenes*, o productor de *conceptos*. (Croce, 1926: 45).

También Alfredo Opisso en las primeras páginas de sus *Estudios de estética* aborda la cuestión de igual manera:

Dos métodos se han empleado para el estudio del Arte, considerado en su principio y en sus aplicaciones: el primero, que es también el más antiguo, es dogmático, preceptivo, esencialmente especulativo y filosófico. Establece las teorías y las reglas sobre la base de sistemas metafísicos y análisis psicológicos. Cupiera, pues, dar una definición de lo Bello, diciendo que es la expresión del ideal moral, o de lo invisible, o de las pasiones humanas, etcétera, etc. El segundo método pretende inquirir las leyes a que obedece la producción artística, a manera de una ciencia natural. Es, por lo tanto, experimental y práctico, inductivo. (Opisso, 1920: 9).

Pero volviendo hacia el final de *Gnosis*, el autor es consciente de las limitaciones del discurso lingüístico, basado en el pensamiento racional, por ello afirma:

¹⁸⁷ Tal dicotomía epistemológica ya está recogida en el *Bhagavad Gîtâ*, según J. C. Chatterji, autor de *La filosofía esotérica de la India* (1899):

[...] siempre quedará en pie que no es incompatible la más perfecta actividad con la renuncia a todo deseo, para los hombres que buscan sinceramente la Sabiduría, para los que quieren abordar la filosofía trascendental.

Con el fin de realizar ese objetivo, podemos elegir cualquiera de los dos métodos principales, que para ello se nos brindan; podemos escoger uno de los dos caminos, uno de los dos «senderos», como dicen los místicos de la India:

- I. El sendero del conocimiento abstracto.
- II. El sendero de la devoción concreta.

Estos EJERCICIOS ESPIRITUALES son una guía para utilizar los caminos de la Meditación, siempre cronológicos y de la substancia misma de las horas. Ante la razón que medita se vela en el misterio la suprema comprensión del mundo. El Alma Creadora está fuera del tiempo, de su misma esencia son los atributos¹⁸⁸, y uno es la Belleza. La lámpara que se enciende para conocerla es la misma que se enciende para conocer a Dios: La Contemplación.

(Valle-Inclán, 1995, edic. cit.: 66).

Por lo tanto, estamos ante un ensayo de carácter ascético-estético estructurado en buena medida por las distintas partes de cualquier ejercicio espiritual: examen de conciencia del autor y del lector (*Anillo de Giges- La piedra del sabio*), gracias de Dios en forma de poética literaria (*El Milagro Musical-El quietismo estético*) y meditación sobre Cristo (*Exégesis Trina*): la autobiografía, la estética y la metafísica.

Gnosis acaba con una defensa del conocimiento intuitivo, irracional, propio de la contemplación, frente al discernimiento racional, meditativo y especulativo:

Pero siempre del significado sensitivo del mundo, como acontece con la conciencia mística, se les alcanzará más a los humildes que a los doctos, aun cuando estos pueden también entrever alguna luz, si no se buscan a sí mismos ni hacen caso de su artificiosa sabiduría¹⁸⁹. Más alcanza quien más olvida, porque aprende a gozar la belleza del mundo intuitivamente, y a comprender sin forma de concepto, ni figura de cábala, ni de retórica.¹⁹⁰

Ambos conducen por igual a la purificación. Los dos están claramente indicados por el Bienaventurado Krishna en el *Bhagavad Gîtâ*. (Chatterji, 1899: 143-144).

¹⁸⁸ *H* contiene aquí una variante muy significativa: *atributos* (1916:14), frente a *A tributos* (1922:6).

La primera versión o pretexto publicado en *Imp* contiene: *El Alma creadora está fuera del tiempo, y de su misma esencia ETERNA, ETERNOS COMO ELLA, SON SUS ATRIBUTOS*. Las versales son más. Todo ello me hace pensar que quizá estamos ante una errata aparecida en 1922, inadvertida para Valle. Tanto Javier Blasco en su edición, como Joaquín del Valle-Inclán en la publicada en la última de las *Obras Completas* (Madrid, Espasa-Calpe, 2002) se hacen eco de esta variante y corrigen el texto de 1922. Así pues, *atributos* por *tributos*.

¹⁸⁹ La deuda con Molinos es tan evidente que Valle-Inclán copia casi al pie de la letra:

Aunque la ciencia mística, por ordinario, sea de los humildes y sencillos, no por eso son los doctos incapaces, si no se buscan a sí mismos, ni hacen caso de su artificiosa ciencia; y más si se olvidan de ella, como si no la tuvieran (Molinos, 1975, III, XVIII, edic. cit.: 357).

¹⁹⁰ Valle-Inclán continúa glosando a Molinos: « [...] toda imagen corporal y sensible dista de Dios infinitamente» (Molinos, 1975, edic. cit.: 110).

La contemplación de la belleza del mundo debe ser intuitiva, irracional. Valle-Inclán descarta todo conocimiento basado tanto en el pensamiento racional como en el simbólico (*figura de cábala*) y apuntala de nuevo la estructura del ensayo, por cuanto no se trata de un tratado metódico ni preceptivo.

Relaciona las tres vías o estadios del misticismo (vía purgativa-amor doloroso, vía iluminativa -amor gozoso y, finalmente, la unión en sí, vía unitiva-amor con renunciamiento y quietud) con el neoplatonismo, iniciando un procedimiento de analogías basado en triplicidades que se acentuará en *Exégesis Trina*, donde cada persona de la Trinidad cristiana se corresponde con un modelo artístico:

Tres son los tránsitos por donde pasa el alma antes de ser iniciada en el misterio de la Eterna Belleza: Primer tránsito, amor doloroso. Segundo tránsito, amor gozoso. Tercer tránsito, amor con renunciamiento y quietud.

(Valle-Inclán, 1995, edic. cit: 66).

Para validar sus aseveraciones sobre el conocimiento contemplativo, Valle-Inclán cita al místico medieval Eckhart¹⁹¹ y al humanista Juan de Valdés,¹⁹² este último en su faceta más heterodoxa:

¹⁹¹ Maestro Eckhart (1260-1328), dominico heterodoxo alemán considerado uno de los predicadores más famosos de su tiempo. «Su intervención a favor de una vida interior pura y genuina, la negación de la autoridad de la Iglesia y el rechazo de todos los dogmas le llevaron ante un tribunal inquisitorial. Según Eckhart, Dios no se puede determinar conceptualmente, sino sólo experimentar de forma anímica. El hombre debe liberarse de todas las cosas para que, en la soledad del mundo, pueda producirse la unión mística del alma y Dios» (Roberts, 1998: 196).

Valle-Inclán pudo conocer la biografía del místico alemán a partir del diccionario de Adolphe Franck (*Op. Cit.*), quizás a través del libro de Ernest Hello, *Rusbrock l'Admirable (Oeuvres choisies)* (1869), dedicado a uno de los alumnos más importantes del místico, donde se da noticia del maestro Eckhart. También es posible que conociera la traducción al francés que M. Maeterlinck realizó de la obra mística de Rusbrock, *Ornement des Noces spirituelles* (1891). Dentro del universo teosófico también aparece la figura del dominico alemán en el ensayo de A. Besant, *El cristianismo esotérico o los misterios menores* (1902), y R. Steiner en su obra *La Iniciación o el conocimiento de los mundos superiores* (Barcelona, Biblioteca Orientalista, 1911) menciona un fragmento de un sermón de Eckhart sobre la religiosidad interior:

[...] El maestro Eckart, decía en pleno siglo XIII: «Cuantas gentes quisieran contemplar a Dios con sus ojos como pudieran contemplar una vaca, y quisieran amar a Dios como pudieran amar a un buey... Hay gentes tan sencillas que se imaginan que deben ver a Dios como si Dios

El Maestro Eckart aconseja que el alma en esta cumbre debe olvidar el ejercicio de la voluntad, y no decidir ni del bien ni del mal de las cosas, estando muy atenta a que la intuición hable en ella. Y con la misma enseñanza adoctrinaba a sus discípulos, bajo las sombras de un jardín italiano, frente al mar latino, el español Juan de Valdés. Pero los sabios de las escuelas en ningún tiempo alcanzaron a penetrar en la selva mística. Su ciencia ignora el gozoso aniquilamiento del alma en la luz, y todo el místico conocer, porque nadie sin gustarlo lo entiende. (Valle-Inclán, LM, Gnosis, edic. cit.: 66).¹⁹³

estuviese ahí y ellos aquí. No es eso: Dios y yo somos uno en el conocimiento» (Steiner, 1911: 21).

Eckhart fue maestro de Suso, Taulero – citado también en el ensayo de Valle-Inclán- y Rusbrock. A.L. Caillet en su *Doctrine de l'Unité* (1914) dice al respecto de Eckhart y otros místicos:

Parmi les anciens Mystiques Chrétiens, d'ailleurs les noms abondent de ceux, hommes et femmes, que nous pouvons considérer comme des Apôtres de *l'Unité* – dans la mesure, bien entendu, de leurs lumières.

Car, au fond, l'Union en Dieu, la Fusion, le Monisme et l'UNITÉ, ne sont guère que des noms différents d'une même conception.

Y-a-t-il une différence réelle entre les buts que se proposaient d'atteindre, par exemple, le R.P. MOLINOS, le Fondateur du Quiétisme, Madame GUYON son Disciple, et Sainte THÉRÈSE, ou Antoinette BOURIGNON, ou encoré ECKARTSHAUSEN, puor ne considérer que ceux-là? (Caillet, 1914: 90).

¹⁹² Se refiere a la etapa heterodoxa de Juan de Valdés (¿? -1541), cuando este se hallaba en Nápoles, donde escribió el *Alfabeto cristiano*, las *Ciento y diez consideraciones divinas* y unos *Comentarios a las Epístolas de San Pablo*, obras todas ellas consideradas heréticas e incluidas tempranamente en el *Índice expurgatorio* de la Iglesia.

Valle bien pudo haber conocido el misticismo valdesiano a través de M. Menéndez Pelayo y su *Historia de los heterodoxos españoles*. El erudito considera a Valdés como el propagador en Italia de las doctrinas protestantes de Lutero. Incluso lo relaciona con Miguel de Molinos a causa de su estilo y su doctrina: «Por tan dulce modo habla y discurre siempre Valdés, maestro de un cierto estilo místico, preciso, limpio y sereno, pero falto de unción y fervor, que volveremos a notar en otros protestantes nuestros y en Miguel de Molinos» (Menéndez Pelayo, 1965, I: 823). El erudito santanderino describe cómo Valdés dialogaba con sus discípulos – entre ellos la bella Julia Gonzaga, «inspiradora de casi todos sus escritos religiosos» (*Ibidem*: 811) - frente al mar de Nápoles, en una quinta situada cerca del Polísipo «en uno de los lugares más hermosos de la tierra» «a la sombra del Polísipo y orillas del golfo de la Sirena» transcribe el historiador (*Ibidem*: 806 y 823, respectivamente). Valdés, como después Molinos, apuesta por la contemplación irracional, por la experiencia mística, como medio para conocer a Dios hasta llegar a la iluminación y la quietud, instante en que debe renunciarse a la voluntad: «El que tiene esta luz interior *debe renunciar a la luz de su razón natural* (consid. 25) y al ejercicio de su voluntad, sin decir nunca: «Esto es bueno, esto debo hacer», sino permanecer donde está, mientras no se tenga algún evidente indicio de la voluntad de Dios (...)» (*Ibidem*: 824).

¹⁹³ De nuevo, surgen ideas de la *Guía Espiritual* de Molinos:

Estos doctos meramente escolásticos no saben qué cosa sea espíritu, ni perderse en Dios, ni han llegado a gustar las suaves ambrosías en el fondo íntimo del alma (...) Antes bien algunos, sin entender esta ciencia (porque nadie la entiende sino el que la gusta), la condenan (Molinos, 1975, 3,18, 16-22, edic. cit: 356).

Y por último, y antes de entrar en lo que sería el primer capítulo del ensayo, apela directamente a un tipo específico de lector iniciado, con el que se hermana en peregrinación,¹⁹⁴ para que medite sobre unas palabras de San Pablo¹⁹⁵ cuando arribe ante una puerta dorada:

Hermano peregrinante, que llevas una estrella en la frente, cuando llegues a la puerta dorada, arrodíllate y medita sobre estas palabras de San Pablo:

SI QUIS INTER VOS VIDETUR SAPIENS ESSE,
STULTUS FIAT, UT SIT SAPIENS.¹⁹⁶

¹⁹⁴ El motivo del peregrino es frecuente en la obra de Valle-Inclán, lo encontramos en *Flor de Santidad* y en *Aromas de leyenda*. En esta última, el carácter del peregrino (Clave V *¡Hermano peregrino/que vas por mi camino* vv. 38 y sgs, y Clave XIV *Y vi que un peregrino / bello como Santiago / iba por mi camino* vv. 4-6) está ya muy próximo al que aparece en *La lámpara maravillosa*.

¹⁹⁵ San Pablo es una figura capital del cristianismo. Nació en el año 10 d.C. De familia judía helenística, formó parte de la secta de los fariseos, es decir, grupo que interpretaba las Escrituras de la forma más ortodoxa y rigurosa posible, pero también concediéndoles un mayor sentido esotérico. Su verdadero nombre era Saulo, es decir, Saúl. Dada su formación ultraortodoxa y sus relaciones con el Sanedrín, fue en su momento uno de los más furibundos perseguidores de cristianos hasta que, según cuenta la Biblia (*Hechos de los Apóstoles*, 9; 1-10), se le apareció Jesús (que ya había sido crucificado) en el camino de Damasco y lo derribó del caballo. Cuando se levantó, estaba ciego. Fue llevado a Damasco, donde unos cristianos con una imposición de manos le devolvieron la vista, hecho que provocó su conversión al cristianismo. Desde ese momento será el máximo evangelizador, pasando de perseguidor a perseguido. San Pablo es el responsable de que el cristianismo sea la religión predominante en el mundo occidental, pues él evangelizó el Mediterráneo y levantó la Iglesia que el apóstol San Pedro tan solo había fundado. En otras palabras, después de Jesucristo es el máximo responsable de la existencia del cristianismo como religión y de su expansión y triunfo. Los romanos lo detuvieron y lo decapitaron. San Pablo, que vivió en el siglo I d. C., viajó mucho y sus primeros viajes fueron a Asia Menor, cuna de la filosofía y del esoterismo de la Antigüedad. Allí pudo entrar en contacto con el incipiente gnosticismo, por ejemplo, o con otros movimientos heterodoxos afines al cristianismo. De hecho, en la misma epístola a los Corintios declara ser un iniciado: «[...] entre los ya formados usamos un lenguaje de sabiduría. Pero no de una sabiduría de este mundo ni de las fuerzas rectoras de este mundo, que están en vías de perecer; sino un lenguaje de sabiduría misteriosa de Dios, la que estaba oculta, y que Dios destinó desde el principio para nuestra gloria» (*1 Cor.*, 2,6-7). Valle sintió gran predilección por Saulo-San Pablo, quizás por la teatral descripción de su conversión que hace el Nuevo Testamento. En *Lucas de bohemia* Max Estrella bautiza con el nombre de Saulo al anarquista catalán –de nombre Mateo– porque considera que el anarquismo, la revolución proletaria es la religión del futuro, como lo fue en sus tiempos el cristianismo. Valle sabía perfectamente que el verdadero impulsor del cristianismo como religión y sistema moral fue San Pablo, no Jesucristo que trajo la palabra y enseñó el camino.

¹⁹⁶ Excepto la referencia al «hermano peregrinante que llevas una estrella en la frente», todo el pasaje ya se halla en Molinos, incluso la cita latina extraída de la epístola de San Pablo:

El teólogo que no gusta de la dulzura de la contemplación es porque no entra por la puerta que enseña San Pablo cuando dice: *Si quis inter vos videtur sapiens esse, stultus fiat, ut sit sapiens:*

El precedente más directo con relación a este pasaje se encuentra en el texto *Puerta Dorada* que forma parte de *Las lumbres de mi hogar*, publicado en la revista *Europa* el 6 de marzo de 1910. En este texto aparece la figura de un peregrino, a quien el narrador identifica como *hermano de tan lejos*, con el que habla y comparte el pan. Este acto de caridad supone una revelación para el narrador-yo poético, pues observa al final del camino *la puerta dorada*:

Y fue así, como aquel mendigo viejo, de la faz dorada, con rosarios en el pecho y conchas en la esclavina, nos relataba su vida, sentado en la escalera de piedra, al pie de la solana, cuando bajábamos con las espigas de la limosna. Y era así como ante mis ojos infantiles se desenvolvía el camino que tiene al final la puerta dorada. (Valle-Inclán, *OC*, II, 2002: 1553).

La puerta áurea simboliza un cambio de estado espiritual. En este pasaje final de *Gnosis* la referencia adquiere un sentido esotérico. Trasponer el umbral de la puerta del templo es un lugar común en toda la literatura mística y esotérica.¹⁹⁷ En todo caso, el lector peregrinante está a punto de traspasar un umbral, de cambiar de estado, tal es en síntesis el simbolismo de la puerta.¹⁹⁸ *Gnosis* sitúa, por tanto, al lector frente a un nuevo horizonte de expectativas.

Si alguno entre vosotros se tuviere por sabio, hágase necio para serlo; humíllese, reputándose por ignorante (1 *Ad Corint.*, cap. 3, 18) (Molinos, 1975, 3, 18, 26-32, edic. cit.: 356).

Sin embargo, San Pablo no menciona ninguna puerta en ese pasaje de la primera epístola a los Corintios. La referencia a la puerta es una licencia poética del propio Molinos.

Valle de nuevo repite la idea, ya enunciada por Molinos, de la ineficacia del conocimiento racional para conocer a Dios y alcanzar la Belleza. Podía haber transcrito la traducción castellana del pasaje de la primera epístola de San Pablo a los Corintios, pero la sonoridad del latín, de estas “divinas palabras”, obra todo un milagro musical en el cierre de *Gnosis*.

¹⁹⁷ No hay que descartar para esta imagen de la puerta dorada la influencia del poemario de Victor Émile Michelet, *La porte d’Or*, París, Ollendorf, 1903, 2ª edición, obra que recibió el Premio Sully-Prudhomme el año de su fundación, y en donde el poeta y ocultista francés utiliza el término con idéntico sentido metafórico: traspasar un umbral y entrar en un espacio iniciático.

¹⁹⁸ «La puerta aparece como un umbral que el candidato a la iniciación debe traspasar, así aparece en los misterios de Egipto, donde la puerta del santuario de la iniciación estaba oculta por una estatua de la diosa Isis» (Schuré, 1989: 138). «Representa una barrera que sólo los iniciados (los que poseen la llave) pueden atravesar» (Fontana, 1995: 77). Desde un punto de vista histórico, *la puerta dorada* sería una posible alusión a las puertas recubiertas de oro del Templo de Salomón, pero también a la puerta simbólica del templo masónico, donde todos los candidatos a aprendiz debían esperar para ser iniciados en los ritos y secretos de la logia.



Esta ilustración no aparece en el cierre de *Gnosis* en la primera edición (1916: 17), pero sí en las siguientes de *Opera Omnia* (1922; 1942: 9), situada debajo de la cita de San Pablo. El símbolo del huevo alado rodeado de serpientes representa el Universo (huevo) y el conocimiento (serpientes), con lo que se ilustrarían los dos métodos expuestos en *Gnosis*.

El huevo tiene un gran simbolismo, que ya se halla en la religión del Antiguo Egipto.

Roso de Luna en su *Simbología Arcaica* dice al respecto:

[...] tanto por su forma como por el misterio de la Vida que late en él en germen o en embrión, el Huevo se halla también en los misterios cosmogónicos y antropológicos de todos los pueblos de la Tierra. [...] El *Brahmanda Purana*, que es uno de los libros más innacesibles a la exacta comprensión de los orientistas, describe en 12.200 versículos la magnificencia del Huevo de Brahmâ, o revelación sistemática de todos los ciclos y subciclos astronómicos (kalpa) de nuestro Universo. En el *Ritual* egipcio, Seb, el Dios del Tiempo y de la Tierra, se dice que produjo un Huevo (El Universo), un Huevo concebido a la hora del Gran Uno de la Fuerza Doble (Chaos-Theos, produciendo el Cosmos). Ra es presentado, lo mismo que Brahmâ, en gestación dentro de dicho Huevo de Seb [...] El Huevo era el símbolo de la Vida en la Inmortalidad y en la Eternidad y también el signo de la matriz generadora. (Roso de Luna, 1921: 156-158).

Por lo que se refiere a las serpientes, estas aparecen con profusión en las ilustraciones de la *LM* y dentro del universo ocultista-teosófico poseen como elemento iconográfico una rica polisemia. Para los ocultistas franceses, la serpiente representaba tanto el fluido universal vital, como la luz astral o los archivos akásicos:

Les allégories que nous avons en vue, cependant, n'ont pas été composées pour la décoration et, en étudiant d'un peu près la question, on s'aperçoit que, dans toutes celles où figure un serpent, ce dernier revêt toujours la même signification: il représente l'agent fluidique universel.

Nous retrouvons, en effet, dans la plupart des initiations ou des philosophies, la notion de cet agent universel. C'est tout à la fois l'*éther* que les physiciens modernes ont été obligés d'admettre pour expliquer la propagation de la lumière dans le vide et la *lumière astrale* des Occultistes, l'*Aour* de la Kabbale avec sa doublé polarité (od et ob), l'*Akasa* des Hindous, l'*Αιθηρ* des Grecs. (Allendy, «Le

Serpent dans le Symbolisme Hermétique», *Le Voile d'Isis*, décembre 1913: 451).

La serpiente significaba igualmente la multiplicidad generada a partir del origen en la unidad del huevo cósmico, símbolo del Universo:

C'est en somme la chaos primitif d'où est sorti le monde et l'univers entier n'en est que la manifestation polymorphe. Cette notion a existé chez tous les peuples et on comprend pourquoi un agent aussi general et aussi varié que ce «Médiateur plastique» a pu être symbolisé par le serpent dont la forme est tout à la fois la plus simple et la plus susceptible de changements.

D'après Pline (*Hist. Nat., L. 29, c.30*), nous savons que les Druides représentaient le principe de la création du monde par un œuf sortant de la bouche d'un serpent; c'est exprimer nettement que le monde est né de ce seul agent universel. (*Ibidem*: 452).



Lámpara de aceite sobre la que aparece un búho envuelto por el humo de la combustión. El búho simboliza la clarividencia, la capacidad de iluminar lo que permanece oscuro u oculto, la revelación de la sabiduría oculta. Ésta es la representación iconográfica que más se acerca al título de la obra. Por su posición intermedia en una página de cortesía tras el final de *Gnosis* y, previa a la que titula *El anillo de Giges*, anuncia la declaración de lo oculto a partir de ese momento.

2.5.- *El Anillo de Giges.*

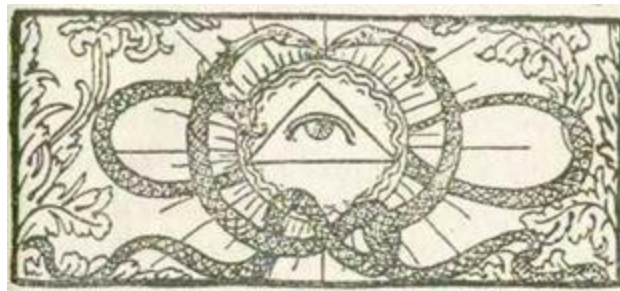
Esta sección integra, junto con *La piedra del sabio*, la parte autobiográfica de la *LM*. Antes de estudiar los contenidos artísticos y estéticos de la misma, es necesario explicar el título de *Anillo de Giges* y comentar la ilustración inicial que de forma capitular aparece sobre el texto.

El *Anillo de Giges* es un mito clásico que se halla en varios diálogos de Platón (*República* II, 359 d-360 b, y *Politeia*). Un pastor de Lidia, Giges, encuentra en un abismo un gigantesco caballo de bronce, en cuyo interior yace el cadáver desnudo de un gigante que llevaba un anillo de oro colocado en su mano. Giges le quitó el anillo y salió del abismo. Este anillo convertía en invisible a aquel que lo llevara con solo girar la piedra incrustada en el engaste hacia el interior de la mano. Giges con su anillo mágico se hace invisible a voluntad y ello le permite asesinar al rey y ocupar su trono. En la *República*, Platón utiliza la historia para ejemplificar sobre la naturaleza de la injusticia y la impunidad, sobre la realización sin escrúpulos de todos los deseos. Siglos más tarde, los neoplatónicos retomaron la historia de Giges y su anillo y le confirieron un carácter mágico y esotérico extraordinario, pasó a ser un arcano mayor de la magia, es decir, uno de los mayores secretos de los magos: hacerse visible o invisible a voluntad. Así lo confirma *Eliphas Lévi* – segura fuente de la referencia valleinclaniana – en su *Dogma y ritual del Alta Magia*. Lévi realiza una minuciosa descripción del anillo en sí, de sus poderes mágicos y de su significado esotérico. El ocultista francés afirma:

[...] el sentido simbólico del anillo es el de que para ejercer la omnipotencia, de la que la fascinación ocular es una de las pruebas más difíciles que puedan darse, es necesario poseer toda la ciencia y saber hacer uso de ella. [...] La voluntad es el verdadero anillo de Gyges, es también la varita de las transmutaciones, y es, formulándola clara y netamente, como ella crea el verbo

mágico. (*Eliphas Lévi*, 1989: 286-287).

Es decir, ejercitando la voluntad el individuo conseguirá la plena sabiduría. Valle-Inclán, sin embargo, va más allá, pues como se verá en los capítulos de esta sección, *El Anillo de Giges* no se utiliza para hacerse invisible, sino para aprender a ver de una nueva forma, tanto lo visible, como lo invisible para nuestros sentidos, y así alcanzar la plena sabiduría con el ejercicio de la voluntad. Este es el significado que más se ajusta al contenido y al carácter autobiográfico de estos capítulos de la obra.¹⁹⁹



La ilustración inicial que abre esta sección simboliza a Dios, representado por un ojo, que todo lo ve, inscrito en un triángulo rectángulo, cuyos ángulos suman ($45^\circ + 45^\circ + 90^\circ = 180 = 9 = 3 \times 3$) el número tres por partida triple, suma perfección, y a su vez situado sobre un sol radiante. También hay tres serpientes, símbolo aquí del conocimiento y de la vida, que trazan con sus cuerpos un círculo y dos símbolos del infinito, uno mayor trazado por detrás del Sol y otro menor delante del astro o divinidad.

Sobre el símbolo de la serpiente en movimiento que muerde su cola, Roso de Luna recoge las siguientes palabras de Blavatsky:

¹⁹⁹ Por otra parte, la historia del anillo de Giges era bastante conocida en la época modernista. Así lo demuestra, por ejemplo, Santiago Ramón y Cajal, quien publicó el siguiente chascarrillo en *Gente vieja* en enero de 1908:

El anillo de Giges.- ¿Quieres ser invisible para los hombres? Sé pobre.- ¿Quieres serlo para las mujeres? Sé viejo. (Ramón y Cajal, 1932⁴: 314).

La Doctrina Secreta nos enseña que todo en el Universo, así como el Universo mismo, se forma durante sus manifestaciones periódicas por el Movimiento determinado por el Gran Aliento del Poder Desconocido. Dicho Espíritu de Vida y de Inmortalidad se simbolizó siempre por un Círculo: el del Infinito, o sea por la Serpiente de la Eternidad mordiéndose la cola. (Roso de Luna, 1921: 161).

Las dos representaciones del infinito con toda probabilidad se refieren al macrocosmos y al microcosmos y su relación analógica en base al dicho hermético *Quod est superius est sicut id quod est inferius (lo que está arriba está abajo)*. La figura solar, su superficie y el círculo formado por dos de las tres serpientes evocan el símbolo y el poder del anillo.

El narrador en esta sección – y recuérdese, también el receptor implícito – rememora el pasado para edificar el futuro sobre el presente. Subyacen de base las doctrinas gnósticas y neoplatónicas, pues se trata de que el hombre analice y recuerde el pasado para lograr el anillo de Giges, el don que permite ver lo oculto e invisible a los ojos y, desde un punto de vista estético, recordar y reconocer la belleza de Dios en todos los seres.

En estos capítulos de *Anillo de Giges* se refiere la autobiografía de un poeta modernista, atento a todos sus sentidos y sensaciones, que entra en contacto de forma trascendental con la naturaleza, que descubre en ella un conjunto de significados ocultos, lo que le provoca en determinadas circunstancias (visión de altura de la tierra de Salnés, contemplación de las vidrieras de la catedral de León, atardecer de la costa gallega) la emoción de un éxtasis, próximo al místico, pero de origen ascético, y que lucha por expresar con palabras toda la intensidad de estas sensaciones o de estos momentos de arrobamiento místico. El conjunto lo forman siete capítulos que pueden clasificarse por su historia textual en dos grupos. Por un lado los capítulos centrales (III, IV y V) relatan momentos de éxtasis quietista y fueron escritos con

posterioridad, casi tres años después, al resto de capítulos de la serie. Se publicaron como pre-textos en *La Esfera* en abril de 1915 con el significativo título de *Quietismo estético*.²⁰⁰

Además del contenido autobiográfico, en esta sección Valle-Inclán pone en práctica el método intuitivo de conocimiento, y desarrolla una poética modernista, pues primero se suceden las experiencias y los aprendizajes, y luego se intenta teorizar sobre las mismas. Así acontece tras las experiencias de la Tierra de Salnés o de la catedral de León.

Anillo de Giges desarrolla ideas ya enunciadas por Valle-Inclán en su artículo «Modernismo» de 1902, que amplifica en su conferencia en el Ateneo de 1907 relativa al estilo literario. Para el autor gallego el escritor tiene estilo propio cuando es capaz de expresar sensaciones evocadoras, que sean como cristales, inactuales en su belleza:

[...] Lo verdaderamente indispensable es engarzar las palabras, unirlas, hacer brotar la armonía de esta unión, aun alterando, a veces, el significado de los términos. Los que realicen esta magna obra, lograrán dar sensaciones, serán dueños de un estilo.

[...] la sensación se presenta desnuda, está en nuestros nervios, sacudiéndolos; en nuestro espíritu, martirizándolo; pero hay que determinarla, hay que transmitirla, hay que darle forma con la palabra. Lograrlo artísticamente, huyendo de esa actualidad momentánea que envejece una obra en un par de lustros, es permanecer desafiando al tiempo con sus mudanzas.

[...] por eso procura que todas sus páginas sugieran algo, evoquen algo... Si la prosa ha cristalizado bellamente, no envejecerá. El diamante tiene la misma hermosura a los cinco meses que al siglo. Lo necesario es que el carbón cristalice en la roca, que sea diamante. («La conferencia de Valle-Inclán», *El Liberal*, Madrid, 3-V-1907. *Apud* Valle-Inclán: 1994, 18).

La importancia decisiva que tiene la *sensación* sitúa la estética valleinclaniana en la órbita modernista. *Anillo de Giges* recoge las ideas sobre este particular expresadas ya en fecha muy temprana, 1902, y en su disertación de mayo de 1907 en el Ateneo de Madrid. En otras reseñas de la citada conferencia puede leerse:

Definió el estilo como la manera de expresar las sensaciones con la mayor intensidad. La sensación no se da al lector colocando en la frase palabras

²⁰⁰ Ramón del Valle-Inclán, «Quietismo estético», *La Esfera*, 66 (3-IV- 1915).

rebuscadas y extraídas del montón de vocablos caídos en desuso, sino que ella ha de nacer de su armoniosa unión. («En el Ateneo. Conferencia del Sr. Valle-Inclán», *El Correo*, Madrid, 3-V-1907, 2).

Y de forma más explícita *El País* reseñó:

Para el autor de las *Sonatas* la totalidad de la expresión literaria reside principalmente en «la gracia del paisaje y en la del amor»; personajes y paisajes le bastan para componer sus cuentos, cuyo final desconoce hasta llegar a la conclusión material del libro en que trabaja. Saber éste de antemano sería para él un tormento verdadero.

Hablando del estilo en literatura, lo definió con exactitud precisa, diciendo que es «la manera de expresar las sensaciones con intensidad más grande», a la realización de ese principio ha tendido en todos sus escritos. («En el Ateneo. Valle-Inclán», *El País*, 3-V-1907).

Tres años después, Valle-Inclán expresó ideas muy parecidas en su conferencia

bonaerense sobre *El arte de escribir*:

Cree el señor Valle-Inclán que antes de pensar en aprender a escribir es necesario que el que aspira a ello se haya compenetrado de todo lo que tienen de literario las cosas de la naturaleza y haya sentido la verdad y la belleza que de ellas fluye. («Conferencias de del Valle-Inclán. El tema de las disertaciones», *La Prensa*, Buenos Aires, 20-VI-1910, *apud*, Valle-Inclán, 1994: 33).

En 1910, ya se encuentra más próximo a *La lámpara maravillosa*, pues define la escritura literaria como el resultado de un doble aprendizaje: aprender a ver primero, para luego aprender a expresar:

Cualquiera, agregó, escribe en clásico del siglo XII, pero no se establece el nexo mental sino a través de sí mismo; no se llega a una expresión literaria refinada, sutilizada, sino después de un aprendizaje acaso doloroso, y una sensibilidad despierta para las emociones.

Este aprendizaje, ya que debo indicar algunas líneas, lo divide en dos partes: el que se refiere a ver y el que sirve luego para expresar. Para ejecutar una obra de arte es imprescindible someterse a ambos. («La primera conferencia de del Valle-Inclán: El arte de escribir», *La Prensa*, Buenos Aires, 26-VI-1910. *Apud* Valle-Inclán, 1994: 37).

Aprendizaje que define como doloroso, al igual que el yo de *Anillo de Giges* en su observación de sí mismo y de la realidad, y del yo del *Milagro Musical*, que lucha denodadamente por encontrar la palabra que contenga todo el matiz concreto de un

significado.

Respecto al aprender a ver, a observar, la conferencia bonaerense sobre *Los excitantes en la literatura* contiene varios pasajes interesantes, en los que Valle habló del ayuno, excitante natural, y del hachís, excitante perjudicial en relación a la observación y examen de emociones y sensaciones. Con el ayuno, según Valle, se consigue un estado psicológico excepcional:

El ayuno no ha de entenderse en su vulgar sentido de hambre, sino en su significado moral, es decir, cuando el espíritu de quien lo ha observado se siente reconfortado, llega a la exaltación psicológica, al examen interno y sutil de las emociones. En este sentido excepcional, nadie ha llegado, dijo el conferenciante, a una culminación eximia como San Juan de la Cruz, a una sutilidad de lo íntimo que le permitió abarcar de modo más absoluto lo que le rodeaba para su interpretación emocional, psicológica. Ejemplos numerosos, no sólo los bien elocuentes de los faquires, hablan como comprobación de la exaltación del espíritu a base de ayuno. («Conferencias de del Valle-Inclán: Los excitantes en la literatura. Peligros y Ventajas», *La Prensa*, 29-VI-1910, *apud* Valle-Inclán, 1994: 39-40).

Es significativo que Valle-Inclán una, en su pensamiento analógico sobre el ayuno, al místico San Juan de la Cruz con los yoguis de la India. Una muestra más del carácter sincrético del espiritualismo modernista.

Con respecto al hachís,²⁰¹ Valle-Inclán afirma que sus efectos son excepcionales, pero terribles. No sólo por la hilaridad incontenible que le provoca, sino por la disociación de sensaciones obtenidas, que le hace sentir una máscara sobre su rostro. También destaca entre sus efectos el desdoblamiento de su personalidad psicológica; una acentuación del recuerdo, con la persistente presencia de la infancia, tan importante en el *Anillo de Giges*:

En cuanto al «hachich» (...) es excepcional; su alcance es terrible (...) En primer lugar dijo en qué circunstancia había empezado a experimentarlos. Bebía

²⁰¹ Sobre el uso del hachís por Valle-Inclán es imprescindible la tesis doctoral, dirigida por el profesor Juan Rodríguez Rodríguez, de José Francisco Batiste Moreno, «Valle-Inclán y el cannabis. Historia de un amor intelectual», *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, 10 (otoño 2002), <http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>

una taza de café, y tuvo por primera vez la sensación de los dos colores, rojo cobrizo y negro, que se observan vagamente y no diferenciados por la generalidad. Inmediato a semejante estado, le acometió una risa incontenible, dolorosa y persistente, y a raíz de una violenta contracción de los cigomáticos (*sic*), sintió en su rostro algo que era la sensación exacta de una máscara de cera puesta sobre él.

Por espacio de dos años tomó constantemente la dosis que el médico le aconsejara para su dolencia, pero aumentándola, los efectos aparecieron notables: sintió en primer lugar un desdoblamiento de su persona, dos espíritus en su interior, una memoria lejana anterior de las cosas y las personas. La infancia estaba siempre presente y de un modo tan lúcido e intenso como no es posible concebir. (*Ibidem*: 40).

Igualmente el hachís le producía una distorsión en la percepción del espacio y el tiempo, así como una extraordinaria capacidad para percibir los contrastes y expresar las emociones. Es revelador que en esta conferencia hablara de una visión interna muy profunda, ocasionada por el continuo aumento de la dosis de hachís, que le reveló la eternidad, la perfección y la unidad de la naturaleza. Esta visión está muy cercana a la expresada en la parte final de *Anillo de Giges*:

Perdió la noción de la distancia, la luz era algo como un agente activo que traspasaba sus tejidos con pleno conocimiento del acto. Una actitud extraordinaria de dominio, de plena acción sobre lo que rodeaba para percibir lo imperceptible, sobre todo para establecer los contrastes ínfimos, casi diríase secretos, proporcionábale momentos de extraordinaria lucidez para describir la Naturaleza y expresar las emociones (...).

Continuó en su curación y con el tiempo llegó progresivamente a descubrir en su espíritu una acumulación clara de eternidad; el tiempo se lo representó perfectamente en todo su pasado; después de una visión interna formidable llegó a experimentar la sensación de la perfección en el individuo, en la humanidad, y como último escalón, la conciencia de la felicidad suprema, de la gloria. [...] Lo supremo lo sintió como si él fuera un punto centro, una unidad, hacia donde convergían las nociones acabadas y perfectas de todas las cosas que le rodeaban; el supremo bien, la suprema felicidad claramente distinguida, estaban en su espíritu hecho preclaro. Estaba en su naturaleza. (*Ibidem*: 40-41).

Anillo de Giges se inicia con una clara referencia autobiográfica a los afanes aventureros y literarios de Valle-Inclán, que tienen como exponente juvenil su viaje a México en 1892:

CVANDO YO era mozo, la gloria literaria y la gloria aventurera me tentaron por igual. Fue un momento lleno de voces oscuras, de un vasto rumor ardiente y místico, para el cual se hacía sonoro todo mi ser como un caracol de los mares. De aquella gran voz atávica y desconocida sentí el aliento como un vaho de horno, y el son como un murmullo de marea que me llenó de inquietud y de perplejidad. Pero los sueños de aventura, esmaltados con los colores del blasón, huyeron como los pájaros del nido. Sólo alguna vez, por el influjo de la Noche, por el influjo de la Primavera, por el influjo de la Luna, volvían a posarse y a cantar en los jardines del alma, sobre un ramaje de lambrequines...²⁰² Luego dejé de oírlos para siempre. (*LM, AG*, I, edic. cit.: 69).

La identificación del ser con una caracola marina, en la que escucha «una gran voz atávica», señala ya el proceso de interiorización que inicia el yo autobiográfico. El sonido de la caracola es atávico, porque se refiere a la tradición aventurera y literaria de la familia Valle-Inclán. Un tío bisabuelo de don Ramón, Francisco del Valle-Inclán (1736-1804), fue un clérigo de rancia hidalguía, que alcanzó cierto renombre en la Galicia del s. XVII.²⁰³ A su vez, su abuelo paterno, Carlos Luis del Valle-Inclán Malvido (1791-1865), fue un desdichado militar liberal, que pasó no pocas calamidades (exilio, prisión, indigencia). Por último, el padre del escritor, Ramón del Valle (1823-1890), que llegó a ser gobernador civil de Pontevedra, «[...] obtuvo una posición económica desahogada, y se dedicó al periodismo, la literatura y la historia».(Valle-Inclán, J. y J: 1998, I, 14) La significación atávica de su vocación literaria se reafirma al considerar que su hermano, Carlos del Valle-Inclán, fue en su juventud redactor y colaborador de varias publicaciones gallegas de la Restauración, así como autor de un libro, *Escenas gallegas* (1894).

²⁰² *lambrequines*: término heráldico que designa el adorno que en forma de hojas de acanto baja del casco y rodea el escudo. El uso de léxico heráldico es frecuente en Valle-Inclán y en otros escritores coetáneos, como por ejemplo Julio Casares en *Crítica profana*, hacia 1915: «Las frases célebres, que son cifra y remate de una teoría, como clave que cierra el arco y sustenta el blasón [...]».(Casares, 1964: 10)

²⁰³ Según Javier y Joaquín del Valle-Inclán, «Gente de letras. Algunos antepasados de don Ramón del Valle-Inclán»:

« [...] fue un personaje importante en Galicia: catedrático de la Universidad de Santiago, rector del Colegio de san Clemente de Compostela [...]». (Valle-Inclán, J y J, 1998, I: 11).

A su primera estancia en México parece remitir el pasaje, pues la primera versión del texto (*El Imparcial*, 9 de diciembre de 1912) recoge «*Hace veinte años, cuando yo era mozo*». Ecos de estas páginas se encuentran, con otro tono y finalidad bien distintos, en su colaboración en la sección «Juventud Militante. Autobiografías», publicado en 1903 en la revista *Alma Española*:

Apenas cumplí la edad que se llama juventud, como final a unos amores desgraciados, me embarqué para México en *La Dalila* (...) Por aquel entonces era yo algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza (...) soñaba realizar altas empresas, como un aventurero de otros tiempos, y despreciaba las glorias literarias. (Valle-Inclán, *Varia*, ed. cit.: 191).

Los deseos aventureros y literarios del joven Valle-Inclán se constituyeron ya en vida del autor en un lugar común de su biografía, pues hizo alusión a ellos, de nuevo, en su conferencia en el Ateneo el 2 de mayo de 1907, dentro de la serie *Autocrítica*, organizada por la sección de Literatura:

[...] habló con una mordacidad de buen tono, disculpada por su gracia de narrador amenísimo, y fue irónico al confesar, con un relámpago de amargura en el gesto, sus ensueños de la adolescencia, sus ambiciones de mozo corajudo, sus ansias infantiles de vivir una vida heroica.

Valle-Inclán quiso acaudillar soldados mejor que componer libros, y, buscando aventuras, fuese a Méjico. «Pensé en reconquistar aquella República. ¡No pude!»

El caudillo fracasado convirtiéndose en escritor, y la gloria le otorgó sus laureles. («La conferencia de Valle-Inclán», *El Liberal*, 3-V-1907, *apud* Valle-Inclán, 1994: 17).

Las referencias autobiográficas se acentúan en estas primeras líneas del *Anillo de Giges*, pero están tamizadas por la literatura y el recuerdo; pues, si bien hallamos hechos biográficos, en realidad se trata de una revisión moderna del viejo tópico de las armas y las letras. Valle-Inclán, en la construcción autobiográfica del narrador, literaturiza su propia vida, pues establece una relación causal entre la amputación de su brazo izquierdo ocurrida en 1899 y su inclinación a las letras. Como sabemos, cuando el autor gallego perdió el brazo, ya había

publicado un par de libros y había probado fortuna como actor y periodista. Su vocación literaria también se poetiza a través de un lugar común, propio del romanticismo y del modernismo más parnasiano – el auxilio de las musas- , pues el narrador alude a la «sagrada fuente», fuente del monte Helicón donde moraban las musas, según Hesiodo:²⁰⁴

Al cumplir los treinta años, hubieron de cercenarme un brazo, y no sé si remontaron el vuelo o se quedaron mudos. ¡En aquella tristeza me asistió el amor de las musas! Ambicioné beber en la sagrada fuente, pero antes quise escuchar los latidos de mi corazón y dejé que hablasen todos mis sentidos. Con el rumor de sus voces hice mi ESTÉTICA. (*LM, AG I*, edic. cit.: 69).²⁰⁵

En cualquier caso, el yo autobiográfico de *Anillo de Giges*, antes de escribir, escudriña todo su interior, escucha de forma intuitiva todos sus sentidos, y aprende a ver la realidad con la finalidad de obtener el máximo de percepciones. Al mismo tiempo, se somete a un ejercicio

²⁰⁴ La «sagrada fuente» recibía el nombre de Hipocrena o «fuente del caballo», manantial creado por Pegaso al dar con sus cascos contra una roca. «A su alrededor las Musas se reunían para cantar y bailar, y se decía que su agua favorecía la inspiración poética» (Grimal, 1981: 271).

²⁰⁵ Sin embargo, hay otro texto valleinclaniano que se aproxima más a este pasaje inicial de *Anillo de Giges*. Se trata del poema [*Mi ensueño de poeta...*] publicado en *El Liberal* de Madrid el 14 de febrero de 1908, en él podemos leer una versión poética de esta autobiografía:

...Había yo nacido para ser hidalgo
de aldea, con un pazo, un rocín y un galgo
pero quise del mundo correr la vastedad
[...]
soñando con empresas tan sonoras y grandes
que tuviesen los ecos de México o de Flandes
[...]
/Un rosal dio sus rosas a mi lozano Abril,
rosas rojas de sangre violenta y juvenil.
¡Oh, divina fragancia de la rosa bermeja!
¡Y la lejana historia que parece conseja!
¡Y la sierpe enroscada al árbol de la vida!
¡Y la canción del ave en la rama escondida!
¡Y mi amor de soldado y mi amor de poeta!...
Hoy me queda en recuerdo de aquella vida inquieta,
una gran cicatriz al costado derecho,
un brazo cercenado y un pie medio deshecho.
Mas tengo la virtud de la renunciación
y supe ser asceta después de ser león.

(Valle-Inclán, *Varia*, ed. cit.: 519-520).

ascético, ya que aplica el valor y el coraje de los conquistadores para depurar sus sensaciones y su estilo:

De niño, y aun de mozo, la historia de los capitanes aventureros, violenta y fiera, me había dado una emoción más honda que la lunaria tristeza de los poetas: Era el estremecimiento y el fervor con que debe anunciarse la vocación religiosa. Yo no admiraba tanto los hechos hazañosos, como el temple de las almas, y este apasionado sentimiento me sirvió, igual que una hoguera, para purificar mi Disciplina Estética. (*Ibidem*).

La admiración de Valle-Inclán por los conquistadores es bien conocida y se remonta en el tiempo a primeros de siglo, cuando proyectó una obra titulada *Hernán Cortés*, que jamás vio la luz, pero que se anunciaba en 1905 como en prensa.²⁰⁶

Me impuse normas luminosas y firmes como un cerco de espadas. Azoté sobre el alma desnuda y sangrienta con cingulo de hierro. Maté la vanidad y exalté el orgullo. Cuando en mí se removieron las larvas del desaliento, y casi me envenenó una desesperación mezquina, supe castigarme como pudiera hacerlo un santo monje tentado del Demonio. Salí triunfante del antro de las víboras y de los leones. (*Ibidem*).

El comportamiento ascético en el aprendizaje del escritor queda resaltado con la imagen del santo tentado por el demonio, referencia plástica que nos remite a las numerosas representaciones pictóricas sobre el tema. En concreto, en el Museo del Prado hay varios cuadros de Joaquim Patinir - pintor admirado por Valle-Inclán - con este motivo, que se centran en las tentaciones de San Antonio y en la vida de San Jerónimo.²⁰⁷

Amé la soledad y, como los pájaros, canté sólo para mí. El antiguo dolor de que ninguno me escuchaba se hizo contento. Pensé que estando solo podía ser mi voz más armoniosa, y fui a un tiempo árbol antiguo, y rama verde, y pájaro

²⁰⁶ Andrés González Blanco, «Ramón del Valle-Inclán», *Nuestro Tiempo*, 10-XI-1905, afirma al respecto:

Acaso en el estudio que yo dedique a la futura obra de Valle-Inclán, en prensa ya, *Hernán Cortés*, tome como tema: *La prosa moderna en Valle-Inclán*, uno de esos estudios especialistas a que, por otra parte, no soy aficionado (p. 255, nota 3).

²⁰⁷ Joaquim Patinir, *Paisaje con las tentaciones de San Antonio Abad*, Madrid, Museo del Prado. En este cuadro no aparecen ni víboras ni leones, pero sí el demonio representado por un mono.

Joaquim Patinir, *Paisaje con San Jerónimo*, Madrid, Museo del Prado, donde sí encontramos la imagen del santo y el león, al que domestica.

cantor. Si hubo alguna vez oídos que me escucharon, yo no lo supe jamás. Fue la primera de mis Normas. (*Ibidem*).

El capítulo II de *Anillo de Giges* se centra en la dificultad de precisar y fijar las sensaciones y, sobre todo, de expresarlas con palabras:

En este amanecer de mi vocación literaria hallé una extrema dificultad para expresar el secreto de las cosas, para fijar en palabras su sentido esotérico, aquel recuerdo borroso de algo que fueron, y aquella aspiración inconcreta de algo que quieren ser. (*LM, AG II*, edic. cit.: 71).

La poética es de corte simbolista, pero con ribetes gnósticos y ocultistas, pues se alude al sentido esotérico de las cosas y su relación con el pasado:

Yo sentía la emoción del mundo místicamente, con la boca sellada por los siete sellos herméticos, y mi alma en la cárcel de barro temblaba con la angustia de ser muda. Pero antes del empeño febril por alcanzar la expresión evocadora, ha sido el empeño por fijar dentro de mí lo impreciso de las sensaciones. Casi siempre se disipaba al querer concretarlo: Era algo muy vago, muy lejano, que había quedado en los nervios como la risa, como las lágrimas, como la memoria oscura de los sueños, como un perfume sutil y misterioso que sólo se percibe en el primer momento que se aspira. Y cuando del arcano de mis nervios lograba arrancar la sensación, precisarla y exaltarla, venía el empeño por darle vida en palabras, la fiebre del estilo, semejante a un estado místico, con momentos de arrobos y momentos de aridez y desgana. (*Ibidem*).

Hay ecos evidentes en estos capítulos de *Anillo de Giges* del trascendentalismo filosófico de Ralph Waldo Emerson,²⁰⁸ sobre todo en lo concerniente a la comunión con la naturaleza, el éxtasis que produce su contemplación y la definición de belleza. Para el pensador norteamericano toda la naturaleza está conectada entre sí de forma que cada elemento individual es un microcosmos que refleja el macrocosmos, el Todo:

Todo objeto particular de la Naturaleza, una hoja, una gota, un cristal, un instante de tiempo, están relacionados con el todo y participan de la perfección

²⁰⁸ Como ya indiqué (Monge, 2005: 201-220), la influencia de R. W. Emerson sobre *La lámpara maravillosa* es más que evidente, a través de la traducción de Edmundo González Blanco del libro del filósofo norteamericano, *Ensayo sobre la naturaleza, seguido de varios discursos*. Traducción directa del inglés por Edmundo González-Blanco, Bibl. de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, Madrid, La España Moderna, 1904, 218 pp.

del todo. Cada partícula es un microcosmos y reproduce fielmente la semejanza del mundo. (Emerson, 1904: 34)

Esta concepción hilozoísta de la naturaleza, la consideración de la naturaleza como un todo animado, está próxima al panteísmo filosófico y se manifiesta a través de todas las páginas del ensayo valleinclaniano. Así el narrador de *Anillo de Giges* llega a la sustancia misma de las cosas, a aquello que les confiere significado, siente la sensación en sí:

Pude sentir un día en mi carne, como una gracia nueva, la frescura de las hierbas, el cristalino curso de los ríos, la sal de los mares, la alegría del pájaro, el instinto violento del toro. (*LM, AG II*, edic. cit.: 70).

El método gnóstico, de introspección interior, se acentúa en el segundo capítulo de esta sección, pues el narrador realiza toda una regresión, que le permite contemplar varios rostros hasta llegar a su primera encarnación. Evidentemente, la filosofía pitagórica, teosófica y ocultista con su creencia en la reencarnación del alma, en la diversidad de personajes, *máscaras*, que encarna el espíritu, y la existencia de un plano astral, donde queda todo grabado explica todo el pasaje:

Otro día, sobre la máscara de mi rostro, al mirarme en un espejo, vi modelarse cien máscaras en una sucesión precisa, hasta la edad remota en que aparecía el rostro seco, barbudo y casi negro de un hombre que se ceñía los riñones con la piel de un rebeco, que se alimentaba con miel silvestre y predicaba el amor de todas las cosas con rugidos. (*Ibidem*: 71-72).

En este retroceso hacia el pasado es capaz de ver la forma de su *daemonium* o *daimon*.²⁰⁹ El vocablo surge en Sócrates y designa al genio protector e inspirador de cada uno

²⁰⁹ El vocablo *daimon* era habitual en la bibliografía teosófica y ocultista. Según S.S.D.D., *La magia egipcia*, es un término utilizado por el neoplatónico Jámblico en su obra *Los Misterios*:

Jámblico, dice también, que el *daimon* o director elemental se recibe a la hora del nacimiento; que es una personificación del símbolo impreso en el Sahu, o Cuerpo elemental; y su acción puede definirse como la del hado o destino. Sus fuerzas se atraen desde todo el mundo, y se establece en el Sahu antes de que el alma descienda a la generación. Más adelante dice: “Y cuando el alma le ha recibido como su guía, el *Daimon* inmediatamente la rige, da cumplimiento a sus vidas y la reclama al cuerpo cuando éste desciende. Él gobierna al animal común del alma (el Sahu) como un sabio, y dirige su vida particular y nos transmite los principios de todos nuestros pensamientos y razonamientos. También ejecutamos nosotros cosas

de los hombres, el que marca su destino vital.²¹⁰ En este pasaje tiene este significado, asociado al ocultista o teosófico de director elemental, que se recibe a la hora del nacimiento. Valle-Inclán lo caracteriza de forma mitológica y artística, pues «parece modelado con la precisión realista de un bronce romano, de un pequeño Dionisos», toca la flauta panida o siringa y baila a su son. El narrador, tras vislumbrar esta imagen, que le acompaña desde la niñez, se decide definitivamente por la actividad literaria que, de forma notoria, estará marcada por un son cambiante «antiguo y moderno», pues su genio protector siempre oye en su siringa el preludio de las canciones nuevas. Es significativo que este daimon o genio protector se asocie con el dios griego Dionisos, inspirador del más alto género dramático como la tragedia. Es una bella forma de explicar la vocación literaria de Valle-Inclán:

Otro día logré concretar la forma de mi Daemonium. Ya lo había entrevisto cuando niño, bajo los nogales de un campo de romerías. Es un aldeano menudo, alegre y viejo, que parece modelado con la precisión realista de un bronce romano, de un pequeño Dionisos. Baila siempre en el bosque de los nogales, sobre la hierba verde, a un son cambiante, moderno y antiguo, como si en la flauta panida oyese el preludio de las canciones nuevas. Cuando logré concretar esta figura, tantas veces entrevista bajo el pabellón de mi cuna, creí llegado el momento. Todas las larvas de mi reino interior eran advertidas, las sentía removerse como otros tantos arcanos, y había aprendido a oír las voces más lejanas. (*Ibidem*: 72).

Los capítulos III, IV y V de *Anillo de Giges* relatan por primera vez experiencias quietistas, en las que el narrador alcanza el éxtasis contemplativo. El éxtasis es un concepto de importancia fundamental en el ensayo valleinclaniano, pues el yo autobiográfico utiliza sus

tales como las sugiere a nuestro entendimiento, y continúa gobernándonos hasta que por medio de la teurgía sacerdotal, obtenemos un Dios para que sea el guardián inspeccionador y guía del alma; pues entonces el *Daimon* ya cede o entrega su gobierno a una naturaleza más excelente, o queda sujeto a ésta como contribuyendo a su inspección o, en otros casos, se subordina ante su Señor.» (*S.S.D.D.*, 1902: 28-29).

²¹⁰ «El prototipo de hombre que construyó su vida siguiendo los consejos («voz interior») de su daimonion fue el filósofo Sócrates [...]. Plutarco (45-120) nos ofrece una descripción detallada del daimonion socrático y explica el concepto de espíritu protector con la ayuda de argumentos filosóficos. Indicios de la existencia de un daimonion se pueden encontrar en los textos de Séneca (4-55), Marco Aurelio (121-180) y los neoplatónicos». (Roberts, 1998:168).

sensaciones hasta lograr diversos episodios de éxtasis contemplativo. La palabra *éxtasis* no era ajena en la literatura espiritista y teosófica, sino todo lo contrario, pues los médiums lo eran cuando alcanzaban tal estado.

Tomás Sánchez Escribano, médium de la Sociedad Espiritista Española, presentó en el Congreso Espiritista Hispano-Americano de 1892 una comunicación sobre *El éxtasis*, donde lo definía en estos términos:

En mi opinión, el éxtasis puede considerarse como un estado de ensimismamiento, durante el cual, el espíritu se halla sumido en una concentración profunda, en un arrobamiento inefable y misterioso que sustrae al estático, total o parcialmente, de las sensaciones externas que le prestan los sentidos corporales. (Sánchez Escribano, 1893: 161).

Igualmente, considera que el éxtasis es un producto de la autosugestión individual, en la que las sensaciones están totalmente exaltadas:

Desde luego encontramos en el éxtasis una condición especial que le caracteriza, y es que, todas las lucubraciones o visiones fantásticas se producen por impresiones y percepciones íntimas y particularísimas de la conciencia que inflaman el sentimiento, subliman las ideas y elevan el pensamiento a regiones superiores. [...] las facultades del alma, sorprendidas o subyugadas, se reconcentran, se excitan en determinado sentido y sugieren a la mente ideas sublimes y bellas imágenes en unos casos, concepciones fantásticas, deseos extravagantes o mixtificaciones absurdas cuando el error o la ignorancia predominan en la conciencia. (*Ibidem*: 162-163).

Sánchez Escribano estableció las diferencias entre los estáticos y otros estados de la personalidad, como los sonámbulos o los hipnotizados. Finalmente, afirma que en los momentos de éxtasis «se revelan los estados de la conciencia» (*Ibidem*: 164), y que en los artistas, intelectuales y religiosos existe una gran predisposición al éxtasis:

[...] ha de haber muchas personas entre los sabios, artistas, místicos, iluminados, fanáticos y visionarios de todas clases y categorías, con predisposiciones abonadas para todos los accesos estáticos. Esta predisposición suele determinarse por la exquisita sensibilidad que manifiesta en algunos sujetos. [...] También abundan los estáticos entre las personas dominadas por inclinaciones especiales, o entregadas a estudios o trabajos continuados y persistentes. (*Ibidem*: 165-166).

Tal estado extático se alcanza, como veremos, en los siguientes tres ejemplos presentados por el narrador autobiográfico de *Anillo de Giges*. Ya se ha comentado antes la particularidad de estos tres capítulos, escritos con posterioridad al resto de la sección, pero incluidos en ella formando el tronco central. En ellos, a la par que se describen experiencias autobiográficas, se definen conceptos estéticos fundamentales de *La lámpara maravillosa*. Todas las experiencias relatadas por el narrador son recuerdos de vivencias, en las que ha conseguido llegar al éxtasis quietista. Por este orden tenemos la visión de altura de la Tierra de Salmés (AG III), la contemplación de la luz en las vidrieras de la catedral de León (AG IV) y un atardecer en la costa gallega (AG V). Se trata de tres recuerdos en los que el narrador sintió una *emoción* muy intensa, porque vislumbró el alma de las cosas, la *verdad* oculta.

Valle-Inclán había utilizado en sus artículos sobre pintura de 1908 y 1912 los conceptos de *emoción* y *verdad*, como criterios estéticos para enjuiciar las obras galardonadas en los certámenes nacionales, conceptos que, a buen seguro, había desarrollado oralmente en la tertulia del *Nuevo Café de Levante*. Estos conceptos estéticos, derivados en su mayor parte del pensamiento estético de John Ruskin y del ensayista francés Guyau, son los de *emoción*, *verdad* artística y la *creación como recuerdo*, que fueron definidos, con mayor claridad y de forma más explícita, en sus artículos de crítica pictórica que en la propia *LM*.

El concepto de verdad artística ya había sido desarrollado por Ruskin en sus *Pintores Modernos*, y se tenía noticia de ello en España desde 1889 con la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo, donde puede leerse:

[Ruskin] lo que busca en la naturaleza no es la *sensación*, sino la *verdad*; menosprecia la *imitación literal* y persigue el *carácter permanente de las cosas*, los misterios de invención y combinación por los cuales la naturaleza habla del espíritu, proclamando la operación incesante del poder divino, que la embellece y glorifica. (Menéndez Pelayo, 1974⁴: 397).

Y ya en las primeras antologías de textos de Ruskin, traducidos en España,²¹¹ hallamos el mismo significado sobre el concepto de verdad:

La ciencia penetra exclusivamente en las cosas como son en sí mismas, y el arte exclusivamente en las cosas en cuanto que afectan al sentido humano y al alma humana. Su oficio es describir las apariencias de las cosas y profundizar las naturales impresiones que producen sobre los seres vivientes. La obra de la ciencia es sustituir hechos por apariencias y demostraciones por impresiones. Ambos -nótese bien- igualmente están relacionados con la verdad: la una con la verdad de aspecto, el otro con la verdad de esencia. (Ruskin, s.f.: 162-163).

El ensayista francés J. M. Guyau, en su obra *El arte desde el punto de vista sociológico*, (1902), se refiere a la *verdad* en estos términos:

El gran arte consiste en alcanzar y devolver el *espíritu de las cosas*, en decir lo que relaciona al individuo con el todo y cada porción del instante al tiempo entero.

[...] Ser artista, es ver según una *perspectiva*, y en consecuencia tener un centro de perspectiva interior y original. [...] Por el contrario, un alma vulgar tendrá un ojo vulgar y un arte trivial. Cada observador lleva así consigo y en sí algo del mundo que observa [...] Representar el mundo o la humanidad de un modo estético no es, pues, reproducirlos pasivamente al azar de la sensación, sino coordinarlos con relación a un término fijo, - el yo original del autor,- que debe ser a su vez, por otra parte, la miniatura más completa posible del mundo y de la humanidad. [...] lo que es realmente hermoso, no es toda novedad, sino la novedad de lo *verdadero*. (Guyau, 1902: 149-151).

Valle-Inclán halla este concepto estético en la pintura de Julio Romero de Torres y en los aguafuertes y cuadros de Ricardo Baroja, dos de los artistas galardonados en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908:

Julio Romero de Torres es, de cuantos pintores acuden a esta Exposición, el único que parece haber visto en las cosas aquella condición suprema de poesía y de misterio que les hace dignas del Arte. Él sabe que la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu unida a un oculto ritmo de emoción y de armonía, que es el goce estético. (Valle-Inclán, «Un pintor», 1987: 231-232).

²¹¹ Según Rodolphe Stembert, «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976): «Don Ramón conocía perfectamente aquel movimiento, ya que dentro de sus numerosas lecturas figuraba la de Ruskin, cuyas obras estaban en su biblioteca, hecho confirmado por su hijo Carlos del Valle-Inclán». (Stembert, 1976: 476).

Ricardo Baroja ha conseguido realizar tan intensa obra de arte porque al mismo tiempo tuvo la comprensión de lo que estaba ante sus ojos y el sentimiento del signo misterioso que hacen todas las cosas, para decirnos con la línea muda de su forma el secreto de su esencia, su verdad oculta. (Valle-Inclán, «Ricardo Baroja», 1987: 240-241).

Y, finalmente, define el concepto de *verdad* de forma más certera al criticar, en el artículo «Divagaciones», el cuadro, premiado con medalla de oro, de José M^a Rodríguez Acosta, *Gitanos del Sacro Monte*, por su realismo fotográfico y su humildad en el color:

Se sufre al imaginarse con cuántas fatigas el artista se afana por representar al natural, pero interesándose únicamente por aquella baja verdad que se muestra a los ojos de todos. La verdad sin carácter.

Yo confieso que jamás he podido convenir en que la verdad sea una para el vulgo y para el artista. El artista ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica, para la cual los ojos del vulgo serán como ojos de ciego.

(Valle-Inclán, «Divagaciones», 1987: 236-237).

Así pues, la verdad artística consistirá en expresar esa condición esotérica de la realidad, el alma de las cosas, su condición espiritual. Tal precepto artístico reaparece formulado en los artículos sobre la Exposición de 1912 y en los pretextos de *La lámpara maravillosa*, bajo la denominación de «El Matiz».

En 1910, en su cuarta conferencia argentina, «El Modernismo en España», Valle-Inclán identifica explícitamente *modernismo* y *emoción*, entendido este concepto como el hallazgo de la verdad:

El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. [...] El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! Los modos de expresión son infinitos. Acaso no lo sean en el hecho real, pero en el concepto estético, sí. Tantos corazones, tantas maneras de expresión. («Conferencias de del Valle-Inclán: El Modernismo en España», *apud* Valle-Inclán, 1994: 47).

Emoción que, en opinión de Valle-Inclán, varía según las artes, pero «es una en la línea, en el color, y en el ritmo exhuberante [sic] de nobleza y de originalidad». (*Ibidem*: 48)²¹² Sin embargo, el periódico *El Mundo* de Madrid reproduce, el 31 de julio de 1910, con el título de «Valle-Inclán en Buenos Aires», dos reseñas de la Conferencia sobre el Modernismo, tomadas de *La Nación* y de *El Diario Español*, transcripciones que presentan variantes muy significativas en el caso de la reseña del primer rotativo bonaerense. Así, con respecto al concepto estético de emoción, puede leerse:

La emoción es una razón suprema que **no** varía, según las artes.
(«Valle-Inclán en Buenos Aires. Conferencia sobre modernismo», *La Nación*,
apud El Mundo, 31-VII-1910: 1). [La negrita es mía].

Creo más coherente esta versión, cuando, además, *El Diario Español* reseña:

En el arte cambian las medidas, las formas, los aspectos; sólo permanece la esencia íntima, eso que constituye la razón emocional de todas las preferencias. La emoción es una condición que realza las cosas bellas; es armonía de la luz, en el cuadro, armonía de la línea en la escultura, del ritmo en el verso. (*El Diario Español*, *apud El Mundo*, 31-VII-1910: 1).²¹³

Y, coherente con su teoría estética de que primero es la observación generadora de la emoción ante el hallazgo de la esencia de las cosas, la verdad, y luego la expresión artística, explica no sólo el significado de la tradición pictórica, su intertextualidad, sino también la razón del sincretismo modernista:

Las mismas esencias forman la obra de Velázquez como la obra de Rafael y, sin embargo, la diferencia entre uno y otro pintor es profunda. Profunda, pero no esencial. Intervienen los mismos elementos pero alternados en distintas medidas. Nada hay en Velázquez que no haya en Rafael. Lo que cambia es la proporción de las divinas esencias. Pero cuando las esencias son divinas, es igual que unas superen a las otras y la preferencia que concedemos a un artista sobre otro artista, no es de razón sino de corazón. [...] En toda obra de arte está el germen de otra obra distinta, y todo está en todo. (Valle-Inclán,

²¹² Esta reseña de *La Nación* no se refiere en ningún momento a la emoción en la luz.

«Conferencias de del Valle-Inclán: El Modernismo en España», *apud* Valle-Inclán, 1994: 47-48).

Volviendo a los artículos de pintura sobre la Exposición de 1908, Valle-Inclán sentenciará que las obras de arte que expresan la verdad, la esencia esotérica de la realidad, producen emoción estética y para Valle-Inclán ello es superior a la vida misma:

Entonces nacen esas obras de arte, más fuertes en emoción que la vida misma.
(«Divagaciones», Valle-Inclán, 1987: 237).

La creación artística a partir del *recuerdo* es un aspecto fundamental de la estética valleincliniana²¹⁴. Está presente desde sus primeros artículos periodísticos de corte histórico-artístico, reaparece con vigor en sus artículos de pintura, y sustenta buena parte del contenido autobiográfico de *La lámpara maravillosa*. En última instancia, la estética del recuerdo también, de alguna forma, está vinculada a la estética del esperpento, pues la deformación de la realidad se produce por evidente contraste con el ideal del recuerdo de la grandeza trágica.

El recuerdo como forma de conocimiento o de reconocimiento de la realidad es un pilar fundamental de la filosofía platónica a partir del *Menón*. Pensamiento y estética

²¹⁴ Diversos críticos han estudiado la estética del recuerdo en el autor gallego. Leda Schiavo, («La estética del recuerdo en Valle-Inclán», *Ínsula*, 531, marzo 1991: 12-14), recoge, de forma descriptiva, pasajes en los que Valle se refiere al recuerdo y subraya su presencia constante en las páginas de *La lámpara maravillosa*, por lo que relaciona, sin indicar fuentes ni obras concretas, la estética del recuerdo con las ciencias herméticas y «los mitos de reunificación». Javier Gómez Montero («Valle-Inclán y la alquimia del recuerdo. Poética y representación de la memoria en *La lámpara maravillosa* y *El pasajero*», *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995: 169-183), estudia el recuerdo desde la concepción analógica del tiempo, defendida por Novalis o W. Blake, lo relaciona con la literatura esotérica y estudia su función estructural y temática (la infancia, los orígenes) en *La lámpara maravillosa* y en los versos de *El pasajero*. Más recientemente se han ocupado del tema Virginia Garlitz, «Valle-Inclán y el mágico arte de la memoria» (*ALEC. Anuario Valle-Inclán*, 2006: 27-36) y Rosario Mascato Rey relaciona la estética del recuerdo valleincliniana con la filosofía de Bergson, «De la *Image mediatrice* al *Enigma del matiz*: el pensamiento estético valleincliniano a la luz de la filosofía bergsoniana», Santos Zas/ Serrano Alonso/ De Juan Bolufer (eds.), *Actas del Congreso Valle-Inclán y las artes, Santiago de Compostela 25-28 de octubre de 2011*, 2012: 345-361). Por mi parte, opino que la fuente principal se halla en el ensayista francés Jean Marie Guyau, anterior a H. Bergson.

platónica que el romanticismo recoge y asume, por lo que el recuerdo como factor poético, generador de obras de arte, se halla en diversos tratadistas estéticos decimonónicos, en Guyau, principalmente, y de forma dispersa en la extensa obra de Ruskin y de H. Spencer.

Para Guyau, el recuerdo es un procedimiento estético de primer orden, pues embellece la realidad sin falsearla, evitando así en todo momento caer en la trivialidad, y afecta tanto al artista en su proceso de creación, como al lector o espectador en el proceso de recepción o de empatía con la obra de arte. Sin duda, se trataba de un recurso en contra del realismo desmedido y hasta enfermizo del determinismo naturalista, y una propuesta poética idealista, que, en sus mayores excesos, derivó en el decadentismo finisecular.

La estética del recuerdo, según Guyau, consiste en alejar las cosas o los sucesos en el tiempo, para así embellecerlos y acrecentar nuestras sensaciones, en aras de lograr una mayor emoción estética:

[...] el recuerdo por sí mismo altera los objetos, los transforma, y esa transformación se realiza generalmente en un sentido estético. El tiempo actúa frecuentemente sobre las cosas al modo de un artista que embellece todo pareciendo permanecer fiel por una especie de magia propia. (Guyau, 1902: 169)

[...] el recuerdo permite, pues, que la emoción se agrande. [...] el recuerdo tiende a dejar desaparecer lo que era penoso para guardar tan sólo lo que era agradable o al contrario, francamente doloroso. (*Ibidem*: 170).

Valle-Inclán opina de igual forma y por ello afirma, refiriéndose a la pintura de Julio Romero de Torres, que la verdad es lo que perdura en el recuerdo:

Este gran pintor, emotivo y consciente, sabe que para ser perpetuada por el arte no es la verdad aquello que un momento está ante la vista, sino lo que perdura en el recuerdo. Yo suelo expresar en una frase este concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literatura:

Nada es como es, sino como se recuerda.
(Valle-Inclán, «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Un pintor», Valle-Inclán, 1987: 232).

Y, cuatro años más tarde, identificará totalmente recuerdo y verdad al glosar los jardines pintados por S. Rusiñol:

Los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo, no podían ser entendidos por los que sólo buscan una verdad inmediata y efímera, el detalle gráfico de un momento sin enlace con otro momento.
(Valle-Inclán, «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912. Santiago Rusiñol», Valle-Inclán, 1987: 259.).

En este artículo, algunos de cuyos fragmentos aparecen en *La lámpara maravillosa*, desarrolla un poco más su pensamiento y une la estética del recuerdo con la estética quietista, considerando al recuerdo como una suma de emociones o sensaciones que se sitúan fuera del tiempo y que el artista debe expresar:

Santiago Rusiñol [...] sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda. Fiel a la tradición griega, procura hacer de la obra de arte una Suma. [...] Afortunadamente son ya muchos los jóvenes pintores que, a pesar de la torpe enseñanza de las Escuelas –donde el concepto de arte se reduce a la fórmula mezquina de copiar al natural–, vuelven a la tradición clásica que hace del arte una síntesis de diferentes momentos.

Y tú pálido, adolescente que amas toda la belleza, hijo de Apolo y de la Luna, cuando pintes, cuando esculpas, cuando cantes, enlaza en una suma tus emociones, perpetúalas en un círculo y tendrás la clave de los enigmas.[...] Pon en todas tus horas un enlace místico, y en la que llega vierte todo el contenido de la hora anterior, tal como el vino añejo del ánfora pequeña se trasiega en otra más capaz y se junta con el de las nuevas vendimias. Que sean tus emociones de arte como los círculos abiertos por la piedra en el cristal del agua, y que en la última se contenga toda tu vida. (*Ibidem*: 259-260)

Pero también, para Guyau, la estética del recuerdo se basa en lo legendario y en todo aquello que forma ya parte de la historia:

La historia tiene como característica el engrandecer y poetizar todas las cosas. Por la historia se hace una depuración que sólo deja subsistir los caracteres estéticos y grandiosos. (Guyau, 1902: 175-176).

[...] todo lo que a nosotros llega a través de la historia nos aparece en toda su sencillez; al contrario, lo útil de cada día, con su exceso de trivialidad, permanece prosaico; y he aquí por qué lo útil que ha pasado a ser histórico se hace hermoso.

Lo antiguo es una especie de realidad purificada por el tiempo. (*Ibidem*: 177).

El recuerdo actúa sobre la realidad como un mecanismo idealizador, pues en su proceso de selección y fijación de las impresiones es en sí mismo estético. Esta es la razón por la que Guyau afirma:

El arte debe imitar al recuerdo [...] el recuerdo es una prolongación de la sensación, la imaginación en su principio, un bosquejo de ella. En el fondo, la poesía del arte se reduce en parte a lo que se llama la «poesía del recuerdo»; la imaginación artística no hace más que trabajar sobre el cúmulo de imágenes proporcionado a cada uno de nosotros por la memoria. (*Ibidem*:168-169).

Valle-Inclán se refirió al carácter idealizador del recuerdo precisamente en 1908. Tras asistir al estreno de *Señora Ama* de Jacinto Benavente, en unas declaraciones a Ricardo Rojas, afirmó:

—A mí no me gusta un teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene nos echan a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración. (*Apud* Gómez de la Serna, 1979⁵: 107)

Así pues, el recuerdo es un factor fundamental en el esteticismo modernista, e, incluso, un elemento primordial en la mirada retrospectiva e idealizadora, propia de la cultura finisecular decimonónica, hacia el pasado histórico (nacionalismo romántico e indigenismo modernista) y el pasado individual (introspección en el yo, la infancia), como ocurre en la *LM*.

El recuerdo, para Guyau y John Ruskin, es el principio del proceso de creación artística. Así, leemos en el tratadista francés:

[...] el fondo más sólido sobre el que trabaja el artista, es el recuerdo: -el recuerdo de lo que ha experimentado o visto como hombre, antes de ser artista de profesión. (Guyau, 1902:169).

Y Ruskin, en relación a la invención y al orden de composición pictórico, situaba la

impresión del recuerdo en primer lugar, y después, en un orden secundario, la forma y el color:

[...] el artista que tiene verdadera fuerza de invención [...] primeramente, recibe una exacta impresión del paisaje mismo, y cuida de conservarla como su principal bien; en realidad, no necesita preocuparse del asunto, porque lo que distingue a su espíritu del de los demás otros es que recibe al instante tales sensaciones vigorosamente y que es incapaz de abandonarlas [...] al penetrar la esencia de los objetos, la forma es esencial y el color más o menos accidental. (Ruskin, s.f.: 150-151).

Este proceso creativo, que se inicia con las impresiones del recuerdo, prosigue con las formas y acaba en el color, es idéntico al propuesto por Valle-Inclán en su artículo «Del retrato», texto donde atacaba el luminismo sorollista:

Para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca. Y en este proceso de la evocación –como en aquel otro del olvido– es igual para todos el camino que la memoria recorre, aun cuando la intensidad varíe en cada individuo: se recuerda primero la expresión, después la característica de la línea y, por último el color, ya casi como un accidente. Pero lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claroscuro. El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claroscuro y la luz la impresión de sólo un momento, tan efímera que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos. Por eso nada tan absurdo y falto de sentido artístico como la manera de esos pintores que conceden al accidente de la luz la única importancia en el retrato, y que en cambio convierten la expresión en algo más accesorio que el reflejo de una cortina roja o azul. (Valle-Inclán, «Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908. Del retrato», *apud* Valle-Inclán, 1987: 243-244).

Pero también el recuerdo opera en el lector o el espectador que contempla un cuadro y le provoca la emoción estética, en palabras de Guyau:

Comparamos la imagen que nos ofrece el arte con la que nos presenta el recuerdo [...] la imagen interna presentada por el recuerdo se aviva por el contacto con la imagen externa, y ante toda obra de arte revivimos una parte de nuestra vida. Encontramos un fragmento de nuestras sensaciones, de nuestros sentimientos, de nuestro rostro interno en toda imitación por un ser humano de lo que como nosotros ha sentido o percibido. (Guyau, 1902: 62).

En la *LM* Valle-Inclán desarrolla teórica y pragmáticamente estos conceptos de *verdad*,

emoción y recuerdo, pues los aplica a sus vivencias personales y ejecuta con acierto su expresión formal.

Así, en la primera experiencia de *Anillo de Giges* define el éxtasis contemplativo como la emoción pura o el éxtasis de la suma. Este primer ejemplo de éxtasis se produce con la contemplación de la naturaleza, a través de una visión de altura, concepto estético que Valle-Inclán desarrollará en los esperpentos, pero que guarda relación con los pensamientos de Emerson y con la ya mencionada noción de *emoción*, que Valle-Inclán utilizó en sus artículos de pintura. Igualmente, es revelador que la emoción de la suma, a través de la visión de altura, se genere tras haber fumado cáñamo índico, circunstancia que el narrador no oculta:

Recuerdo un caso de mi vida: Era en el mes de diciembre, ya cerca de la Navidad. Yo volvía de un ferial con mi criado, y antes de montar para ponerme al camino, había fumado bajo unas sombras gratas mi pipa de cáñamo índico. Hacíamos el retorno con las monturas muy cansadas. Pasaba de la media tarde, y aún no habíamos atravesado los Pinares del Rey. Nos quedaban tres leguas largas de andadura, y para atajar llevábamos los caballos por un desfiladero de ovejas. Mirando hacia abajo se descubrían tierras labradas con una geometría ingenua, y prados cristalinos entre mimbrales. El campo tenía una gracia inocente bajo la lluvia. Los senderos de color barcino ondulaban cortando el verde de los herberos y la geometría de las siembras. Cuando el sol rasgaba la boira, el campo se entonaba de oro con la emoción de una antigua pintura, y sobre la gracia inocente de los prados, y en el tablero de las siembras, los senderos parecían las flámulas donde escribían las leyendas de sus cuadros los viejos maestros de aquel tiempo en que las sombras de los santos peregrinaban por los senderos de Italia. Atajábamos la Tierra de Salnés, donde otro tiempo estuvo la casa de mis abuelos, y donde yo crecí desde zagal a mozo endrino. Sin embargo, aquellos parajes monteses no los había traspuesto jamás. Íbamos tan cimeros, que los valles se aparecían lejanos, miniados, intensos, con el translúcido de los esmaltes. Eran regazos de gracia, y los ojos se santificaban en ellos. (*LM, AG III*, edic. cit: 73-74).

Para expresar las sensaciones de la suma, Valle-Inclán acude a referentes pictóricos, que remiten tanto a los primitivos italianos, a los cuadros de Fra Angélico -«el campo se entonaba de oro con la emoción de una antigua pintura», los senderos «parecían las flámulas donde escribían las leyendas de sus cuadros los viejos maestros de aquel tiempo»-, como a las

miniaturas medievales -«los valles se aparecían lejanos, miniados, intensos, con el translúcido de los esmaltes». Es significativo en las preferencias pictóricas de Valle-Inclán, que el paisaje destile la emoción de una antigua pintura, es decir, que el narrador sienta el hallazgo de la verdad, la condición espiritual del mundo, ante un paisaje y le recuerde la verdad artística plasmada por los pintores primitivos.

Igualmente, para Emerson la contemplación de la belleza de cualquier paisaje natural suscitaba una emoción que califica de «angélica»:

La Naturaleza satisface al alma puramente por su hermosura y sin ninguna mezcla de provecho corporal. He visto el espectáculo de la mañana desde la cumbre de la montaña que está frente a mi casa, desde el alba hasta la salida del sol, con emociones que un ángel pudiera participar. (Emerson, 1904: 13).

Muy semejante, en sus efectos, a la emoción del éxtasis, que proporciona la visión de altura en Valle-Inclán. En el mismo pasaje de *Anillo de Giges*, el narrador afirma sobre la Tierra de Salnés:

Pero nada me llenó de gozo como el ondular de los caminos a través de los herbales y las tierras labradas. Yo los reconocía de pronto con una sacudida. Reconocía las encrucijadas abiertas en medio del campo, los vados de los arroyos, las sombras de los cercados. Aquel aprendizaje de las veredas diluido por mis pasos en tantos años, se me revelaba en una cifra, consumado en el regazo de los valles, cristalino por el sol, intenso por la altura, sagrado como un número pitagórico. Fui feliz bajo el éxtasis de la suma, y al mismo tiempo me tomó un gran temblor comprendiendo que tenía el alma desligada. Era otra vida la que me decía su anuncio en aquel dulce desmayo del corazón y aquel terror de la carne. Con una alegría coordinada y profunda me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal. Quedé cautivo, sellados los ojos por el sello de aquel valle hondísimo, quieto y verde, con llovizna y sol, que resumía en una comprensión cíclica todo mi conocimiento cronológico de la Tierra de Salnés. (*LM, AG III*, edic. cit.: 74-75)

El narrador define la emoción del éxtasis como una suma, proporcionada por la visión de altura (sombra del árbol, vuelo del pájaro, peña del monte) y como una comprensión cíclica - verdadero aprendizaje, pues en términos platónicos el narrador reconoce todos los

parajes-, que le permite hermanarse con todo la Naturaleza, ya que siente el alma desligada de la temporalidad. Es una visión gozosa y teologal, es decir, una mirada plena de emoción y verdad, por cuanto le permite comprender la eternidad de la obra divina y, por ello, el éxtasis quietista es ajeno al tiempo:

EL ÉXTASIS ES EL GOCE DE SER CAUTIVO EN EL CÍRCULO DE UNA EMOCIÓN TAN PURA, QUE ASPIRA A SER ETERNA. ¡NINGÚN GOCE Y NINGÚN TERROR COMPARABLE A ESTE DE SENTIR EL ALMA DESPRENDIDA!²¹⁵

(*Ibidem*: 75).

Esta atemporalidad de la visión de altura valleincliniana, que genera una emoción mística, quietista, causada por la suma unitaria de todo el paisaje en los ojos del observador, está muy próxima al concepto emersoniano de belleza, la contemplación de la multiplicidad en la unidad:

Una hoja, un rayo de sol, un paisaje, el Océano, producen una impresión análoga sobre el espíritu. Lo que es común a todos ellos, esa perfección y armonía es la belleza. Por eso el tipo de belleza es el circuito completo de las formas naturales, la totalidad de la Naturaleza, que los italianos expresaban definiendo la belleza [como] *il piu nell'uno*. Nada es bello solo; nada es bello más que en conjunto. (Emerson, 1904: 18).

Cuando contemplo un exuberante paisaje, mi objeto no es tanto recitar correctamente el orden y la superposición de las capas de tierra, como saber por qué toda idea de multitud se desvanece en un tranquilo sentido de unidad. (*Ibidem*: 54).

En el siguiente capítulo, también de corte autobiográfico, el narrador relata una nueva experiencia extática -en esta ocasión producida por la contemplación de una obra de arte, por el efecto de la luz en las vidrieras-,²¹⁶ y define la belleza en términos neoplatónicos y místicos,

²¹⁵ Tanto en la primera como en la segunda edición en vida del autor, los aforismos o glosas que cierran cada capítulo se editan en mayúsculas y con el párrafo centrado. Reproduzco en el estudio los mismos criterios de edición, pese a que la utilizada para las citas, Austral (1995), reproduce los aforismos en cursiva.

²¹⁶ Supuestamente fue nombrado Inspector de las Obras de Restauración de la catedral de León, tal y como afirmó Francisco Madrid:

por cuanto el alma a través de ella se desliga de lo material y temporal y se integra en la unidad:

Recuerdo también una tarde, hace muchos años en la catedral leonesa. [...] Ya entonces comenzaba mi vida a ser como el camino que se cubre de hojas en Otoño. Había entrado buscando un refugio, agitado por el tumulto angustioso de

Alguien se acercó a don Augusto González Besada, cacique gallego y compañero de aulas universitarias de Valle-Inclán:

-No podemos tolerar que ese hombre se nos muera de hambre... Es tan orgulloso que jamás vendría a pedirte nada... Pero los amigos debemos interesarnos por él... ¿Puedes hacer algo en su beneficio?

González Besada duda. Teme que don Ramón al recibir una credencial modesta estime que se le ofende, se sienta dolido y considere, a la loquesca, que se le ha ofendido. Los paisanos insisten y, por fin, llega al desván gatero de don Ramón una credencial del Ministerio de Fomento.

“... con cargo al presupuesto de las obras de restauración de la catedral leonesa se nombra a don Ramón Valle y Peña inspector... con dos mil pesetas de sueldo anual...”

La cifra no es para apaciguar la honrosa bulimia, pero le sirve para afirmar su personalidad de licnobia. Ahora don Ramón tiene al mes algunas monedas con que poder hacer frente a las más perentorias necesidades. Sigue su bohemia. (Madrid, 1943:51-52).

En 2003, en mi artículo «Valle-Inclán y las Bellas Artes», *Cuadrante*, (6: 20-47), así lo recogía:

Si nos ceñimos a la cronología y a los datos biográficos siempre difusos, Valle-Inclán pudo desempeñar su cargo, como inspector de las obras de restauración de la catedral de León, a partir de diciembre de 1895 y a lo largo de todo el año de 1896 (Monge, 2003: 29).

Sin embargo, tanto Hormigón (2006: 185-186) como Alberca- González (2002: 68-69) consideran, sin aportar ningún dato documental, que nunca llegó a desempeñar el cargo, dado que tenía que trasladarse a vivir a León y el escritor deseaba permanecer en Madrid. Por su parte, Garlitz (2007:139) descarta que este pasaje de la catedral leonesa esté relacionado con la hipotética labor inspectora de Valle en León, se basa para ello en el fragmento inicial («comenzaba mi vida a ser como el camino que se cubre de hojas en Otoño»), que, en su opinión, no cuadra con la cronología biográfica del escritor, pues este en 1896-97 tenía treinta años, que cree no muy otoñales. Quizás obvia la esperanza de vida a finales del s. XIX y el significado incoativo de la perífrasis verbal aspectual «comenzaba a ser».

Más recientemente, Manuel Alberca presenta, en su última biografía del escritor, nuevos datos que confirman que en marzo de 1895, poco antes de su segundo viaje a Madrid, Valle-Inclán consiguió un cargo remunerado de la Administración:

Por la Dirección General de Instrucción Pública ha sido nombrado para ocupar un cargo con el sueldo de 2000 pesetas anuales, en el Negociado de Construcciones Civiles, nuestro apreciable amigo y distinguido escritor, don Ramón del Valle-Inclán. (*Diario de Pontevedra*, 23- III- 1895; *La Correspondencia Gallega*, 23- III- 1895, *apud* Alberca, 2015: 92, 662).

Según Alberca (2015: 662) no se ha localizado el respectivo nombramiento oficial, pero los sueltos de los periódicos gallegos citados informan de ello y nos alejan la imagen de una bohemia sacrificada cuando el escritor recaló de nuevo en Madrid en 1895. En relación al cargo de inspector ministerial de las obras de restauración de la catedral leonesa, no hay tampoco hasta la fecha ningún documento que acredite que ejerciera como tal, aunque este nombramiento evidencia la protección de González Besada, amigo universitario en Santiago, que, al ser ministro de Fomento en 1896, dará el empujón definitivo a la restauración de las vidrieras de la catedral de León.

las ideas, y de pronto mi pensamiento quedó como clavado en un dolor quieto y único. La luz en las vidrieras celestiales tenía la fragancia de las rosas, y mi alma fue toda en aquella gracia como en un huerto sagrado. El dolor de vivir me llenó de ternura, y era mi humana conciencia llena de un amoroso bien difundido en las rosas maravillosas de los vitrales, donde ardía el sol. Amé la luz como la esencia de mí mismo, las horas dejaron de ser la sustancia eternamente transformada por la intuición carnal de los sentidos, y bajo el arco de la otra vida, despojado de la conciencia humana, penetré cubierto con la luz del éxtasis. ¡Qué sagrado terror y qué amoroso deleite! Aquella tarde tan llena de angustia aprendí que los caminos de la belleza son místicos caminos por donde nos alejamos de nuestros fines egoístas para transmitir en el Alma del Mundo. (*LM, AG IV*, edic. cit.: 76).

En la denominación «los caminos de la belleza» cabe un amplio significado, pues tanto es la ejecución y práctica de todas las artes (literatura, pintura, escultura, música, etc), como la contemplación de lo bello en su sentido más extenso. Lo sustantivo es que Valle-Inclán concede una finalidad religiosa al arte y a la belleza, a la estética y a la poética, ya que nos permite conectar con el Alma del Mundo, concepto platónico y ocultista, que considera que el mundo, al igual que el hombre, posee un alma creada por Dios o que es una emanación del mismo Dios.²¹⁷ Por lo tanto, la belleza y su expresión artística permiten enlazar el microcosmos (hombre) con el macrocosmos (Alma del mundo y Dios). El aforismo final del capítulo es concluyente al respecto:

LA BELLEZA ES LA INTUICIÓN DE LA UNIDAD, Y SUS CAMINOS,
LOS MÍSTICOS CAMINOS DE DIOS.

(*LM, AG IV*, edic. cit.: 77).

²¹⁷ Sobre este concepto, Edmond Goblot, *El vocabulario filosófico*, afirma:

Alma del mundo.- Ciertos panteístas [...] conciben el universo como un cuerpo organizado, un gran animal, y le atribuyen un principio de actividad y de dirección que lo anima, como el alma anima el cuerpo del hombre y de los animales. Es el *alma del mundo* o Dios.- En Platón, el alma del mundo es distinta de Dios, y creada por él; es el principio de orden y de armonía según el cual está constituido el mundo. (Goblot, s.a.: 43).

Por otra parte, el término *Alma del Mundo*, tenía resonancias pitagóricas, pues había sido atribuido, falsamente, por el neoplatónico Proclo a Timeo, maestro pitagórico de Platón, autor del tratado *Del Alma del Mundo y de la Naturaleza*. Según la nota del traductor de la edición de Nueva Biblioteca Filosófica de Platón, *Diálogos Dogmáticos*, dicho tratado no es de Timeo, sino de un discípulo suyo o más bien de un «plagiario de Platón». (1928: 133, n. 1).

La belleza es la intuición del principio divino y por tanto es atemporal y tiende a unir los contrarios, a armonizar los opuestos, pues «el goce y el dolor se hermanan». Aunque aquí todavía no lo cita de forma explícita, Valle-Inclán está hablando del concepto de armonía de contrarios, concepto que desarrollará en obras como *La Marquesa Rosalinda*, *La cabeza del bautista* o *Sacrilegio*:

[...] ésta es la ilusión fundamental del éxtasis, momento único en que las horas no fluyen, y el antes y el después se juntan como las manos para rezar. Beatitud y quietud, donde el goce y el dolor se hermanan, porque todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea del Tiempo.

(*Ibidem*).

Al iniciarse el capítulo V, y a modo de *recolectio*, afirma que las experiencias contemplativas anteriores son ejemplos de quietismo estético. Así pues, este sería el éxtasis estético o místico, proporcionado por la perspectiva de altura, la visión gozosa o teologal, que revela la belleza inherente a todas las cosas, situándolas fuera del tiempo, de lo material y de los accidentes sentimentales: dolor y gozo.

Esta noción de éxtasis contemplativo, que proporciona una nueva visión, más diáfana y atemporal sobre el conjunto de la realidad, está muy próxima también al concepto de revelación mística usado por algunos teósofos a principios del siglo XX:

La experiencia por que pasa el místico, le conduce a la comprobación de que esas leyendas [los relatos del Antiguo Testamento] se derivan de un conocimiento directo de las verdades superiores, y cuando esto llega, transfórmase de pronto el campo de su visualidad.

(Steiner, 1911: 19).

Pero el artista, para alcanzar tal estado, debe purificar su alma y hallar la verdad, es decir, un sentido de eternidad en todas sus acciones:

ANTES de llegar a este quietismo estético, divino deleite, pasé por una aridez, muy grande, siempre acongojado por la sensación del movimiento y del vivir

estéril. Aquel Espíritu que borra eternamente sus huellas me tenía poseso, y mi existencia fue como el remedo de sus vuelos en el Horus del Pleroma.²¹⁸

(*LM, AG V*, ed. cit.: 78).

La vivencia egoísta del narrador es descrita en términos gnósticos con un significado particular. Es la primera vez en el ensayo que Valle-Inclán utiliza términos propios del gnosticismo filosófico, que había sido objeto de estudio y atención por los heterodoxos finiseculares.

En el gnosticismo valentiniano,²¹⁹ el Horus del Pleroma es el límite que separa el cielo de las estrellas fijas (sistema ptolemaico) del Pleroma gnóstico propiamente dicho o morada de los dioses.²²⁰ Por lo tanto, es, por así decirlo, el límite del mundo físico. Quien gira eternamente en movimiento en esta zona física es Satán o el Diablo. De la expresión gnóstica, se deduce que el infierno es la noción del tiempo, mientras que el amor y la quietud es el éxtasis intemporal, que acerca al hombre a la eternidad:

He consumido muchos años mirando cómo todas las cosas se mudaban y perecían, ciego para ver su eternidad. Era tan firme el cimiento de mi egoísmo, que sólo alcanzaba a conocer aquello que en algún modo guardaba relación con los afanes de cada hora, y los sentidos aprendían coordinados con ellos, sin desvincularse jamás, sin poder rasgar los velos que ocultan el enigma místico del Mundo. Ciego, sin la luz de amor que hace eternas todas las vidas, fui como un hombre condenado a caminar por arenales, entre ráfagas de viento que los trasmudan.

(*LM, AG V*, ed. cit.: 78).

²¹⁸ Francisco Javier Blasco, en el glosario de su edición, considera que en la expresión «...vuela en el Horus del Pleroma» hay un error y que debería ser «vuela en el Horos del Pleroma». «Lo más probable es que Valle tome *Horus* por *Horos*, que en el lenguaje de los gnósticos representa, con *Stauros* (la cruz), “la extensión del velo cósmico que circunda el Pleroma”» (Blasco, *apud* Valle-Inclán, 1995:188).

Sin embargo, el error no es exclusivo de Valle-Inclán, sino que es común en la literatura teosófico-ocultista, así *S.S.D.D.* en *La magia egipcia*, en su capítulo sobre la magia gnóstica, habla de Horus:

El Pleroma está limitado por una circunferencia que emana del punto o Mónada, y que se llama el Horus o límite, Stauros o cruz y Metæcheus o el participador. (*S.S.D.D.*, 1902: 68).

²¹⁹ *Los Gnósticos*, vol I, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos nº 59, Ed. Gredos, 1983. Introducción, traducción y notas de José Montserrat Torrents.

²²⁰ **Pleroma**: “Plenitud”; término gnóstico empleado también por San Pablo. Mundo divino o mansión de los dioses. El espacio universal dividido en *Æons* metafísicos. (Blavatsky, 1925: 409).

Para desarrollar la estética quietista es imprescindible una ética basada en el amor, por ello «la luz de amor» hace eternas las vidas. Si no hay amor, hay satanismo y temporalidad, mudanza de las cosas e ineficacia de los sentidos.

Hallé y gocé como un pecado místico la mudanza de las formas y el fluir del Tiempo. Años enteros de mi vida eran evocados por la memoria, y volvían con todas sus imágenes, llenos de una palpitación eterna. El momento más pequeño era un sésamo que guardaba sensaciones de muchos años. Mi alma desprendida volaba sobre los caminos lejanos, los caminos otras veces recorridos, y tornaba a oír las mismas voces y los mismos ecos. Yo sentía un terror sagrado al descubrir mi sombra inmóvil, guardando el signo de cada momento, a lo largo de la Vida. (*Ibidem*)

El poeta, que en el pasado había vivido de forma egoísta y material, adquiere conciencia ética de la responsabilidad eterna de sus acciones, es decir, es consciente, al contemplar las consecuencias de sus actos (*mi sombra inmóvil*) en cada momento, de la ley de causa-efecto que cada uno de los hechos de su vida ha generado en el pasado, en el presente y para el futuro. Es lo que los teósofos y ocultistas denominaron conciencia kármica.

Tal estado de conciencia opera en el poeta una nueva visión del Universo, basada en el amor, por lo que el narrador consigue hallar en todas las cosas la verdad estética y ética, la huella de eternidad, lo que denomina el *matiz*:

Los instantes se abrían como círculos de largas vidas, y en este crecimiento fabuloso todas las cosas se revelaban a mis sentidos con la gracia de un nuevo significado. Cada grano de la espiga, cada pájaro de la bandada, descubrían a mis ojos el matiz de sus diferencias, inconfundibles y expresivos como rostros humanos. Yo conocía fuera de la razón utilitaria, transmigraba amorosamente en la conciencia de las cosas y rompía las Normas. Mis ojos y mis oídos creaban la Eternidad. (*Ibidem*: 79).

El poeta, después de someterse de forma ascética a la depuración de su alma y de sus sensaciones, es capaz, por fin, de reconocer en todas las cosas el matiz de sus diferencias, aquello que las hace únicas y a la vez las hermana entre sí, pues se ha revelado su verdad. Se

trata de la teoría de las correspondencias del simbolismo poético, junto con un nuevo sentido moral de la existencia. Todo está relacionado y unido por el amor, *la luz del amor*, y únicamente son los poetas los que advierten, como visionarios o videntes, la verdadera realidad de la existencia. A este don el poeta narrador lo denomina *gracia intuitiva*:

Esta gracia intuitiva la disfruté por primera vez una tarde dorada, mirando al mar azul. Llegaban las barcas pescadoras, las anunciaba el caracol, volaban las gaviotas en torno de las velas ambarinas, y mis ojos las podían seguir en sus círculos más ligeros, y viéndolas desaparecer a lo lejos, al volver las reconocía una a una, no sólo en el plumaje, sino en el secreto de su instinto, por cansadas, por viejas, por hambrientas, por feroces...

La tarde había perdido sus oros, y era toda azul. Yo, sentado bajo el parral de mi huerto aldeano, me puse a rezar. En aquella beatitud del campo, del mar y del cielo, me sentí lleno de un sentimiento divino. (*Ibidem*).

Obsérvese el tono franciscano de la descripción del espacio crepuscular y el uso de imágenes y expresiones de origen litúrgico -*vínculo eucarístico, la hora verbo*- para designar la unión de los contrarios, del día y la noche, del pasado con el futuro:

Todo el amor de la hora estaba en mí, el crepúsculo se me revelaba como el vínculo 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. Seguía sonando el caracol de los pescadores, y sobre las ondas se tendía el último rayo del sol. Por aquel camino luminoso se remontaron mis ojos al azulado término del mar. Entonces sentí lo que jamás había sentido: Bajo²²¹ las tintas del ocaso estaba la tarde quieta, dormida, eterna. (*Ibidem*).

El éxtasis se produce en un momento de unión de los contrarios, el crepúsculo, donde el narrador establece una preciosa comparación entre el color cambiante de las nubes del atardecer y los granos de uva, que maduran en su huerto aldeano. El éxtasis, por lo tanto, anula el tiempo y supone la conexión entre el macrocosmos y el microcosmos:

El color y la forma de las nubes eran la evocación de los momentos anteriores, ninguno había pasado, todos se sumaban en el último. Me sentí anegado en la onda de un deleite fragante como las rosas, y gustoso como hidromiel. Mi vida y todas las vidas se descomponían por volver a su primer instante, depuradas del

²²¹ *Bajo* con mayúscula inicial es una peculiaridad ortográfica que aparece en las dos ediciones en vida del autor, y que se ha conservado en el resto de ediciones.

Tiempo. Tenía el campo una gracia matutina y bautismal. Como las nubes del ocaso, el racimo que maduraba en el parral de mi huerto, mostraba en el azul profundo de sus granos maduros, la sucesión de sus metamorfosis, hasta el verde agraz. Me conmovió un gran sollozo, y en la estrella que nacía vi el rostro de Dios. (*Ibidem*: 80).

Pese a que todas las experiencias anteriores generadoras de éxtasis contemplativo han sido visuales, Valle-Inclán inicia el capítulo VI de *Anillo de Giges* con una reflexión de raigambre platónica sobre los sentidos como fuente de conocimiento:

NUESTROS SENTIDOS guardan la ilusión fundamental de que las formas permanecen inmutables, cuando no es advertida su inmediata mudanza.
(*LM, AG VI*, ed. cit.: 81).

Y toma como ejemplo de esta afirmación a los minerales, las gemas o piedras preciosas, ya que para los ojos los cristales son inmutables, por eso se les considera ajenos al devenir temporal:

Hallamos que las cosas son lo que son, por lo que tienen en sí de más durable, y amamos aquello donde se atesora una fuerza que oponer al Tiempo. De todas las cosas bellas para los ojos, ninguna tanto como los cristales. El goce de los ojos al mirarlos, es un sentimiento sagrado, porque para los ojos los cristales no tienen edad. Cuando pensamos que su ayer es de mil años y que permanecerán sin mudanza al cumplirse otros mil, sentimos la emoción religiosa de considerarlos fuera del Tiempo. La luz de los cristales tiene algo de oración. (*Ibidem*).²²²

En este capítulo realiza una declaración estética de capital importancia para comprender su producción literaria futura -la relacionada con la estética del esperpento y con las obras de carácter histórico como *El ruedo ibérico*-, pues considera que si la quietud nos acerca a Dios, el fenómeno contrario, el movimiento, nos aleja de él y tiene como referente estético los

²²² Este interés por la mineralogía proviene en sus orígenes del positivismo científico, del nacimiento decimonónico de la geología como disciplina científica, pero llega a su auge con el fin de siglo y el Modernismo: Salvador Rueda, *Piedras preciosas (Cien sonetos)* (1901); Antonio de Zayas, *Joyeles bizantinos* (1902). Ahora bien, su connotación atemporal y espiritual quizá tenga su origen en las conferencias sobre geología, que John Ruskin realizó y que se publicaron con el nombre de *Ética del barro*, traducción directa del inglés por Elisa Morales de Giner, Madrid, Ed. Renacimiento, 1917, 310 pp. También Victor Émile Michelet en su ensayo *L'Amour et la Magie* (1908) dedica un apartado al poder de las piedras preciosas.

círculos dantescos. La estructura de *Luces de bohemia* y el deambular nocturno de Max Estrella y Latino de Hispalis son un buen símbolo de este pensamiento estético:

Concebir la vida y su expresión estética dentro del movimiento, y de todo aquello que cambia sin tregua, que se desmorona, que pasa en una fuga de instantes, es concebirla con el absurdo satánico. Los círculos dantescos son la más trágica representación de la soberbia estéril. Satanás, estéril y soberbio, anhela ser presente en el Todo. Satanás girá eternamente en el Horus del Pleroma, con el ansia y la congoja de hacer desaparecer el antes y el después. Consumirse en el vértigo del vuelo sin detenerse nunca, es la terrible sentencia que cumple el Ángel Lucifer. (*Ibidem*).

Pese a ello, el místico y el poeta pueden, a través del amor, descubrir en todas las cosas un nexo de armonía, la huella divina, que denomina *Gracia*:

Todas las cosas, bajo la sombra del pecado, se mueven por estar quietas sin conseguirlo jamás, pero el místico que sabe amarlas descubre en ellas un enlace de armonía, una divina onda cordial: La Gracia. (*Ibidem*: 82).

Según la filosofía pitagórica y neoplatónica, todo es digno de ser amado y todo se reduce al número, ya que todo posee la huella divina y es una sucesión o progresión matemática de la unidad. Valle-Inclán realiza una hermosa comparación geológica: si el hombre fuera capaz de comprender globalmente, vería que todos los seres de la creación se concretan en un punto de amor, al igual que las oscuras profundidades de la tierra sometidas a grandes presiones, tras millones de años, crean la claridad y luz de los cristales minerales:

En todas las cosas duerme un poder de evocaciones eróticas.²²³ Algunas parecen despertarse apenas nos aproximamos, otras tardan en revelarse, otras aún no se revelaron, otras no se revelarán jamás. Pero si un día pudiésemos conocerlas íntegramente, las veríamos enlazarse en sucesión matemática y concretarse en un solo impulso de amor, como las entrañas de la tierra concretan en la claridad de los cristales el esfuerzo de miles de años. El conocimiento de un grano de trigo, con todas sus evocaciones, nos daría el conocimiento pleno del Universo. Un conocimiento mucho más ingenuo, mucho más claro, mucho más inocente que la mirada de un niño. (*Ibidem*).

²²³ ερωτικός debe entenderse en sentido etimológico: *de amor, procedente del amor*. Así pues, *evocaciones del amor* o que *atraen intensamente y son amables, incitan al amor*.

Si el microcosmos es análogo al macrocosmos, el conocimiento de lo más ínfimo proporcionaría al hombre el conocimiento máximo del universo. Sólo los poetas ven estas relaciones ocultas con significado religioso. Por lo tanto, el arte en general y la literatura en particular tienen una finalidad religiosa, entendida esta no como la adscripción a un credo determinado, sino como un propósito espiritual:

En este mundo de las evocaciones sólo penetran los poetas, porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa, más próxima a la significación única. Allí donde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta. El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados. ¡Abeja cargada de miel! (*Ibidem*).²²⁴

De nuevo, tenemos la imagen del poeta simbolista, que debe interpretar los mensajes que le brinda la naturaleza -*enlaces luminosos de una armonía oculta*-, para expresarlos con un mensaje poético -*divina alusión cargada de significados*-.²²⁵

El final del capítulo VI, en una apelación directa a la propia alma personificada, está repleto de alusiones a conceptos platónicos, pitagóricos y gnósticos que introducen por primera vez un concepto estético fundamental en la obra, hacerse centro de amor:

Alma mía, que gimes por asomarte fuera de la cárcel oscura, enlaza en un acorde tus emociones, perpetúalas en un círculo y tendrás la clave de los enigmas. Descubre la norma de amor o de quietud que te haga centro, y tocarás con las alas el Infinito. Pon en todas tus horas un enlace místico, y en la que llega vierte todo

²²⁴ La alusión final del párrafo recuerda al poema LX de *Soledades* de Antonio Machado por la imagen de la abeja y la miel: «¿Mi corazón se ha dormido?/colmenares de mis sueños, / ¿ya no labráis? [...]», (Antonio Machado, 1997: 130-131).

²²⁵ Giovanni Allegra en su traducción italiana considera que en este pasaje y en el capítulo siguiente de *Anillo de Giges* hay ecos de la definición de simbolismo del francés Ernest Hello. No le falta razón:

In questo e in el capitolo successivo l'autore sembra risentire della definizione del simbolismo data da Hello: "Le symbolisme est le langage de Dieu. Il établit une relation entre les formes supérieures de la vie, et les formes inférieures... Le symbolisme nous révèle à la fois la nature des choses immatérielles qui se laissent exprimer par des figures afin de s'approcher de nous, et la destinée, la raison d'être, le sens intime des choses matérielles qui ornent ce bas monde et tendent à l'homme, qui tend à Dieu. Le symbolisme a donc dans l'ordre universel la place sublime du médiateur», *H. Hello, Du Néant à Dieu. (apud Valle-Inclán, La Lampada meravigliosa. Esercizi spirituali, 1982: 63).*

el contenido de la hora anterior, tal como el vino añejo del ánfora pequeña se trasiega en otra más capaz y se junta con el de nuevas vendimias. (*Ibidem*).

Para liberarse de la materia, de la cárcel oscura –referencia platónica y gnóstica-, el alma debe enlazar en un acorde sus emociones, fijándolas en un círculo -pitagorismo-. Además debe descubrir la clave de amor que la convierta en el centro del círculo. *Pon en todas tus horas un enlace místico*; esto es, descubre a cada momento la Gracia, la huella divina, y vive con conciencia plena, para hallar la verdad oculta y cerrar el círculo: romper el tiempo y liberar el alma.

Los sentidos corporales son fuente de error al ser su conocimiento cronológico y material, propio del mundo de las formas platónico; por consiguiente el alma debe comprender, ajena a los sentidos o desligada de ellos, en los momentos de éxtasis, la eternidad de todo momento:

[...] Para romper tu²²⁶ cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos, y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento.²²⁷ Que sean tus emociones como los círculos abiertos por la piedra en el cristal del agua, y que en la última se contenga toda tu Vida. (*LM, AG VI*, ed. cit.: 82-83).

Introduce aquí Valle-Inclán la comparación de los círculos concéntricos con el recuerdo del poeta. Los círculos concéntricos del agua se equiparan con las emociones del alma, la

²²⁶ Las tres ediciones de la obra en *Opera Omnia* contienen el posesivo *tu*: «Para romper tu cárcel de barro», opción más coherente con el significado del resto del párrafo y por su relación deíctica con la apelación inicial. Incomprensiblemente, tanto Garlitz en su edición del *Círculo de Lectores* (1992), como Javier Blasco en la de Austral (1995), e incluso los compiladores de la edición de 2002 de las *Obras Completas*, todos ellos dicen seguir la edición de 1922, editan *su*: *Para romper su cárcel*. El error deriva de la primera edición en la colección Austral (1948).

Por su parte, Giovanni Allegra en su traducción italiana transcribe correctamente: «Per infrangere il tuo carcere di fango» (Ramón del Valle-Inclán, *La Lampada meravigliosa. Esercizi spirituali*, Lanciano, R. Carabba Editore, 1982: 63). Y en el mismo sentido, Robert Lima en su traducción inglesa de la obra: «To break out of the clay prison, stand apart from your senses» (Valle-Inclán, *The Lamp of Marvels*, West Stockbridge- New York, 1986: 25).

²²⁷ El pensamiento recuerda al proverbio de Antonio Machado *Hoy es siempre todavía* (Antonio Machado, *Poesías Completas*, CLXI, Proverbios y Cantares, VIII, 1997: 290).

última debe contener todas las emociones pasadas, pues geométrica y cronológicamente es así. La comparación entre el recuerdo y los círculos abiertos por una piedra en el agua ya se encuentra en Emerson y en otros autores decimonónicos:

¿Quién contempla un río, en una hora de meditación, y no recuerda el flujo de todas las cosas? Arrojad una piedra a un arroyo, y los círculos que se forman son el más hermoso tipo de todas las influencias. (Emerson, 1904: 22).²²⁸

El recuerdo no sólo es un factor estético, sino también ético, porque para Valle-Inclán proporciona la verdad, es decir, el significado oculto y eterno de la existencia. Por consiguiente, el recuerdo en *La lámpara maravillosa* tiene una doble dimensión, estética y ética. En su vertiente estética, el recuerdo proporciona una suma de emociones, donde en la última se resume toda la vida del creador. Los pre-textos correspondientes a estos capítulos finales de *Anillo de Giges* aparecieron como artículos sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 y en ellos y en las variantes contenidas queda más patente si cabe la dimensión estética del recuerdo. En el dedicado a Santiago Rusiñol, Valle-Inclán afirma que el arte es la síntesis de diferentes momentos (recuerdos) y califica esta concepción estética como clásica:

Los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo, no podían ser entendidos por los que sólo buscan una verdad inmediata y efímera, el detalle gráfico de un momento sin enlace con otro momento. Santiago Rusiñol en su pintura muestra un concepto totalmente distinto. Sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda. Fiel a la tradición griega, procura hacer de la obra de arte una Suma. Y en esta Exposición parece haber llegado a la meta, con el evocador y decorativo jardín *El parterre del Retiro*. Su ejemplo y su doctrina comienzan a tener prosélitos. Afortunadamente son ya muchos los jóvenes pintores que, a pesar de la torpe enseñanza de las Escuelas –donde el concepto de arte se reduce a la fórmula mezquina de copiar al natural–, vuelven a la concepción clásica que hace del arte una síntesis de diferentes momentos. (Valle-Inclán, «Santiago Rusiñol», *Colaboraciones periodísticas*, 1992: 137-138)

²²⁸ Por otra parte, esta comparación (emociones-círculos abiertos por la piedra en el agua) hizo fortuna en la época, pues según recoge F. Javier Blasco en su edición de *La lámpara maravillosa* (1995: 36, n 47), este motivo se encuentra incluso en páginas de la fundadora de la Sociedad Teosófica, H. P. Blavatsky.

El centro de las emociones suscitadas es el centro de amor o «la norma de razón o de ritmo, metafísico o musical» de todo artista. Transferido a la comparación de la piedra en el agua, la piedra sería esta norma de amor o razón artística, que da sentido a todas las emociones o círculos que genera. A su vez, estos círculos son comparados con el trasiego del vino en las bodegas de un ánfora vieja a otra nueva, de un círculo de emoción del pasado a uno del presente y así en el futuro:

Y tú, pálido adolescente, que amas toda belleza, hijo de Apolo y de la Luna, cuando pintes, cuando esculpas, cuando cantes, enlaza en una suma tus emociones, perpetúalas en un círculo, y tendrás la llave de los enigmas. Descubre la norma de razón o de ritmo, metafísico o musical, y tocarás con las alas el Infinito. Pon en todas tus horas un enlace místico, y en la que llega vierte todo el contenido de la hora anterior, tal como el vino añejo del ánfora pequeña se trasiega en otra más capaz y se junta con el de las nuevas vendimias. Que sean tus emociones de arte, como los círculos abiertos por la piedra en el cristal del agua, y que en la última se contenga toda tu vida. (*Ibidem*).

Si se comparan los pre-textos de 1912 con la redacción definitiva de estos capítulos en *La lámpara maravillosa*, se observa cómo Valle-Inclán ha acentuado la dimensión ética y personal del recuerdo en detrimento de su significación estética, pues si en 1912 apelaba a todo tipo de artistas, « Y tú, pálido adolescente, [...] cuando pintes, cuando esculpas, cuando cantes», en 1916 tal apelación se circunscribe únicamente a la propia alma del narrador, «Alma mía, [...] enlaza en un acorde tus emociones».²²⁹

Por lo tanto, el recuerdo es también fuente de conocimiento ético e intuición de la eternidad en la *LM*, pues purifica el alma del hombre de su pasado y prepara los cimientos de su porvenir. Cada círculo concéntrico del agua es un momento temporal concreto que, a modo de espejo, devuelve una imagen moral y evolutiva del alma, revela su responsabilidad eterna, su conciencia kármica, pues cada círculo, cada momento, forma parte de otro mayor y más

²²⁹ Esta variante tan significativa ya fue advertida por Virginia Gartlitz en «La evolución de *La lámpara maravillosa*», *Hispanística XX (Leer a Valle-Inclán en 1986)* Université de Dijon, 1986: 193-216.

actual. No se trata en ningún caso de la reconstrucción de una personalidad o identidad, sino de la depuración del pasado y de la construcción futura de la individualidad, del ego que conforma el alma y forma parte, según la concepción ocultista, del Espíritu Absoluto. Así pues, todos los capítulos de *Anillo de Giges* son como círculos concéntricos que sirven a este método y propósito: recordar los momentos de emoción, en los que el alma del narrador ha conectado, a lo largo de su existencia, con la esencia divina o bien ha conseguido traspasar las barreras materiales y desencadenarse del mundo de las formas. En tales experiencias estéticas y místicas se logra la quietud. El alma del artista, como si fuera un místico, alcanza la unidad con Dios y con la belleza:

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.
(*LM, AG VI*, ed. cit.: 83).

Tanto la concepción del carácter divino de la belleza, de filiación neoplatónica, como la consideración del arte como una manifestación del espíritu divino no son ajenas a la estética del Modernismo. Pero la correspondencia tan directa que se establece en el ensayo valleinclaniano entre el arte, la belleza y Dios tiene varias fuentes aparentemente contradictorias: entre ellas las más destacadas son el tradicionalismo católico y el ocultismo. En cuanto a la primera, no me refiero al tradicionalismo carlista, con el que la reivindicación de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola o de los místicos tiene evidentes concomitancias ideológicas, sino al tradicionalismo católico del s. XIX, representado por figuras como Ernest Hello (1828-1885). Hello inició su actividad literaria como apologista católico al refutar la obra heterodoxa de Renan.²³⁰ Fue decisiva su aportación al conocimiento del misticismo medieval, pues tradujo al francés e interpretó al místico flamenco Rusbrock

²³⁰ Ernest Hello, *Renan, l'Allemagne et l'Atheisme* (1858).

Rusbrock l'Admirable (Oeuvres choisies) (1869), lo que facilitó su difusión e interés, pues más tarde M. Maeterlinck vertió al francés otra obra mística de Rusbrock, *Ornement des Noces spirituelles* (1891). De alguna de estas dos obras obtuvo Valle-Inclán su conocimiento del místico alemán del siglo XIII, Eckhart, citado en *Gnosis*.

Pero las obras más divulgadas de Ernest Hello fueron *Physonomie des Saints* (1875) y *L'Homme* (1872), ambas fueron traducidas al castellano en la primera década del siglo XX.²³¹ Este apologeta francés del tradicionalismo católico decimonónico, en palabras de Joan Maragall, «formó parte de aquella falange de neo-católicos que se agitaron a mediados de este siglo» (Hello, 1900: vii). Grupo anterior al positivismo y cuya obra – según el poeta catalán - «[...] empieza ahora a ser admirada y continuada por una nueva generación que quiere ir más allá.». (*Ibidem*) Su estilo vehemente y sus ideas sobre el mundo sobrenatural y la unidad cautivaron a los modernistas. En su recopilación hagiográfica Hello había escrito:

El mundo sobrenatural, como el natural, contiene la unidad en la variedad: tal es el sentido de la palabra: *Universo*. (Hello, 1900: xvi).

Sin duda, sus ideas simbolistas sobre la unidad del Universo, la interrelación entre todas sus partes y su focalización en la figura del Dios católico inciden en la definición valleinclaniana de arte y belleza, que impregna estos capítulos de *Anillo de Giges*.

Ahora bien, a pesar de la reconocida militancia tradicionalista de Valle-Inclán en los años en los que diseña el ensayo, el autor gallego no se refiere al Dios católico en sus aserciones estéticas, sino más bien a un Dios, presente en todo lo creado y más cercano al modelo planteado por el trascendentalismo de Emerson o por movimientos heterodoxos como el ocultismo y la teosofía. Además, la concepción de la vida humana como una continua

²³¹ Ernesto Hello, *Fisonomías de Santos*, Barcelona, Juan Gili librero, 1900, traducción de Juan Maragall. Ernesto Hello, *El Hombre (La vida, la ciencia, el arte)*, Barcelona, Eugenio Subirana editor y librero pontificio, 1910, traducción de Miguel S. Oliver.

reencarnación del alma basada en la ley del karma, idea muy alejada del cristianismo católico y de su noción de perdón, avala esta perspectiva, pero no invalida la influencia en otros aspectos del tradicionalismo filosófico. Lo cierto es que influencias tradicionalistas y heterodoxas conviven sin dificultad en los postulados de la *LM*.

Entre los ocultistas franceses, esta concepción neoplatónica de la belleza unida a Dios estaba muy difundida a finales del siglo XIX. Así F.-Ch Barlet y Lejay en su *Sythèse de l'esthétique: la peinture* definen en análogos términos la idea de Belleza:

La Beauté, avons-nous dit, est le sentiment qui révèle la presence de l'Être au sein de l'inertie; il faut ajouter que la puissance de sa magie n'est pas seulement dans le sentiment d'adoration qu'une pareille révélation nous inspire, car cette vénération, quand nous la ressentons, nous écrase beaucoup plus qu'elle ne nous anime: tel est l'effet des immensités, des abîmes, d'un pouvoir formidable. La Force stimulante de la Beauté est dans l'Espérance infinie qu'elle ajoute à son charme, dans la Foi de notre union future en l'infinité de l'Être. *Le Beau est essentiellement religieux.* (Barlet, F. Ch.- Lejay, 1895: 45).

Por su parte, Joséphin Péladan definía el arte como la expresión de lo invisible, ligada a Dios:

[...] l'art véritable ne commença qu'au jour de civilisation où l'on chercha l'expression de l'invisible, et plus exactement à l'heure où l'homme forma ses dieux, pour les rendre présents et effectivement protecteurs. (Péladan, 1909: 41).

Y concebía, igualmente, la figura del artista como el ser capaz de sentir a Dios en todas las cosas, por lo que le otorgaba la calificación de *Ariste*, ya que poseía la *Aristie*²³² o el sentimiento de lo divino:

Entre la devotion et la magie, vient se placer une perception médiane; plus subtile que la sensation, moins éthérée que l'idée, c'est le sentiment et le goût du divin, que j'appelle Ariste. [...]

L'esthétique est l'art de sentir Dieu dans les choses: et celui qui a ce sentiment je l'appelle Ariste, ce qui signifie l'excellent, le meilleur.

Ainsi la matière s'élève, ainsi l'esthétique devient la théologie du coeur et des vibrations. (Péladan, 1894: 6,9).

²³² ἀριστεία / *aristeía*, en griego clásico significaba *valentía*, *superioridad individual*, y en plural *hazañas*.

En el capítulo final de *Anillo de Giges*, el narrador hace una clara apelación a colocar el alma «fuera de los sentidos» en esos momentos únicos en los que se alcanza el éxtasis, se rompe el devenir temporal y se tiene conciencia del pasado y del futuro. Pero subsiste un grave problema epistemológico, pues los sentidos corporales, atentos al movimiento y al acontecer cronológico, son -en clara alusión platónica y ocultista- fuentes de error y velos de sombra,²³³ más que de conocimiento verdadero:

ESTE MOMENTO EFÍMERO ²³⁴ de nuestra vida contiene todo el pasado y todo el porvenir. Somos la eternidad, pero los sentidos nos dan una falsa ilusión de nosotros mismos y de las cosas del mundo. Velos de sombra, fuentes de error más que de conocimiento, nuestros sentidos sacan el hoy del ayer, y crean la vana ilusión de todo el saber cronológico, que nos impide el goce y la visión infinita de Dios.

(*LM, AG VII*, ed. cit.: 84).

Es decir, las propias herramientas de conocimiento –los sentidos– no son válidas para acceder a la verdad, a la eternidad de Dios. En términos sociológicos, la propia cultura, cimentada exclusivamente en el entendimiento racional, proporcionado por los sentidos corporales, dificulta el acceso al conocimiento superior.²³⁵ El problema lo reitera Valle-Inclán, antes de precisar en el capítulo final de *Anillo de Giges* la naturaleza y los altos objetivos morales del artista, del poeta en concreto:

²³³ Subsiste en el sintagma el eco de una de las obras fundamentales de la teosofía, *Isís sin velo* de H. P. Blavatsky.

²³⁴ Tomás Sánchez Escribano definió también el éxtasis como un momento efímero:

En la mayoría de los casos, la concentración estática es tan efímera y poco profunda que pasan desapercibidos los fenómenos, y el mismo interesado los atribuye a intuiciones o inspiraciones naturales. (Sánchez Escribano, 1893:163).

²³⁵ Así era reconocido por teósofos como R. Steiner en *La Iniciación o el conocimiento de los mundos superiores*, donde afirmaba al respecto:

Nuestra cultura actual es hija de la educación de nuestros sentidos y de nuestro entendimiento empleados en la comprensión del mundo sensible. (Steiner, 1911:12).

El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna. (*Ibidem*).

Muy en consonancia con la teoría simbolista, el poeta ha de ser un hombre místico, un profeta que vislumbre la responsabilidad eterna, latente en cada acto y en cada alma, el enigma de cada una de ellas, la idea de karma en términos teosóficos. El poeta-profeta no lo es por predecir el futuro, sino por poseer un punto de vista exclusivamente espiritual, pues ha conseguido abandonar la materia, lo cual le permite tener otra visión de la realidad:

Acaso el don profético no sea la visión de lo venidero, sino una más perfecta visión que del momento fugaz de nuestra vida consigue el alma quebrantando sus lazos con la carne. Este soplo de inspiración muestra la eternidad del momento y desvela el enigma de las vidas. (*Ibidem*).

Esta otra visión, mucho más perfecta ya que revela la conciencia y responsabilidad eterna de cada ser, se logra porque se ha modificado el punto de vista. Es un asunto de perspectiva, que era elevada físicamente en la contemplación de la Tierra de Salnés, y que ahora lo es igualmente, pero desde un estadio espiritual. El poeta, y pese a las limitaciones de los sentidos corporales, debe ser un inspirado, ya que ha de sentir e interpretar el mundo invisible:

El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible, para comprender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser. (*Ibidem*).

El artista, en el éxtasis contemplativo o momento de inspiración, se convierte en un vidente, que interpreta el gesto inmóvil de las cosas, que evoca tanto su pasado como su futuro. Tal concepción del artista como un *inspirado* encaja perfectamente con la del

romanticismo y del simbolismo europeo.²³⁶ Ahora bien, los conceptos de gesto, éxtasis y conocimiento, a través del recuerdo, son aportaciones valleinclanianas, inspiradas en la teoría ocultista-teosófica del hombre, sus cuerpos y sus planos de existencia, en concreto el plano astral.

En este capítulo final de *Anillo de Giges* hay un cambio narrativo notable. El narrador, que había iniciado la sección en primera persona con recuerdos de su vida, que apelaba a una segunda instancia – el alma- para su purificación, adopta en el final de esta sección la primera persona del plural, por lo que incluye dentro de la acción verbal a sí mismo, en tanto emisor, y al receptor-lector implícito.

Busquemos la alusión misteriosa y sutil, que nos estremece como un soplo y nos deja entrever, más allá del pensamiento humano, un oculto sentido. En cada día, en cada hora, en el más ligero momento, se perpetúa una alusión eterna. (*Ibidem*).

Con una metáfora modernista, el narrador de *La lámpara maravillosa* relaciona la vida de cada hombre con una estrofa, con una obra de arte. Para ello, el poeta debe escuchar – en clara alusión rubeniana: «ama tu ritmo»- su ritmo interior, agudizar las sensaciones de su alma para conocer a través del recuerdo, crisol estético y ético, y edificar el poema, la obra literaria, al mismo tiempo que se perfecciona el alma, «ritma tus acciones.»²³⁷

²³⁶ De hecho, J. Péladan también considera que el artista trabaja por la inmovilidad de la vida. Así, sobre el movimiento y el arte, había afirmado en su *Introduction a l'esthétique* que «la vie se manifeste par le mouvement et l'art par l'immobilité.» (1907: 13).

²³⁷ El pasaje recuerde el poema de Rubén Darío *Ama tu ritmo...* de la sección *Las ánforas de Epicuro* de *Prosas profanas*. (ed. Ignacio. M. Zulueta, Cl.Castalia, 132, Ed. Castalia, 1983: 171).

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.
La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

Hagamos de toda nuestra vida a modo de una estrofa, donde el ritmo interior despierta las sensaciones indefinibles aniquilando el significado ideológico de las palabras. (*Ibidem*).

Y el narrador inicia la descripción del último ejemplo de éxtasis contemplativo, una experiencia juvenil autobiográfica, universitaria acaso, en la que tuvo una extraordinaria revelación de una verdad suprasensible. Se remonta a su etapa estudiantil, cuando al contemplar el juego de unos niños, a los que compara con los silvanos en los frisos clásicos, retornó a su infancia. En realidad el narrador, que ya relata desde la primera persona, actualiza, mediante el recuerdo, tres círculos de emoción: el de la infancia, el de la juventud como estudiante y el del propio narrador:

Era yo estudiante, y un día, contemplando el juego de algunos niños que danzaban como los silvanos en los frisos antiguos, peregrinó mi corazón hacia la infancia y tornó revestido de una gracia nueva. Al caminar bajo la sombra sagrada de los recuerdos, no experimenté la sensación de volver a vivir en los años lejanos, sino algo más inefable, pues comprendía que nada de mi psiquis era abolido. 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. Toda la vida pasada era como el verso lejano que revive su evocación musical al encontrar otro verso que le guarda consonancia, y sin perder el primer significado, entra a completar un significado más profundo. ¡Aun en el juego bizantino²³⁸ de las rimas se cumplen las leyes del Universo!

(*LM, AG VII*, ed. cit.: 84-85).

El recuerdo tiene un componente gnóstico, pues permite recuperar y entender el pasado para crear el futuro. Cada círculo de emoción actualizado se equipara a un verso, que rima con otro verso. Prosigue la metáfora modernista de la vida como un poema que se va haciendo. Hay que destacar aquí, sin embargo, y al hilo de la metáfora, que el pasado tiene toda una *evocación musical*.

En esta última narración autobiográfica de *Anillo de Giges* se relata una experiencia extraordinaria. El narrador, Valle-Inclán estudiante en Santiago, consigue visualizar toda su

²³⁸ Aquí *bizantino* tiene un significado figurado: *baldío, vano*.

vida, desde la infancia hasta la juventud, en una sucesión yuxtapuesta de imágenes, que reiterativamente le mostraban instantes y acciones pasadas, sin perder en ningún momento la experiencia de la suma:

Con los ojos vueltos al pasado, yo lograba romper el enigma del Tiempo. Encarnados en imágenes, veía yuxtaponerse los instantes, desgranarse los hechos de mi vida y volver uno por uno. Percibía cada momento en sí mismo como actual, sin olvidar la suma. Vivía intensamente la hora anterior, y a la par conocía la venidera, estaba ya morando dentro de su círculo.

(*LM, AG VII*, ed. cit.: 85).

Es una visión estremecedora, porque contempla de forma tangible la huella de su existencia, y porque la imagen es fantasmagórica, produce terror, miedo y ansiedad. El narrador ve una imagen inmóvil de sí mismo, suma y resultado de toda su vida. No es una visión agradable ni usual. Esta materialización es definida como *sombra eterna* que solo los iniciados pueden ver, por lo que el narrador, Valle-Inclán, se declara iniciado:

A lo largo de los caminos por donde una vez había pasado, se hacía tangible el rastro de mi imagen viva. ¡Era el fantasma, la sombra eterna que sólo los ojos del iniciado pueden ver, y que yo vi en aquella ocasión terrible siendo estudiante en Santiago de Compostela! ¡Desde aquel día cuántos años se pasaron mirando atrás con el afán y el miedo de volver a ver mi sombra inmóvil sobre el camino andado!

(*Ibidem*).

Para comprender totalmente el significado del pasaje, hay que acudir a las teorías ocultistas y teosóficas en torno a la constitución del hombre y sus planos de existencia. Es en ellas donde cobran sentido los sintagmas «el rastro de mi imagen viva», «el fantasma, la sombra eterna» o «sombra inmóvil», relacionados con los archivos akáshicos o anales kármicos, así denominados por los teósofos, o con la luz astral, según los ocultistas franceses.

Annie Besant explicaba así los llamados archivos akáshicos:

El Âkâsha es el almacén de todas las formas, el depósito en donde se vierten – por la riqueza infinita de la Mente universal- los ricos tesoros de todas las Ideas que han de objetivarse en un Kosmos dado; allí entran también las vibraciones del Kosmos, de todos los pensamientos, de todas las Inteligencias, de todos los

deseos, de todas las identidades kármicas, de todas las acciones ejecutadas en cada plano por todas las formas. Todas ellas hacen sus respectivas impresiones, las imágenes de todos los sucesos, informes para nosotros, pero con forma para las Inteligencias espirituales elevadas, y estas imágenes Âkâshicas –como las llamaremos en lo sucesivo- permanecen por siempre y son los Anales Kármicos [...] El reflejo de las imágenes Âkâshicas puede proyectarse sobre la materia astral, por el poder de la construcción de la mente práctica [...] de suerte que puede reproducirse una escena del pasado en toda su vivida realidad, exacta en todos sus detalles; pues existe en los Anales Âkâshicos impresa allí una vez para siempre; y cualquier cuadro vivo veloz de una de las páginas de estos Anales, puede ser objetivado y presenciado como un drama por el Vidente práctico. (Besant, «Karma», *Sophia*, 1896: 10-11).

De forma análoga, el Dr. Gérard Encausse, *Papus*, afirmaba al referirse al plano astral:

Une idée laisse la trace de ses activités bonnes ou mauvaises dans le plan astral et cette trace peut-être retrouvée longtemps après. Il en est de même de l'individu tout entier qui laisse, dans le plan astral, une Image de son passage terrestre. (*Papus*, 1929: 13-14).

En este pasaje final de *Anillo de Giges*, Valle-Inclán confiesa que siendo estudiante fue capaz de ver su cuerpo astral que le reveló su evolución moral hasta ese momento.

Igualmente, para aprehender totalmente el significado del adjetivo sustantivado, *iniciado*, hay que remitirse indefectiblemente al ocultismo y a la teosofía. Como ya se apuntó, según el ocultismo, el hombre está compuesto de tres cuerpos: cuerpo físico, cuerpo astral y cuerpo espiritual. Cada uno de los cuerpos se desenvuelve en un plano diferente, aunque todos estén integrados en el presente temporal. El cuerpo astral es un doble etéreo del cuerpo físico que, según los teósofos y ocultistas, en muy contadas ocasiones se visualiza por parte del cuerpo físico en vida, pero que se impregna de todos nuestros deseos y acciones de forma continua, de tal forma, que es posible contemplar la huella de nuestras actos pasados. Se entiende por *iniciado* aquél que ha sido instruido en los secretos del Ocultismo. H.P. Blavatsky en *La clave de la teosofía* define en estos términos el vocablo *iniciado*:

Se designa así a todo aquél a quien ha sido admitido y se han revelado los misterios y secretos, ya sea de la Masonería o del Ocultismo. En los tiempos de la antigüedad eran los que habían sido iniciados en el conocimiento de los arcanos

de la sabiduría enseñada por los hierofantes de los Misterios; y en nuestra época moderna, los que han sido iniciados por los adeptos de la enseñanza mística en la sabiduría misteriosa que, a pesar de los siglos transcurridos, tiene todavía unos cuantos verdaderos partidarios en la tierra. (Blavatsky, 1925: 385).

Tanto para J. Péladan como para Md. Blavatsky el ocultista es un investigador del intermundo – el plano astral- que adopta como criterio válido su propio testimonio y la ley de analogía, por la que lo invisible es igual a lo visible. En palabras del rosacruciano francés, en su *Introduction aux Sciences Ocultes*:

La méthode magique s'appelle l'analogie: elle suppose l'inconnu parallèle au connu: c'est un dyptique horizontal et l'arcane majeur n'a point d'obscurité: l'invisible est comme le visible, pour l'accomplissement de l'unité. Au-dessus de l'homme, s'étend la série animale, puis la végétale, enfin la minérale. Au-dessus, s'élève la série spirituelle. L'occulte prétend enseigner à dominer les animaux et les éléments: son ambition va même jusqu'à créer d'étroits rapports entre l'homme et les esprits, subordonnant les faibles et les inférieurs et se conciliant la faveur des plus élevés: ici se développe la Magie opératoire du nigromant, la goëtie. (Péladan, 1912: 12).

El ocultista es definido por su función microcósmica como un mago o nigromante que, con respecto al reino inferior, se adiestra en el dominio de los animales y de los vegetales a su servicio y que se comunica, en relación al reino superior, con el mundo espiritual, donde consigue someter a los diablos y a los espíritus inferiores y buscar el favor y auxilio de los mejores, los maestros espirituales. Pero el ocultista iniciado también puede acceder a un gran secreto o arcano: el conocimiento y visión de su cuerpo astral, de su doble etéreo, ya conocido por los antiguos egipcios:

[...] l'existence du corps astral, intermédiaire entre l'organisme et l'esprit, qui n'est outre que le *double* de l'antique Egypte.

Dans le corps physique considéré comme une machine, le fluide joue le rôle de la vapeur: mais selon la doctrine, il peut agir sans le corps et à distance. Le corps astral suppose une atmosphère astrale qui reçoit les exhalaisons de l'âme, comme l'air subit celles du corps. Les antipathies et les sympathies, les coups de foudre de la passion, les terreurs paniques, les mouvements de la plèbe soulevée, toute la vie affective s'opère par le fluide et dans cette mer fluide qui baigne la création. Bien avant que la théorie microbienne intervint en médecine, elle existait en magie et au point de vue de l'âme. (*Ibidem*: 13).

Doble etéreo que puede ser modelado y modificado por el ocultista a través del ejercicio de la voluntad, por cuanto el cuerpo astral refleja el estado moral del espíritu, sus emociones y sus más bajas y altas pasiones. En palabras de Leonardo da Vinci, el cuerpo astral es el cuerpo del alma y actúa sobre el cuerpo físico como si fuera un molde:

Léonard l'a répété après Porphyre: «l'âme se fait son corps et le façonne» en agissant par le corps astral sur le corps physique, comme un moule. (*Ibidem*: 14).

Por su parte, el teósofo Rodolfo Steiner afirma en su obra *La iniciación o El conocimiento de los mundos superiores* que, cuando el iniciado penetra definitivamente en los secretos esotéricos del espíritu, lo hace ante un umbral, en donde le esperan dos guardianes. El primero de ellos es una materialización del cuerpo astral del candidato y tiene una apariencia aterradora:

El discípulo percibe ante él una manera de monstruoso fantasma, sin género de duda, teniendo que echar mano para hacerle frente a toda su presencia de ánimo y a la absoluta confianza que tiene en la excelencia de su disciplina oculta.
(Steiner, 1911: 253).

Este primer guardián, imagen del cuerpo astral del iniciado, antes de franquearle la entrada le habla y le advierte:

«Mas ahora te serán descubiertos todo el bien y todo el mal de tus anteriores encarnaciones.

Estas causas estuvieron hasta hoy entreteljidas en tu propio ser; ellas estaban en ti y no te era dado el verlas, así como con tu ojo físico no te es dado el ver tu propio cerebro. Ahora, todo ese pasado surge de ti y se separa de tu humanidad para revestir una forma personal que a tu frente puedes ver como ves las piedras y las plantas del mundo exterior. Esa entidad que se ha moldeado un cuerpo con todo lo que en ti hay de noble o de bajo, soy yo, un ser real en quien la substancia es la suma de tus débitos y créditos con respecto a la ley de causalidad universal. Antes vivía yo en ti, invisible a tus ojos, y esta ceguera era un bien para ti, pues la sabiduría inminente al destino ha podido de este modo trabajar sin que te dieras cuenta de ello, a fin de borrar las manchas horribles cuyos vestigios ves en mí; pero ahora que de ti me he salido, esta sabiduría oculta te ha abandonado, y nunca más volverá a preocuparse por tu destino. Toda su tarea pasa hoy a tus manos. Necesito convertirme en un ser perfecto y espléndido si quiero evitarme el riesgo de terminar en un miserable anonadamiento; si esta desgracia me llegara, te

arrastraría conmigo a un mundo de tinieblas y angustia. [...] Solamente cuando te hayas purificado lo bastante con la reparación de tus pasados errores y el mal se haya hecho imposible para ti, sólo entonces es cuando mi ser se revestirá de radiante belleza»

(*Ibidem*: 254-255).

El final de *Anillo de Giges* acentúa la condición de iniciado en el ocultismo por parte del narrador, pues parece que desde la juventud hasta el presente se ha adiestrado en desprender su alma del cuerpo y ha aprendido a contemplar, ya sin temor, con una perspectiva lejana y de altura, las imágenes presentes en las lejanas estrellas. El narrador ha conseguido una visión astral:

¡Cuántos años hasta hoy, en que el alma sabe desprenderse de la carne,²³⁹ y contemplar las imágenes lejanas, eternas en la luz lejana de una estrella!

VII

CUANDO MIRES TU IMAGEN EN EL ESPEJO MÁGICO, EVOCA TU
SOMBRA DE NIÑO. QUIEN SABE DEL PASADO, SABE DEL PORVENIR.
SI TIENDES EL ARCO, CERRARÁS EL CÍRCULO QUE EN CIENCIA
ASTROLÓGICA SE LLAMA EL ANILLO DE GIGES.

(*LM, AG VII*, ed. cit.: 85).

Anillo de Giges se cierra con una alusión aparentemente folklórica al *espejo mágico*, que remite en un sentido literario a los círculos en el agua y que sugiere de forma ocultista al conocimiento del plano astral, donde el lector puede conocer su pasado y modificar su futuro. En este sentido cabe entender la alusión final al anillo de Giges como un círculo, según la ciencia astrológica, que se consigue al *tender el arco*, es decir, partir del pasado, tensar la flecha desde atrás, para salir disparados hacia el futuro. La punta y la cola de la flecha dibujan entre sí un círculo que Valle relaciona con la astrología y el anillo de Giges. La verdadera

²³⁹ Las dos ediciones en vida del autor y la de 1942 colocan coma después de *carne*. Los editores modernos Garlitz y Blasco eliminan dicha coma, a pesar de que Javier Blasco dice reproducir la edición de 1922, respetando *con fidelidad las peculiaridades gráficas del autor en el uso de las mayúsculas y en la puntuación*. (1995: 61). Sin embargo, aparece con coma en la edición de las *Obras Completas* (2002: 1919).

invisibilidad proporcionada por el anillo de Giges no es tal, sino un don, quien logra el anillo puede ver lo invisible para los sentidos ordinarios.

Respecto al simbolismo del anillo, Roso de Luna decía en 1921 en su obra *El velo de Isis*:

[...] geoméricamente el anillo es el símbolo del dominio sobre la “cuarta dimensión” o mundo del astral, que diría el matemático Zölner, como engendrado por la traslación en el espacio de una esfera gigante en torno de un centro exterior a ella, y de aquí el poder mágico de los infinitos anillos. (Roso de Luna, 1921: 168)

[...] cuando una esfera gira en torno de un centro exterior – cual sucede en el caso de los astros- la esfera describe a su vez un anillo. De aquí el simbolismo de todos los anillos, como representantes, en nuestro mundo de las tres dimensiones, de esotra cuarta “dimensión”, que, gráficamente, es irrepresentable, como todos sabemos. El anillo, considerado así, simbólicamente es, por otra parte, la expresión adecuada de la “huella astral”. (*Ibidem*: 175).

La ilustración final guarda relación con todo el capítulo, pues, sobre un sol llameante, surge un leopardo o guepardo, con rasgos antropomórficos, que echa fuego por la boca y está tensando un arco, al que le falta la mitad de la cuerda. El leopardo remite a la visión del doble astral, la mitad faltante de la cuerda del arco es interior y privativa de cada uno de los lectores, quienes la consigan cerraran el círculo y tendrán acceso al anillo de Giges.



En conclusión, en *Anillo de Giges* el narrador despliega su teoría sobre el mundo, su idea de belleza y la función del artista-poeta. En estos siete capítulos asistimos a la trayectoria biográfica de un artista, desde el momento en el que comienza a sentir la naturaleza, hasta que

depura sus sensaciones y lograr vislumbrar lo invisible. Es una trayectoria iniciática que sigue de forma análoga las vías del misticismo, por lo que los primeros capítulos representan el estadio de la vía purgativa, después asistimos a varios momentos de éxtasis contemplativo, equiparables a la vía iluminativa, para culminar con la unión estética en la Belleza, como atributo divino. Sus ideas estéticas son herederas del simbolismo literario y del tradicionalismo romántico, por lo que son plenamente modernistas hacia 1916. Sin embargo, Valle-Inclán aporta una novedad en la concepción modernista del poeta visionario, a quien adjudica un fin moral, ya que éste no sólo debe interpretar el lenguaje simbólico de la naturaleza, sino que también tiene que ser un iniciado ocultista y comunicarse con el mundo invisible. La relación analógica entre la contemplación y práctica ocultista con el misticismo religioso-literario explica que don Ramón definiera a esta obra como estética mística o quietista, pues el poeta, previa depuración ascética de sus sensaciones y de su individualidad, debía llegar a experiencias contemplativas en las que se le revelara un sentido oculto y una alusión eterna. En cualquier caso, experiencias contemplativas estremecedoras, que se suceden en gradación creciente desde la primera experiencia de la tierra de Salnés, la luz en las vidrieras leonesas, la visión del daemionium, el atardecer místico desde el huerto, hasta llegar como cierre final a la visión de su doble astral.

Ciertamente el lector, llegado a este punto de la obra, debía ser un hermano peregrinante para entender cabalmente todo lo expuesto.



La ilustración del escarabajo pelotero, alado, presidido por un sol radiante separa las secciones del *Anillo de Giges* y del *Milagro musical*. Precisamente, el escarabajo alado era en Egipto un animal sagrado. Mario Roso de Luna, que recoge las ideas de Blavatsky, opina al respecto:

Agregando los egipcios al Círculo de Sabiduría o del Infinito dos alas simbólicas, constituyeron, dice también la Maestra, su Escarabajo Sagrado- otro símbolo de *Ave*, siquiera sea ya del orden de los insectos-, escarabajo llamado en sus papiros *Khopirron* y *Khopri*, del verbo *Khopron*, “devenir”, “convertirse”, como emblema de la vida humana y de sus continuas transformaciones a través de peregrinaciones y metempsícosis del alma libertada. Semejante símbolo místico demuestra por otra parte que los egipcios creían en las existencias sucesivas de la Entidad Inmortal.

(Roso de Luna, 1921: 158, n 2).

Por lo tanto el escarabajo alado representa la manifestación y evolución del alma o principio divino, desde lo microcósmico, pelota del escarabajo, hasta lo macrocósmico, sol-Dios.

2.6.- *El Milagro Musical.*

Si en *Anillo de Giges* el narrador había relatado su personal autobiografía literaria, en la que definía los conceptos fundamentales de la estética, como la belleza o el arte y la posición del artista, en el *Milagro Musical* pasa a reflexionar sobre la expresión lingüística de las sensaciones, las limitaciones inherentes al propio lenguaje y la necesidad de ampliar con la musicalidad los significados de los vocablos. En esta sección se desarrollan grandes cuestiones filosóficas de carácter epistemológico, como el origen del conocimiento y la verbalización de las ideas, notables reflexiones lingüísticas e históricas, vinculadas tanto con el ocultismo y la teosofía, así como con la sociolingüística como ciencia. De trasfondo, la filosofía platónica y neoplatónica, ecos bastante precisos de diálogos como *Fedro* o *Crátilo* y la reivindicación del recuerdo como el verdadero conocimiento.

El título de *Milagro musical* alude a la evocación musical, que según el narrador debe el poeta insuflar en sus palabras, para que provoquen la emoción artística, que, como ya sabemos desde la sección anterior, está relacionada con la unidad del Universo y una finalidad moral o religiosa. Es probable que el título le fuera sugerido por un pasaje del *Fedro* de Platón, en el que Sócrates pronuncia ante Fedro un discurso sobre el amor con la cabeza tapada, para demostrarle así el poder de la oralidad sobre la retórica y la escritura. El resultado es que Sócrates experimenta un transporte divino y su discurso con la cabeza cubierta se convierte en una riada de elocuencia plena de ritmo ditirámico (Platón, 1997, 238c5-d2: 331). Se produce, pues, un milagro musical en el discurso que Sócrates ejecuta y ello da pie para criticar no sólo la retórica, sino el conjunto de la escritura, así como distinguir entre el conocimiento visual y el conocimiento auditivo. Conceptos epistemológicos que se desarrollan en los diez capítulos que integran *El Milagro Musical*.

Por ello, en esta sección cobra especial importancia la filosofía platónica, que, tras ser de nuevo redescubierta en el s.XIX, sustenta el pensamiento romántico y con posterioridad el movimiento simbolista. Las ideas de Platón están en la base del trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson y del esteticismo de John Ruskin. Además tanto el ocultismo como el movimiento teosófico, con Md. Blavatsky al frente, lo consideran un iniciado en los Misterios, cuya filosofía no es más que el mensaje exotérico que pudo comunicar en su época. Las ediciones de las obras de Platón en la época de Valle-Inclán son importantes. Destacamos la de Alfred Fouillée, traducida al castellano por Edmundo González-Blanco (La España Moderna, 1908), conocido ateneísta y amigo de Valle-Inclán.

El primer capítulo de la sección se inicia con una clara alusión artística. Las láminas de un libro titulado *Los monstruos clásicos*, propiedad de un maestro pintor,²⁴⁰ le sirven a Valle-Inclán como motivo de reflexión sobre el problema de la adquisición del conocimiento. Nada hay en la mente que no haya sido percibido por los ojos, por ello muchas creaciones artísticas se basan en combinaciones de formas preexistentes:

LOS MONSTRUOS CLÁSICOS: Este título lleno de promesas es el de un libro viejo que hallé al acaso en el taller de un maestro pintor. Sus páginas, ya rancias, reproducen en estampas los monstruos creados por la imaginación de los antiguos. Al hojearlo, yo recordaba cómo en ningún día del mundo pudo el hombre deducir de su mente una sola forma que antes no estuviese en sus ojos. (*LM, MMI*, ed. cit.: 87).

Algo similar ocurre con la lengua que heredan los poetas, de tal forma que, en última instancia, el poeta no crea nada, sino que combina palabras con significados ya adquiridos y forma su obra, su particular *linaje de monstruos*. Para remediarlo, Valle-Inclán concede a las palabras un valor emotivo, este es su particular procedimiento poético:

²⁴⁰ El título recuerda a Goya, pero seguramente se trata de un manual de Historia del Arte que trataba el arte mesopotámico y griego. En cualquier caso, se trata de un volumen que sigue la práctica, habitual en la época, de publicar láminas o estampas de las reproducciones artísticas. El taller de un maestro pintor pudo ser el de Julio Romero de Torres o el de Anselmo Miguel Nieto.

[...] algo semejante acontece con las palabras. El poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos: El suyo. Logra así despertar emociones dormidas, pero crearlas, nunca. Lo que no está en nosotros larvado o consciente, jamás nos lo darán palabras ajenas. Aquello que me hace distinto de todos los hombres, que antes de mí no estuvo en nadie, y que después de mí ya no será en humana forma, fatalmente ha de permanecer hermético. Yo lo sé, y, sin embargo, aspiro a exprimirlo dando a las palabras sobre el valor que todos le conceden, y sin contradecirlo, un valor emotivo engendrado por mí. (*Ibidem*: 88).

Pero no sólo el significado es inseparable del significante, sino que además la lengua es un producto colectivo, *una creación de multitudes*. De ahí la insuficiencia del lenguaje verbal, para poder expresar las sensaciones individuales, que están más allá de los sentidos corporales:

Las palabras son siempre una creación de multitudes. Alumbran en la hora que se hacen necesarias como verbos de amor y comunión entre los hombres. Así acontece que aquellas larvas de emoción recóndita, indefinible, nebulosa, que a unas conciencias distinguen de otras, no pueden ser aprisionadas en sus círculos ideológicos. (*Ibidem*).

Bajo la denominación *círculos ideológicos* de las palabras, Valle parece referirse al significado denotativo inherente a las palabras, que son creadas por el pueblo en los momentos históricos más relevantes, *son verbos y comunión entre los hombres*. Esta identificación tan precisa, entre el origen del léxico de una lengua y una colectividad, tiene un origen claramente romántico, en la teoría de Herder sobre la lengua como poseedora de un *volkgeist* o espíritu del pueblo. Según el filósofo alemán, la lengua expresa el sentir de una nación y, por tanto, no puede significar nunca las diferentes conciencias individuales, las desiguales evoluciones espirituales de cada alma, expresadas a través de la metáfora de las *larvas de emoción recóndita*:

Habría dos hombres en toda apariencia iguales, y cada uno se sabría distinto del otro. Esta razón de diferencia es el sentimiento de nuestra responsabilidad, el enigma que nunca puede cifrarse en signos y en voces. (*Ibidem*).

El lenguaje en toda su extensión, ya sea escrito u oral, no puede expresar aquello que hace distinto a cada uno de los hombres, su responsabilidad eterna, su karma. La única posibilidad, según el autor gallego, de que la lengua sirva para comunicar todo el trasfondo moral y espiritual de un hombre es dotarla de un valor emotivo, a través de la evocación musical de las palabras, mediante el tono. Así, de forma simbolista, la palabra podrá evocar o sugerir aquello que está más allá de los sentidos corporales, preparados y acostumbrados a lo racional, a lo geométrico y a lo experimental:

El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras todo el secreto de esas alusiones²⁴¹ que están más allá del sentido humano,²⁴² apto para encarnar en el número y en la pauta de las verdades demostradas. Las palabras son humildes como la vida. Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes cotidianos, nunca lo inefable de las alusiones eternas. (*Ibidem*).

Subyacen, en estas páginas iniciales del *Milagro Musical*, motivos existentes en la filosofía platónica en general y en el *Fedro* en particular. El lenguaje supone un falso conocimiento, un aprendizaje exterior, por cuanto se recuerda con significados adquiridos. El mito de Theuth y Thamus, presente al final del *Fedro*, explica perfectamente esta concepción. Theuth ofrece a Thamus, rey de Egipto, la escritura como un fármaco de la memoria y la sabiduría, pero el rey lo niega:

«Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría

²⁴¹ Mantengo *alusiones* presente en *H* (1916: 62) frente a la variante de *A* (1922: 53): *ilusiones*. La primera lección es mucho más simbolista y es más coherente con el sentido del párrafo. La variante de 1922 o bien es una errata que se ha transmitido hasta nuestros días o bien fue colocada por Valle para evitar la redundancia, pues unas líneas más abajo aparece también *alusiones*. Blasco (1995: 89) y *Obras Completas* (2002: 1921) mantienen *ilusiones* y no mencionan la existencia en la primera edición de *alusiones*.

²⁴² Coma inexistente en las tres ediciones en *Opera Omnia*. Aparece en la primera edición de Austral (1947:32), en Blasco (1994), pero no en *OC* (2002, I: 1921).

es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad». (Platón, 1997, 274e10-275a15: 403-404).

La escritura, por lo tanto, y de acuerdo con el sistema platónico, es una apariencia de la verdad que no sirve para transmitir el conocimiento:

SOC: - [...] el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Ammón, creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura.

FED: - Exactamente.

SOC: - Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras. (*Ibidem*, 275c6-c9, 275d3-d8: 405).

En consecuencia, el recuerdo interior es el verdadero conocimiento, en el que no se aprende nada, sino que se ignora menos. También la idea del poeta como un iniciado, que ve más allá de los sentidos corporales y es capaz de colocar *alas* a sus palabras a través de la evocación musical, guarda relación con la idea del filósofo, cuyas ideas también poseen *alas*:

[...] El hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste las palabras de un nuevo significado como de una túnica de luz. Entonces su lenguaje se hace sibilino. Sólo podemos comprender aquello que tiene sus larvas en nuestra conciencia, y que va con nosotros desde que nacemos hasta que morimos. A veces la música de una palabra logra despertar estas larvas, y otra las hace remover, y otra les da alas, pero jamás aprendemos nada. Todo se halla desde siempre en nosotros, y lo único que conseguimos es ignorarnos menos. (*LM, MMI*, ed. cit.: 88).

Valle-Inclán explica la función del poeta-inspirado con una bella comparación, de raigambre ocultista pues une el microcosmos con el macrocosmos,²⁴³ según la cual las palabras del inspirado son como el reflejo de las estrellas en el fondo de una cisterna:

²⁴³ Según el segundo precepto de *La Tabla de Esmeralda*, atribuida a Hermes Trimegisto: «*quod est inferius est sicut quod est superius; et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius.*» (Lo que está más abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo. Actúan para cumplir los prodigios del Uno).

[...] Por eso han de ser las palabras del inspirado como las estrellas en el fondo cenagoso de una cisterna: Un punto de luz y un halo tembloroso sobre el agua espejante, sombría, muerta. (*Ibidem*).

Tal símil nos recuerda a las palabras de Max Estrella en la cenagosa realidad urbana del Madrid esperpéntico de *Luces de bohemia*.

La comparación prosigue pues el reflejo de la estrella será *una simiente de oro* para todos, pero cada individuo, cada lector en suma, interpretará de forma distinta según su grado de evolución:

Todos los ojos verán la estrella como una simiente de oro en el fondo de las aguas negras, pero en el halo misterioso cada mirada penetrará con una visión distinta. (*Ibidem*).

La metáfora de las palabras del inspirado, como una simiente de oro, se halla también hacia el final del *Fedro* de Platón, cuando, después de debatir sobre la ineficacia de la escritura y el poder superior de la memoria y la oralidad a través del mito de Theuth y Thamus, Sócrates defiende un discurso lingüístico diferente, consistente en escribir «con ciencia en el alma del que aprende» (Platón, 1997, 276a5-6: 406), -equiparable al despertar de las *larvas de emoción recóndita* valleinclanianas-, palabras fértiles que sean:

portadoras de las simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre. (Platón, 1997, 277a1-a5: 408-409).

Platón, por boca de Sócrates, concluye que ello es arduo y difícil, pues es necesario conocer las diferencias entre las diversas almas, para dar «al alma compleja discursos complejos y multisonoros» -el milagro musical valleinclaniano- «y simples a la simple». (*Ibidem*, 277c3-4: 409).

De igual manera, Valle-Inclán expresa semejante dificultad y concluye que sólo con el valor musical de las palabras puede comunicarse el secreto de las conciencias:

[...] ¿Qué adjetivo, qué imagen, qué ensamblaje alejandrino²⁴⁴ de las palabras podrá fijar cada una de esas visiones y mostrar el matiz de su diferencia? El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras.

(*LM, MMI*, ed. cit.: 88).

Y de forma análoga a Sócrates en el *Fedro*, que abogaba por discursos complejos para almas complejas, Valle-Inclán se decanta, de manera simbolista, por la dificultad y la obscuridad poética, es decir, por la expresión profunda, única y divina de las emociones:

¡Así el poeta, cuanto más obscuro, más divino! La obscuridad no estará en él, pero fluirá del abismo de sus emociones que le separa del mundo.

(*LM, MMI*, ed. cit.: 88-89).

Porque en algún momento los versos oscuros y difíciles se tornarán luminosos cual diamantes²⁴⁵ para los lectores en quienes se despierte la emoción latente:

[...] Y el poeta ha de esperar siempre en un día lejano donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas de cuyos sentimientos y emociones sólo ha sido precursor. El poeta debe buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano, y luchar por decirlo, y no satisfacerse nunca.

(*LM, MMI*, ed. cit.: 89).

En el siguiente capítulo del *Milagro Musical*, Valle-Inclán ejemplifica el poder musical de la palabra con un testimonio histórico: la predicación de la Segunda Cruzada que San Bernardo²⁴⁶ realizó en Espira (Alemania), una de las ciudades más importantes en su

²⁴⁴ *alejandrino: neoplatónico*, diccionario de la RAE, edición de 1914.

²⁴⁵ Rafael Urbano utiliza la misma comparación del diamante en relación a los versos:

La poesía no está en el ambiente ni en la superficie de las cosas; cala más hondo, y está allá en las profundidades de nuestro suelo, debajo del suelo de cada hombre, donde oculta y esconde ese diamante y ese oro, que cada uno puede hallar ahondando unos kilómetros a sus pies. («El Cardo Silvestre. (La teoría mística del poeta) (Y)» conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 25- V- 1907, *Renacimiento*, julio 1907: 38).

²⁴⁶ San Bernardo de Claraval (1090-1153). Fundador y primer abad de Clairvaux. Gracias a él la orden del Císter suplantó en influencia a la orden de Cluny. Apoyó a los templarios y en 1128 redactó la regla de la Orden del Temple. Predicó la segunda cruzada en Vézelay y en Espira, actual Speyer, (1146), quizá Valle se refiere a este hecho. En su época fue considerado todo un místico. Fue canonizado en 1173. Obras: *De amore Dei*, *Adversus Abelardum*, autor de más de trescientos sermones y muchos poemas dedicados al culto mariano.

momento del Sacro Imperio Romano Germánico. En ella el santo francés convenció de forma intuitiva a su auditorio, pues utilizó una lengua que sus oyentes no entendían, para que se alistaran masivamente en la cruzada:

SAN BERNARDO, predicando en la vieja lengua de oil,²⁴⁷ por tierras extrañas donde no podía ser entendido, levantó un ejército para la Cruzada de Jerusalén. Ciertamente que ninguno alcanzaba sus divinas razones, pero era tan viva la llama de aquella fe, que cegaba los caminos cronológicos del pensamiento y llegaba a las conciencias intuitivamente, contemplativamente, porque las palabras depuradas de toda ideología eran claras y divinas músicas. La unción con que hablaba ponía en las almas aquel religioso latido de la piedad caballeresca que convertía las florestas en lanzas. Fue obrado este ardiente milagro por la gracia musical de las palabras, no por el sentido, que acaso entendidas cabalmente hubieran sido menos eficaces para mover los corazones, porque siempre acontece que donde el intelecto discierne, arguye la soberbia de Satanás.²⁴⁸

Valle-Inclán destaca el tono místico que San Bernardo daba a su predicación, que conseguía comunicar lo que denomina *la triple llama del monje cisterciense*: en palabras ininteligibles para los alemanes expresaba devoción trágica, divina angustia, dolor y amor, todo en uno. San Bernardo con su oratoria encendida escribió en el alma de sus oyentes, los conmovió y los atrajo para la causa de la Cruzada. Por ello, el autor gallego habla de que el milagro musical realizaba el misterio de la Asunción, entendida esta no como el dogma

²⁴⁷ *lengua de oil*: francés antiguo, hablada antiguamente en Francia al norte del Loire. (DRAE, 1914).

²⁴⁸ La relación entre el intelecto, Satanás y la escritura se halla también en el prólogo de *Los cuernos de don Friolera*:

DON MANOLITO

¿Qué haría usted viendo ahorcarse a un pecador?

DON ESTRAFALARIO

Preguntarle por qué no lo había hecho antes. El Diablo es un intelectual, un filósofo, en su insignificación etimológica de amor y saber. El Deseo de conocimiento, se llama Diablo.

DON ESTRAFALARIO

Fue estudiante en Maguncia e inventó allí el arte funesto de la Imprenta.

(OC, II, 2002: 997).

católico de la subida de la Virgen María en cuerpo y alma a los cielos, sino etimológicamente,²⁴⁹ es decir, entendida como atracción de cuerpos y almas:

[...] En la predicación de aquel santo iluminado había una devoción trágica, una divina angustia, dolor y amor [...] La triple llama que encendía el alma del monje cisterciense, estaba como una suma mística en su voz [...] La devoción trágica, la divina angustia, el amoroso desconsuelo eran la substancia de todas las palabras, y en cada palabra resumen de la unidad emotiva. Cuanto pudiera alcanzarse por la comprensión clara y sucesiva de las cláusulas, se contenía en la virtud del tono. El milagro musical realizaba el misterio de la Asunción.

(*LM, MM II*, ed. cit.: 90-91).

Tras el ejemplo histórico, Valle-Inclán acude a un ejemplo pictórico para ilustrar el proceder del escritor con la palabra. Según el autor gallego, Rafael Sanzio, a quien califica como *el más maravilloso de los pintores*, modificaba siempre de forma sutil y casi imperceptible la línea de sus modelos, de tal manera que siempre sus retratos salían más idealizados que el personaje real.²⁵⁰ Este milagro plástico como procedimiento estético es el que los poetas deben acometer con sus palabras:

Rafael de Urbino, el más maravilloso de los pintores, modificó siempre la línea que le ofrecían sus modelos, pero lo hizo con tal sutil manera, que los ojos solamente pueden discernirlo cuando se aplican a estudiarle y comparan las imágenes vivas frente a las de sus cuadros. Entonces se advierte que ninguna de aquellas figuras puede moverse con la gracia que les atribuyó el pincel. Este milagro conseguido sobre las líneas, desviándolas y aprisionándolas en un canon estético, ha de lograrlo con su verbo el poeta.

(*LM, MM, III*, edic. cit.: 92).

Para Valle-Inclán, el poeta debe actuar de manera semejante a como Rafael modificaba en sus retratos la imagen de sus modelos vivos, debe utilizar palabras con significados levemente

²⁴⁹ *Asunción*: Acción y efecto de asumir. *Asumir*: Atraer a sí, tomar para sí (*DRAE*, 1914).

²⁵⁰ Esta concepción sobre los retratos de Rafael estaba muy extendida entre sus contemporáneos, quienes lo consideraban el «nuevo Sol de la pintura» y veían en sus imágenes «la encarnación de las Ideas eternas. Rafael aparecerá, así, como el intérprete del ideal de belleza clásica tan cara a los artistas del Renacimiento», (González Rodríguez, 1993: 10) Lo cierto es que los retratos de Rafael destacaban por su viveza y su profundidad psicológica. A esto se refería Pietro Bembo, autor del epitafio del pintor de Urbino, al escribir *cuius spiranteis prope imagineis si contemplere naturae atque artis foedus facile inspexeris. (en cuyas respirantes imágenes, si de cerca las contemplas, advertirás la alianza de la Naturaleza y el Arte) apud* González Rodríguez, 1993: 133.

erróneos, modificados de forma sutil y misteriosa. En realidad, el autor gallego sigue al pie de la letra el «Art Poétique» de Paul Verlaine:

Elige tus palabras siempre equivocándote un poco, aconsejaba un día, en versos gentiles y burlones, aquel divino huésped de hospitales, de tabernas y de burdeles que se llamó Pablo Verlaine. Pero esta equivocación ha de ser tan sutil como lo fue el poeta al decir su consejo: Cabalmente el encanto estriba en el misterio con que se produce.

(Ibidem).

Paul Verlaine en su «Art Poétique» afirmaba:

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise;
(Verlaine, 1994: 48)

A esta selección sutil y misteriosa del léxico, que logra un nuevo significado connotativo, ambiguo, confuso y desconocido para la mayoría de lectores, se le suma en poesía la musicalidad de la palabra y la rima. El autor gallego sigue a Verlaine en el diseño de su poética, de carácter plenamente simbolista:

Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas de sus músicas. El verso, por ser verso, es ya emotivo sin requerir juicio ni razonamiento. Al goce de su esencia ideológica suma el goce de su esencia musical, numen de una categoría más alta. Y este poder del verso, en la rimase aquilata y concreta.

(Ibidem).

De la musique avant toute chose
[...]
De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

(Verlaine, 1994: 48-49).

Valle-Inclán atribuye a la rima un poder mágico, donde sitúa la emoción poética, e

inicia una digresión en la que reivindica la literatura medieval latina, la primera en ofrecer versos rimados, frente al hexámetro clásico de Virgilio. Asimismo, relaciona esta literatura latina con la imaginería gótica (pintura básicamente) llena de emoción humana, opuesta a su vez a la armonía y equilibrio del arte clásico:

La rima es un sortilegio emocional del que los antiguos sólo tuvieron un vago conocimiento. Los poemas rimados de la decadencia latina están llenos de una gracia emotiva más próxima a nuestras almas y a nuestras liras que el amplio hexámetro retórico y perfecto. Estos poemas de la baja latinidad son hermanos, en el sentimiento de la imaginería gótica donde la línea humana adquirió expresión ardiente y torturada, y fue cárcel de almas, lo que nunca había sido en la suprema armonía de los mármoles pentélicos. No lo confesamos porque la crítica de la literatura y de las artes clásicas se ha inmovilizado en un falso e hiperbólico gesto. (LM, MM, III, edic. cit.: 92-93).

Esta reivindicación de la literatura latina medieval bien pudiera proceder de la lectura de *Le Latin Mystique* de Rémy de Gourmont,²⁵¹ obra que divulgó en el fin de siglo a los místicos cristianos de la Edad Media. Obsérvese que finaliza esta breve incursión en la historia literaria y artística con una crítica, muy similar a la que efectuará después al arte y a la literatura barroca, a los historiadores y críticos académicos de la literatura y el arte.

Para finalizar este tercer capítulo del *Milagro Musical*, Valle-Inclán realiza una magnífica definición de la rima, de su función emotiva y su relación con el tiempo, al comparar cada uno de los versos enlazados con los círculos creados al arrojar una piedra al agua, comparación muy en boga en el ocultismo finisecular:

La rima junta en un verso la emoción de 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. El concepto sigue siendo obra de todas las palabras, está diluido en la estrofa, pero la emoción se concita y vive en aquellas palabras que contienen un tesoro de emociones en la simetría de sus letras. Como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical. La última resume la vibración de las anteriores. Y únicamente por la

²⁵¹ Remy de Gourmont (1858-1915), *Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge*, préface de J.-K. Huymans, Mercure de France, 1892. Gourmont fue bastante conocido en el modernismo hispano, Rubén Darío lo cita en el prólogo de *Prosas Profanas*.

gracia de su verbo se logra el extremado anhelo de alumbrar y signar en voces las neblinas del pensamiento, las formas ingravidas de la emoción, la alegría y la melancolía difusa en la gran turquesa de la luz. ¡Toda nuestra vida dionisiaca entrañada de intuiciones místicas!

III

SOLAMENTE CUANDO NOS PERDEMOS POR LOS MUSICALES
SENDEROS DE LA SELVA PANIDA, PODEMOS OÍR LOS PASOS Y
EVOCAR LA SOMBRA DEL DESCONOCIDO QUE VA CON NOSOTROS.
(*Ibidem*).

La rima consigue expresar las emociones, que están más allá de los significados denotativos de las palabras, y es capaz de materializar en vocablos, en *la gran turquesa de la luz*, que es el verso azul, el verso modernista, todo aquello que es ingravido, difuso y nebuloso, como la subjetividad e irracionalidad del yo poético. La identificación entre la rima y la gracia del verbo es una catáfora de la función del arte, que se explicará de forma filosófica en la sección siguiente del ensayo, *Exégesis Trina*. La alusión final a la vida dionisiaca y a la selva panida nos remite al modernismo rubeniano, en concreto al primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, donde el yo poético examina su vida tumultuosa y, tras purificar su alma en la Fuente Castalia, fuente del oráculo de Delfos, se adentra su corazón en la sagrada selva, emanación del corazón divino:

Mi intelecto libré de pensar bajo,
bañó el agua castalia el alma mía,
peregrinó mi corazón y trajo
de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino!

[...]

Allí va el dios en celo tras la hembra,
y la caña de Pan se alza del lodo;
la eterna vida sus semillas siembra

y brota la armonía del gran Todo.
(Darío, 1980: 28).

En el *Fedro* de Platón se identifica al dios Dionisio con uno de los cuatro tipos de locura divina,²⁵² exactamente con la locura mística, así pues esta alusión a la vida dionisiaca y a la selva panida nos remite a la expresión de lo irracional, de lo instintivo y espiritual a través del arte y, una vez más, siguiendo el método gnóstico, y tal como afirma el aforismo final, al conocimiento de uno mismo.

Estos tres primeros capítulos del *Milagro Musical* se centran en el análisis de las limitaciones del lenguaje y pueden considerarse como la poética de Valle-Inclán hacia 1916. En los siguientes, el autor gallego analiza el significado de los idiomas desde una perspectiva ocultista. Se inicia este nuevo bloque temático con la figura de Pedro Soulinake,²⁵³ amigo del narrador, del que se afirma que es «un polaco místico y visionario», de «frente calva y dorada», que acompaña al narrador en los atardeceres. Según Soulinake, los revolucionarios rusos imitan de forma melodramática la revolución francesa. Tal contagio se ha producido a través de la lengua y la literatura francesa:

Para Soulinake los revolucionarios rusos son niños que aman la libertad al través de un melodrama, y la patria de los melodramas es Francia. Ningún pueblo despierta tantos ecos sentimentales. Francia, con las lágrimas y las efusiones de una mala literatura ha echado a volar por el mundo la linda balada de Amor y Libertad. Francia tiene en sus agitaciones cantos alegres, mofas de la canalla, y

²⁵² «SÓC.- Pero hay dos formas de locura; una, debida a enfermedades humanas, y otra que tiene lugar por un cambio que hace la divinidad en los usos establecidos.

FED.- Así es.

SÓC.- En la divina, distinguíamos cuatro partes, correspondientes a cuatro divinidades, asignando a Apolo la inspiración profética, a Dionisio la mística, a las Musas la poética, y la cuarta, la locura erótica, que dijimos ser la más excelsa, a Afrodita y a Eros.» (Platón, *Fedro*, 265a10-b6, edic. cit.: 384).

Por otra parte, el dios Dionisios era el protagonista central de los misterios iniciáticos de Eleusis.

²⁵³ Se suele identificar este personaje con Ernesto Bark, emigrante ruso integrante de la bohemia madrileña. (Blasco, 1995: 192)

Hay otro Soulinake, Basilio, que aparece en *Luces de bohemia*. Curiosamente el mismo personaje había aparecido también como médico en *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja.

por momentos una emoción estética, frenética y profunda, esos momentos son los que encienden la revolución rusa. Para Soulinake, el espíritu galo está todo en los giros de su gramática, y el estudio de las declinaciones basta para llevar a las dormidas ciudades rusas el eco de las revoluciones de Francia.

(*LM, MM, IV*, edic. cit.: 94).

Ello da pie a Valle-Inclán para afirmar que *cada lengua contiene el pasado de su gente* y así la lengua francesa *lleva en sí los gritos de la agonía de un rey*. (*Ibidem*) Y concluye el capítulo correspondiente con uno de los aforismos más célebres de la obra:

EL IDIOMA DE UN PUEBLO ES LA LÁMPARA DE SU KARMA. TODA
PALABRA ENCIERRA UN OCULTO PODER CABALÍSTICO: ES
GRIMORIO Y PENTÁCULO.²⁵⁴

(*LM, MM, IV*, edic. cit.: 95).

Según esta afirmación, cada lengua revela tanto el pasado de sus hablantes como pueblo, como la ley de causalidad universal, karma, a la que está sometida la sociedad o colectivo de hablantes de una lengua. Para el ocultismo y la teosofía moderna no existe sólo un karma individual, sino también, en cuanto el individuo es un miembro integrante de una sociedad, existe un karma colectivo que afecta a las naciones o a los estados. Md. Blavastky definía en los siguientes términos el significado de *karma*:

²⁵⁴ En *H* (1916:75) aparece *PANTÁCULO*, que, aunque pudiera ser una errata por *PENTÁCULO*, según H. P. Blavatsky (*Glosario Teosófico*) son dos talismanes mágicos diferentes. El pantáculo es la estrella de cinco puntas inscrita en un círculo, que simboliza el microcosmos. Se le conoce también con el nombre de pentagrama y es un símbolo utilizado preferentemente por la masonería.

El pentáculo, por el contrario, está formado por dos triángulos equiláteros que se entrecruzan regularmente formando una estrella de seis puntas. También se le denomina Sello de Salomón y en la India, Signo de Vichnú, y se utiliza como amuleto contra el mal.

La palabra *pantáculo* es utilizada con profusión por Eliphas Lévi en su *Dogma y ritual de la Alta Magia*. Su empleo en *La lámpara maravillosa* (1916) era perfectamente coherente dado el diverso simbolismo de la estrella de cinco puntas en el ensayo, entre ellos uno de los más importantes el referido al lector implícito, el «Hermano peregrinante que llevas una estrella en la frente». Su presencia en la primera edición de 1916 supone una mayor proximidad de Valle al ocultismo francés y en concreto al mencionado autor. En la segunda edición de 1922 cambia por *pentáculo*, la estrella de seis puntas, símbolo de la Sociedad Teosófica.

Sin embargo, para Papus no existe tal diferencia, pues con la acepción de *pantáculo* se denomina el signo o símbolo que resume exactamente «los hechos, las leyes y los principios correspondientes a la idea que se quiere transmitir». Significado que incluye tanto al Pentagrama como al Sello de Salomón (Papus, *Tratado elemental de Ciencia Oculta*, 1990: 131).

Metafísicamente, la LEY DE RETRIBUCION, la Ley de causa y efecto o de Causación ética. [...] es el poder que gobierna todas las cosas, la resultante de la acción moral, [...] Hay Karma de mérito y Karma de demérito. El Karma no castiga ni recompensa; es simplemente la Ley *única*, universal, que dirige infaliblemente, y por decirlo así, ciegamente, todas las demás leyes productoras de ciertos efectos a lo largo de los surcos de sus causaciones respectivas. Cuando el budismo enseña que “el Karma es aquel núcleo moral (de todo ser), lo único que sobrevive a la muerte y continúa en la transmigración” o reencarnación, quiere decir simplemente que después de cada *personalidad* no quedan más que las causas que ésta ha producido; causas que son imperecederas, esto es, que no pueden ser eliminadas del universo hasta que sean reemplazadas por sus verdaderos efectos, y destruidas por ellos, por decirlo así, y tales causas –a no ser que sean compensadas con efectos adecuados, durante la vida de la persona que las produjo-, seguirán al *Ego* reencarnado, y le alcanzarán en su reencarnación subsiguiente hasta quedar del todo restablecida la armonía entre los efectos y las causas. [...] El Karma no crea ni designa nada. El hombre es quien traza y crea las causas, y la ley kármica ajusta los efectos, y este ajustamiento no es un acto, sino la armonía universal que tiende siempre a recobrar su posición primitiva, como una rama de árbol, que si se dobla con violencia, rebota con la fuerza correspondiente. (Blavatsky, 1925: 388-389).

Y con respecto al karma colectivo, apuntaba:

El que afecta a una colectividad humana (familia, pueblo, nación, humanidad entera). Es la resultante de las fuerzas en mutua relación de los individuos que componen la colectividad, y todos ellos son conducidos siguiendo la dirección de dicha resultante. (Blavatsky, 1916: 421).

En este aforismo se combina la concepción kármica de la lengua, como sistema de signos adoptado por una comunidad, con el poder cabalístico de la palabra utilizado de forma aislada. Aunque el adjetivo *cabalístico* es equivalente a *esotérico*, no hay que destacar su uso en sentido literal derivado de la cábala hebrea, que atribuía a cada letra del alfabeto el valor simbólico de un número y de un espíritu superior o sephirot. Quizá por ello, Valle-Inclán afirma que toda palabra puede ser un grimorio, una fórmula mágica para invocar espíritus, y un pentáculo, un símbolo o talismán de protección. Toda la tradición esotérica concede un valor mágico a la palabra, pues pronunciarla era evocar un pensamiento y hacerlo presente. Para los teósofos, la potencia magnética del lenguaje humano es el principio de toda

manifestación en el mundo oculto y, en definitiva, la Palabra es el poder generador de la creación. (Blavastsky, *Doctr. Secr.*, II, 584).

El autor gallego analiza seguidamente la idiosincrasia de las lenguas españolas, no sin antes precisar que el origen de las lenguas es agrícola y ganadero, y se halla muy vinculado al paisaje – conocimiento visual- y a la teología:

Labranzas y ganados ocuparon la mente del hombre en el albor del mundo, después de la caída. ¡La mente del hombre que ya estaba llena de la idea de Dios! Así advertimos en las más viejas lenguas una profunda capacidad teológica, y una agreste fragancia campesina.

(*LM, MM*, V, edic. cit.: 96).

Valle-Inclán establece una relación directa entre el contenido del pensamiento y la forma de las palabras, relacionado sin duda con la concepción kármica de los hablantes, pues afirma que la decadencia de la raza se advierte en la degeneración y contaminación lingüística de quienes gobiernan la sociedad.²⁵⁵ Las palabras, por lo tanto, reflejan el espíritu, el alma de un pueblo:

El pensamiento toma su forma en las palabras como el agua en la vasija.²⁵⁶ [...] La mengua de nuestra raza se advierte con dolor y rubor al escuchar la plática de aquellos que rigen el carro y pasan coronados al son de los himnos. Su lenguaje es una baja contaminación: francés mundano, inglés de circo y español de jácara. El romance severo, altivo, grave, sentencioso, sonoro no está ni en el labio ni en el corazón de donde fluyen las leyes. Y de la baja sustancia de las palabras están hechas las acciones.

(*Ibidem*).

Esta afirmación nos remite al habla de los personajes de los esperpentos valleinclanianos.

Todos ellos repletos de defectos morales, que se reflejan en sus usos lingüísticos.

²⁵⁵ Steiner también denunciaba el pobrísimo uso lingüístico de los líderes políticos europeos:

Basta entrar en una asamblea pública para persuadirse de que los mismos leaders de la opinión son incapaces de emitir un pensamiento que se eleve por encima de ese plano físico. (Steiner, 1911: 14).

²⁵⁶ Esta comparación pudiera estar inspirada en una frase de San Agustín: «Las palabras – dice San Agustín - son vasos preciosos y exquisitos», *apud* Gregorio Martínez Sierra, 1905: 164.

Valle- Inclán realiza un análisis psicológico de cada una de las lenguas peninsulares. Así, afirma que el vasco transmite entereza y castidad mental, el catalán expresa la brusquedad del espíritu marinero, el castellano la templanza del bronce del legislador y del juez y el gallego una visión geórgica, mítica y misteriosa del mundo agrícola:

La entereza y castidad mental del vasco se advierte en los sones de su lengua, y la condición del brusco²⁵⁷ catalán asoma en su romance, que porta el olor de los pinos montañoses con la brea de los bajeles piratas y la sal del mar.²⁵⁸
(*LM, MM, V*, edic. cit.: 96-97).

Esta descripción sinestésica de la lengua catalana, pues lleva el olor de los pinos y de la brea de los barcos piratas, me parece evocada a partir de un cuadro. En concreto el representativo de Cataluña pintado por Sorolla para la Hispanic Society, en el que se ve el mar de la Costa Brava desde un acantilado repleto de pinos. El paisaje fue pintado en el otoño de 1915 en Sta. Cristina, municipio próximo a Lloret de Mar.

[...] Tres romances son en las Españas: catalán de navegantes, galaico de labradores, castellano de sojuzgadores. Los tres pregonan lo que fueron, ninguno anuncia el porvenir.
(*LM, MM, V*, edic. cit.: 97).

²⁵⁷ La supuesta brusquedad de la lengua catalana parece ser un lugar común a principios del s. XX. Gregorio Martínez Sierra no opina lo mismo, pero se hace eco de semejante estado de opinión al reseñar *El pueblo gris* de Santiago Rusiñol:

Dícenme que es esta lengua catalana áspera y ruda; pero yo, aun cuando sea cierto, no lo quiero creer; antes de oírla hablar, había yo leído estos versos y aquellas prosas, y habiendo gustado en unos y en otras inefables sabores de belleza, me es difícil no encontrar suave el habla que me las supo decir. (Martínez Sierra, 1905: 164).

²⁵⁸ Años más tarde, Valle-Inclán volverá a relacionar el idioma catalán con la vida marinera:

Una vez vi una cosa de Guimerá, en castellano que me pareció cursi, muy cursi: *Mar y cielo*. Más tarde la vi en catalán e interpretada por Borrás y me di cuenta de que aquello que en castellano parecía cursi no lo era en catalán. Antes al contrario, era una cosa soberbia y magnífica. Y es que el catalán es un lenguaje marítimo, un lenguaje de mar y en el cual pueden expresarse una porción de sentimientos que en castellano son imposibles, porque no hay nada tan alejado de las cosas del mar como el castellano. (Francisco Madrid. «Un rato de amena charla con don Ramón del Valle-Inclán», *La noche*, Barcelona, 20- III- 1925, *apud* Valle-Inclán, 1994: 278).

Los tres idiomas romances peninsulares iluminan con su carácter el pasado de sus hablantes, pero no su futuro, que está en manos de ellos. Valle-Inclán considera que las lenguas evolucionarán, cuando lo haga la conciencia colectiva de sus hablantes, el alma colectiva de los pueblos, que es el resultado del idioma, antes que de la raza. Hay una identificación casi total entre pensamiento y lengua, muy próxima a la establecida en el *Crátilo* de Platón y relacionada también con el concepto de intrahistoria unamuniana:

Toda mudanza sustancial en los idiomas es una mudanza en las conciencias, y el alma colectiva de los pueblos, una creación del verbo más que de la raza.

(Ibidem).

El autor gallego realiza, con una metáfora de inspiración manriqueña, una bella síntesis de la historia de la lengua, desde la época prerromana y la romanización hasta la conquista de América, y augura que, cuando surja una nueva conciencia, se abrirá un nuevo círculo de emociones y pensamientos, y la lengua se modificará:

Las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima. Los idiomas nos hacen, y nosotros los deshacemos. Ellos abren los ríos por donde han de ir las emigraciones de la Humanidad. Vuelan de tierra en tierra, unas veces entre rebaños y pastores; otras, en la púrpura sangrienta de un emperador; otras, renovando la dorada fábula de los Argonautas, sobre la vela de las naves, con sol y con viento del mar. En las alas con que volaron cuando eran invasoras se mantienen muchos siglos las maternas lenguas, y declinan de aquel vuelo originario cuando nace una nueva conciencia. El espíritu primitivo –pastoril, guerrero o mitológico- deja de animarlas, nace otro espíritu en ellas y abre círculos distintos.

(Ibidem).

Propone una lucha continua para agrandar la significación del idioma, concebido como una cárcel, puesto que todos los conceptos se heredan y nada se crea, como demuestra en el capítulo inicial de la sección. En esta lucha entra la evocación musical de las palabras, nuevos significados connotativos basados en la ambigüedad, la rima, procedimientos que puedan romper el cerco semántico y espiritual del idioma, deshacerlo, y crear una nueva conciencia.

En este batallar con el idioma, los que cobran mayor protagonismo son los artistas místicos, pues no hallan vocablos para expresar sus sensaciones:

El encontrado batallar del alma humana agranda la cárcel de los idiomas, y a veces sus combates son tan recios, que la quiebran. Y a veces los idiomas son tan firmes en sus cercos, que nuestras pobres almas no hallan espacio para abrir las alas, y otras almas elegidas, místicas y sutiles, dado que puedan volar, no pueden expresar su vuelo. Los idiomas nos hacen, y nosotros hemos de deshacerlos.

(Ibidem).

Para Valle-Inclán, las lenguas deben evolucionar para que evolucione el alma de los pueblos, por eso alude directamente a las lenguas romances y a sus dialectos, como las distintas variedades del español de América, para que rompan con la tradición, se independicen como lenguas y creen sus propios dialectos. Si así sucede se originarán nuevas conciencias, como la que surgió a finales de la Edad Media, con el descubrimiento del griego clásico y la filosofía platónica. En este sentido, hay que situar la lengua de novelas como *Tirano Banderas*, un auténtico experimento lingüístico, donde el autor pone en práctica esta teoría sobre la evolución lingüística que determina la evolución espiritual:

Tristes vosotros, hijos de la Loba Latina en la ribera de tantos mares, si vuestras lirras no quebrantan todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del Habla. ¡Y más triste el destino de vuestros nietos, si en lo por venir no engendran dialectos suyos, ciclos de una nueva conciencia en la lengua de los conquistadores! Al final de la Edad Media, bajo el arco triunfal del Renacimiento, estaba la sombra de Platón meditando ante el mar azul poblado de sirenas. ¿Qué sombra espera bajo los arcos del Sol al fin de Nuestra Edad?

(LM, MM, V, edic. cit.: 98).

Estas reflexiones generales sobre el carácter de las lenguas romances, se aplican en el siguiente capítulo con exclusividad a la lengua castellana, para demostrar que desde el Siglo de Oro dejó de expresar el espíritu del alma de la raza, de la colectividad. El idioma sigue expresando el espíritu de una raza de conquistadores y teólogos, cuando el pueblo ya no se siente así; pero a pesar de ello, faltan voces que reclamen una regeneración del idioma, para

que este alumbre la conciencia colectiva de la raza:

En la imitación del siglo que llaman de oro, nuestro romance castellano dejó de ser como una *lámpara* en donde ardía y alumbraba el alma de la raza. [...] Se sienten en sus lagunas muertas las voces desesperadas de algunas conciencias individuales, pero no se siente la voz unánime, suma de todas y expresión de una conciencia colectiva. Ya no somos una raza de conquistadores y de teólogos, y en el romance alienta siempre esa ficción.

(*LM, MM, VI, edic. cit.: 99*).

Este pasaje, por sus referencias a la conciencia colectiva y al carácter guerrero y teológico de la raza, remite a los conceptos expuestos en su conferencia barcelonesa de 1911, donde se expresó en términos similares. La historia de España ha cambiado, ya no existe el Imperio ni los Papas son españoles y, sin embargo, la lengua conserva indeleble el carácter hiperbólico y grandilocuente del barroco, a imitación del latín imperial:

Ya no es nuestro el camino de las Indias, ni son españoles los Papas, y en el romance perdura la hipérbole barroca, imitada del viejo latín cuando era soberano del mundo. Ha desaparecido aquella fuerza hispana donde latían como tres corazones la fortuna de la guerra, la fe católica y el ansia de aventuras, pero en la blanda cadena de los ecos sigue volando el engaño de su latido, semejante a la luz de la estrella que se apagó hace mil años...

(*Ibidem*).

La lengua castellana no expresa el presente, sino el espíritu y las ideas de hace tres siglos. Para Valle-Inclán, el idioma castellano, a inicios del s.XX, debería expresar la conciencia colectiva de la raza española, diseminada en las antiguas colonias:

Nuestra habla, en lo que más tiene de voz y de sentimiento nacional, encarna una concepción del mundo, vieja de tres siglos. En el romance de hogaño no alumbraba una intuición colectiva, conciencia de la raza dispersa por todas las playas del mar, poblando siempre en las viejas colonias. El habla castellana no crea de su íntima sustancia el enlace con el momento que vive el mundo. No lo crea, lo recibe de ajeno. Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino. La onda cordial de una nueva conciencia sólo puede brotar de las lirás.

(*LM, MM, VI, edic. cit.: 99-100*).

La renovación lingüística reside en los poetas, en los creadores de una nueva conciencia, y en el hallazgo de nuevas formas de expresión literaria. En relación al primer

aspecto, la lengua como lámpara de la raza dispersa en las *viejas colonias*, hay que decir que Valle-Inclán lo llevó a término, pues en este sentido la lengua de *Tirano Banderas* es un ejemplo magnífico. Respecto a la renovación de la lengua literaria, hay ecos evidentes del poema del mexicano Enrique González Martínez, «Tuércele el cuello al cisne»,²⁵⁹ en la frase *degollad vuestros cisnes*, pero, como en los versos del mexicano, se trata de rechazar toda la literatura superficial, ornamental, parnasiana si cabe, y ahondar en una mayor profundidad de significados. Así pues, renovación a partir del propio Modernismo.

Seguidamente, Valle-Inclán se centra en el momento histórico, en el que el idioma sí estaba en sintonía con el espíritu de la raza. Se remonta a la Baja Edad Media, a finales del s. XV en concreto, para afirmar que en ese periodo el idioma era claro, breve y armonioso en todos los estamentos sociales, en contraposición al carácter hiperbólico del que se dota a partir del Siglo de Oro. Destaca sobremanera la elección de la época histórica y la caracterización del idioma castellano como una lengua dionisiaca, campesina y carnavalesca. El fragmento es extraordinario por las descripciones ajustadas del paisaje castellano y por cuanto el campo semántico de lo dionisiaco aparece condensado en unas pocas líneas (*jocundo, vendimias, racimos, vid, lagar, antrueja*):

²⁵⁹ Enrique González Martínez (1871-1952), célebre por su soneto «Tuércele el cuello al cisne...», composición considerada como antimodernista, cuando no es así, ya que siempre se suele citar incompleto el primer verso:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.
Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda... y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

(*apud* Pere Gimferrer, *Antología de la poesía modernista*, 1981: 114).

Por otra parte, la redacción de este pasaje de la *LM* no es tardía, sino que aparece en unos de los pre-textos más antiguos de la obra, fechado en diciembre de 1912 y publicado en *El Imparcial* el 3- II- 1913.

Era nuestro romance castellano, aun finalizando el siglo XV, claro y breve, familiar y muy señor. Se entonaba armonioso, con gracia cabal, en el labio del labrador, en el del clérigo y en el del juez. La vieja sangre romana aparecía remozada en el nuevo lenguaje de la tierra triguera y barcina. El tempero²⁶⁰ jocundo y dionisiaco, la tradición de sementeras y vendimias, el grave razonar de leyes y legistas, fueron los racimos de la vid latina por aquel entonces estrujados en el ancho lagar de Castilla.

(*LM, MM, VI*, edic. cit.: 99-100).

Este espíritu sencillo, alegre y armonioso del idioma se trocó en otro bien distinto con la irrupción de Fernando el Católico,²⁶¹ descrito de forma negativa por Valle-Inclán, pues destaca entre las artes de su gobierno la calumnia y la astucia:

Y quebrantó esta tradición campesina, jurídica y antrueja²⁶² un infante aragonés robando a una infanta castellana, para casar con ella y con ella reinar por la calumnia y la astucia. Fernando V traía, con las rachas del mar Mediterráneo, un recuerdo de aventuras en Grecia y la ambición de conquistas en Italia. Castilla tuvo entonces un gesto ampuloso viendo volar sus águilas en el mismo cielo que las águilas romanas. Olvidó su ser y la sagrada y entrañable gesta de su naciente habla, para vivir más en la imitación de una latinidad decadente y barroca. Desde aquel día se acabó en los libros el castellano al modo del Arcipreste Juan Ruiz. Las Españas eran la nueva Roma. El castellano quiso ser el nuevo latín, y hubo cuatro siglos hasta hoy de literatura jactanciosa y vana.

(*Ibidem*).

Fue Víctor Balaguer, con ocasión del IV Centenario del descubrimiento de América, uno de los primeros en advertir la influencia del rey Fernando y su corte aragonesa, en la decisión final de la reina Isabel de financiar el viaje de Colón.²⁶³ Ángel Ganivet en su

²⁶⁰ *Tempero*: V. Garlitz en su edición de *La lámpara maravillosa* (1992: 86) interpreta como *temperamento*; sin embargo el *DRAE* (1914) define el vocablo como *buena disposición que adquiere la tierra con la lluvia, para las sementeras y labores*.

²⁶¹ Fernando el Católico (1452-1516), Fernando II de Aragón, V de Castilla.

²⁶² *Antruejo*: *los tres días de carnestolendas* (*DRAE*, 1914).

²⁶³ En concreto se refiere a la intercesión del privado y escribano del rey Fernando, Luis de Santángel, ante la reina Isabel, para que cambiara de parecer con respecto a Colón. El poeta y erudito catalán afirmó en una conferencia en el Ateneo de Madrid: «Por lo que hasta aquí va expuesto, señores, queda demostrado que los naturales de la Corona de Aragón tomaron en los preliminares del descubrimiento de América parte más esencial y más decisiva de la que hasta ahora se ha supuesto. [...] De nacionalidad aragonesa, no puede negarse, fueron cuantos a última hora lo hicieron todo, coadyuvando a que la empresa se efectuase.» (Víctor Balaguer, *Castilla y Aragón en el descubrimiento de América*. Conferencia leída el 14 de marzo de 1892: 21, 22).

Idearium *Español* (1896) también achaca el nuevo espíritu conquistador, a la ambición y a la astucia maquiavélica del rey Fernando.²⁶⁴ Por lo tanto, estas ideas sobre la influencia del rey aragonés estaban en el ambiente cultural de la época; sin embargo, la animadversión de Valle-Inclán hacia Fernando el Católico guarda relación con la consideración negativa que el autor gallego tenía hacia el espíritu levantino, heredero según él de la astucia, la ambición y el afán mercantilista del alma fenicia. En noviembre de 1916, con motivo de la Exposición de Artistas Vascos y con la pintura de Sorolla de trasfondo, aludirá a este aspecto negativo del espíritu mediterráneo:

La región levantina, ¡triste herencia fenicia!, la región levantina tiene la amargura de la ciencia; ha aprendido la ciencia mediterránea y no la ha aprendido de un modo sincero, la ha aprendido a la manera fenicia, la ha aprendido como un medio para comerciar y para engañar. La región levantina es gitana, es gitana en todo, ¿dónde hay más ciencia que la de un gitano? Ciencia para vender un asno, ciencia para transformarle y ciencia en engañar al comprador, pero ciencia al fin. [...]

Nuestro Mediterráneo no es el Mediterráneo oriental, no es el que tiene la ciencia griega, es el Mediterráneo engañoso. Estas son las expresiones consagradas hasta ahora del arte español: La castellana de cansancio y la levantina de ciencia engañosa. («Conferencia de Don Ramón del Valle-Inclán», *El Noticiero Bilbaíno*, 13-XI-1916; *apud* Valle-Inclán, 1994: 179-180).

Pero Valle-Inclán se centra en la lengua y la literatura de la Baja Edad Media, y en concreto en el s. XV, para localizar en ella la expresión sincera del alma castellana. Evidentemente, en el siglo postrero del periodo medieval el idioma ya casi se había consolidado y había adquirido su forma propia, por lo que podríamos encuadrar este pasaje en

²⁶⁴ « [...] nace el espíritu conquistador español, que se distingue del de los demás pueblos en que mientras todos conquistan cuando tienen exceso de fuerzas, España conquista sin fuerzas, precisamente para adquirirlas. [...] El espíritu conquistador nace en el occidente y en el oriente de España antes que en el centro, en Castilla, que luego acierta a monopolizarlo. [...] En Cataluña y Aragón se encuentran trazas de los conquistadores típicos, principalmente en la célebre expedición contra turcos y griegos, mas el rasgo predominante es la conquista apoyada por la política y la diplomacia. [...] Fernando el Católico no es un diplomático improvisado: es un maestro formado en la escuela italiana, y es mucho más astuto que Maquiavelo». (Ganivet, 1990: 73-74).

el indigenismo modernista o en el espíritu regeneracionista.²⁶⁵ Pero la elección tan precisa del s. XV nos remite a un ciclo de conferencias sobre poetas castellanos que se desarrolló en el Ateneo de Madrid a partir de diciembre de 1912,²⁶⁶ en el que destaca una conferencia de Enrique de Mesa sobre «La poesía satírico-política en la Corte de los Trastámaras»,²⁶⁷ que bien pudiera haber sido fuente de inspiración para este pasaje, donde se describe el espíritu campesino, dionisiaco y carnalesco del idioma castellano.

Para Valle-Inclán, desde el s. XV hasta principios del s. XX la lengua castellana había tenido *cuatro siglos de literatura jactanciosa y vana*, por ello realiza toda una declaración de estilo, en la que confiesa luchar contra el carácter castizo de la literatura:

Volvamos a vivir en nosotros y a crear para nosotros una expresión ardiente, sincera y cordial. Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe, yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos, si sentimos el imperio de la hora.²⁶⁸

(*LM, MM, VI*, edic. cit.:100).

Valle-Inclán mismo concede una explicación a la pervivencia de esta lengua literaria, fosilizada en la hipérbole y en la vanidad. La razón es que pensamos que la palabra cuanto

²⁶⁵ Tal como interpreta V. Garlitz (1992) en su edición de la obra.

²⁶⁶ *La Época*, «En el Ateneo. Florilegio de poetas castellanos.», 8- XII- 1912. El ciclo fue inaugurado por Jacinto Benavente que defendió en su discurso la investigación literaria. La primera conferencia la dictó el secretario de la institución, Sr. Amado, y versó sobre «Juan de Mena y la corte de Juan II», el propio Benavente conferenció sobre los poetas místicos españoles, Enrique de la Vega sobre Bretón de los Herreros.

²⁶⁷ La conferencia de Enrique de Mesa tuvo lugar en el Ateneo de Madrid el 13 de diciembre de 1912, según recoge *La Época*, «La de Enrique de Mesa», 14- XII- 1912.

²⁶⁸ Ángel Ganivet en su *Idearium* también expresa ciertas reservas sobre el Siglo de Oro y el futuro de España si no se hubiera producido la conquista de América. « [...] El siglo de Oro de las artes españolas, con ser tan admirable, es sólo un asomo o un anuncio de lo que hubiera podido ser si, terminada la Reconquista, hubiéramos concentrado nuestras fuerzas y las hubiéramos aplicado a dar cuerpo a nuestros propios ideales. La energía acumulada en nuestra lucha contra los árabes no era sólo energía guerrera, como muchos creen; era, según haré ver después, energía espiritual. Si la fatalidad histórica no nos hubiera puesto en la pendiente en que nos puso, lo mismo que la fuerza nacional se transformó en acción, hubiera podido mantenerse encerrada en nuestro territorio, en una vida más íntima, más intensa, y hacer de nuestra nación una Grecia cristiana.» (Ganivet, 1990:107-108).

más venerada y añeja, más auténtica, pero no es así, Valle pide algo más vivo, más de acuerdo con *el imperio de la hora*, con una nueva conciencia colectiva:

Aparentemente, tal manera perdura porque miramos las palabras como si fuesen relicarios y no corazones vivos. Las amamos más y nos parecen más bellas cuando guardan huesos y cenizas. Las palabras son estáticas y se perenniza en ellas el sentimiento fugaz de que nacieron, dándonos la ilusión de que no hubo mudanza en nuestra conciencia. Desterremos para siempre aquel modo castizo, comentario de un gesto desaparecido con las conquistas y las guerras.

(*LM, MM, VI*, edic. cit.:100-101).

Sin embargo, este rechazo del casticismo literario, entendido como la expresión de un espíritu conquistador y guerrero, no implica el rechazo de la tradición. Todo lo contrario. Valle-Inclán desdeña la imitación superficial de la tradición cultural, pero valora sobremanera la esencia de la misma, porque, en evidente clave ocultista, y parafraseando una de los aforismos del *Anillo de Giges*, proporciona el secreto del futuro:

Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir.

(*LM, MM, VI*, edic. cit.: 101).

El autor gallego realiza una importante declaración estética, no es histórico ni actual, pero gusta de la tradición clásica, por su pervivencia en el tiempo, como las piedras preciosas. Evidentemente no es autor realista, pero tampoco historicista en un sentido romántico. Esta aseveración realizada en la segunda década del siglo, variará en cierta medida a partir de los años veinte, cuando empieza a reflejar *el imperio de la hora*, aunque sin perder su mirada sobre la tradición clásica:

Yo para mi ordenación tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir. La rosa se deshoja a poco de nacer, y para nuestras ilusiones el cristal no nace ni muere.

(*Ibidem*).

El final del capítulo es una bellísima declaración sobre la importancia de la tradición en

la creación artística. La tradición transmite la belleza a través de las edades y los siglos. Es una definición trascendente, mística y platónica sobre el arte y su condición atemporal:

El Arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpitar ritmos eternos, de amor y de armonía.

VI

LA BELLEZA ES LA POSIBILIDAD QUE TIENEN TODAS LAS COSAS
PARA CREAR Y SER AMADAS.

(*Ibidem*).

Los últimos cuatro capítulos del *Milagro Musical* pueden considerarse integrantes de una misma unidad temática, donde el autor gallego reflexiona sobre la tradición, el arte, la función del artista, y el problema del conocimiento sensitivo, para finalizar de nuevo, y así cerrar circularmente la sección, con la naturaleza y limitaciones del lenguaje verbal. Todo ello expresado con evocaciones a la filosofía pitagórica y, sobre todo, platónica:

El tiempo desgrana eternamente sus horas, y en cada hora los sentidos del hombre aprenden a conocer el Universo. Un día nuestros ojos y nuestros oídos destruirán las categorías, los géneros, las enumeraciones, herencia de las viejas filosofías y de las viejas lenguas habladas en el comienzo del mundo. Ojos y oídos, sutilizados por una educación de siglos, crearán nuevas razones entre las cosas. Nuestro conocimiento será más cabal, y por cada grano de la espiga, por cada hoja de la flor, por cada pájaro del nido será distinta la emoción en las almas.

(*LM, MM, VII, edic. cit.:102*).

Para los griegos, los sentidos de la vista y del oído eran superiores porque proporcionaban el conocimiento sensitivo. Según el autor gallego, llegará un día en el futuro en el que ojos y oídos, desarrollados en sus percepciones, serán capaces de eliminar todas las clasificaciones de la filosofía aristotélica o racional (*categorías, géneros, enumeraciones*) y alcanzar una nueva comprensión del Universo, que, sin embargo, resultará incompleta, pues seguiremos atrapados por la apariencia de las formas. Los sentidos, aun en su máxima y perfecta percepción, nunca aprehenderán las ideas:

Todas las cosas, lo mismo en sus diferencias que en sus semejanzas, se

multiplicarán para el goce del conocimiento, y los sentidos, aun sutilizados indefinidamente, no podrán contenerlas jamás. El Universo, sin haber cambiado, nos dará una emoción distinta y dirá otra relación con Dios.

(*LM, MM, VII, edic. cit.: 102*).

El arte futuro, lleno de una nueva percepción, contendrá en sí la tradición clásica, porque el verbo de los antiguos (*líneas, ritmos, palabras*) prevalece al tiempo. Tiene las características propias de las gemas y no de las rosas recién nacidas:

¡Pero en la luz divina de este día aún seguiremos cautivos de los ritmos clásicos, y de su tradición y de sus claras normas! Aparentemente nada tan efímero como las almas que aguardan su misterio fecundo en líneas, en ritmos, en números de palabras, y, sin embargo, son las únicas que vuelan sobre los siglos. Un largo pasado de amor, de quietud y de armonía, es siempre augurio de un largo porvenir. Las rosas nacidas con el alba se deshojan cuando llega la tarde, y sólo el cristal que cuenta mil años puede contar otros mil. (*Ibidem*).

La razón por la que la obra de los clásicos surgirá de nuevo en el arte futuro es por ser portadora de la belleza. La existencia de la belleza en el arte, como categoría filosófica, concede a los clásicos su condición. Todo lo que es bello es un centro de amor y de eternidad que irradia sus influencias, como la piedra crea varios círculos en un estanque, más allá de los límites temporales humanos y señala el bien y la divinidad, representados por la esfera:

La conciencia estética del pasado está siempre en lo futuro, porque toda acción de belleza es un centro de amor que engendra los infinitos círculos de la esfera. El instante más pequeño de amor es eternidad. (*LM, MM, VII, edic. cit.:102-103*).

Pese a lo que pudiera parecer, en realidad la definición valleinclaniana de la tradición es una interpretación moderna, y modernista, de los clásicos. El arte y la literatura del s.XX no son más que recreaciones e interpretaciones con nuevos significados, en otro círculo temporal, del arte clásico, definido como arte solar (concepción pitagórica y platónica):

Afanosos por conservar aquellas normas clásicas que fueron como soles, animamos con nuevos significados el arte de los antiguos y luchamos antes de alejarnos para siempre de su comprensión. Se ha oscurecido el significado de los poetas griegos, y seguimos llevando en nosotros su culto con una llama de fe y de amor al amor pasado. ¡Cuántas veces al buscar la belleza en los rudos poemas de

otro tiempo, somos como tejedores de una tela inconsútil y dorada!²⁶⁹ (*LM, MM*, VII, edic. cit.: 103).

La esencia de la tradición, cada vez que se actualiza en un círculo temporal, brilla con luz propia, los clásicos son así *crisoles* que encendemos para que nos alumbren. Obsérvese cómo el léxico alude a un proceso alquímico de transformación (*verter, crisol, escoria*):

Nuestras almas inquietas de modernidad vierten en los ritmos viejos el tesoro de sus emociones nuevas. Los poemas famosos y fabulosos, teologales y musicales, crisoles del alma antigua, serían como apagadas escorias si nosotros no los vistiésemos de luz. (*Ibidem*).

El poeta tiene carácter divino y su alma es demiúrgica, ya que a partir de un significado pasado organiza otro con un significado renovado. Por lo tanto, hacer arte es parecerse a Dios:

La obra de belleza, creación de poetas y profetas, se acerca a la creación de Dios. Ha tenido una significación en lo pasado y lleva a lo futuro otra distinta, como el Universo.²⁷⁰ El alma demiurga²⁷¹ está en nosotros, y el verso y el ritmo vuelven a ser creados.

VII

TODA FORMA SUPREMA DE AMOR ES UNA MATRIZ CRISTALINA Y
ETERNA. SER BELLO ES HACERSE CENTRO DE AMOR Y MORAR
OTRA VEZ EN EL HIMEN DIVINO.

(*Ibidem*).

Este pasaje, donde Valle-Inclán interpreta la tradición literaria y la relaciona con la función demiúrgica del poeta, ha pasado muy desapercibido entre la crítica, quizá debido a su tono modernista. Sin embargo, si se relaciona el contenido de este capítulo con obras

²⁶⁹ La referencia a la *tela inconsútil y dorada* recuerda a la *rama dorada*, título de la célebre obra del antropólogo James George Frazer, en la que establece una estrecha relación entre la magia antigua y las religiones primitivas. La primera edición de la obra de Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, se publicó en 1890.

²⁷⁰ Esta alusión cosmológica, tan moderna por otra parte, a un Universo, del que vemos su pasado, en constante evolución, bien pudiera habérsela sugerido Mario Roso de Luna, quien además de teósofo era un gran astrónomo aficionado. A finales del s. XIX descubrió un cometa y, ya en el nuevo siglo, cubrió, para *El Liberal* de Madrid, la información sobre el eclipse de sol visible desde España, en abril de 1912.

²⁷¹ Primera aparición del *demiurgo* en *La lámpara maravillosa*. Su origen se halla en el *Timeo* de Platón, donde se habla de él como un dios organizador de la materia pre-existente y responsable, por tanto, del mundo de las formas y de su movimiento temporal.

posteriores del autor, se observa que aplicó perfectamente este precepto estético de actualizar el pasado estético de la tradición literaria en el presente. Así ocurre, por ejemplo, con obras como *La cabeza del Bautista*, magnífica transformación del relato bíblico de Salomé. También sucede idéntica actualización en *Luces de bohemia*, donde Max Estrella y Latino de Hispalis deambulan, como Dante y Virgilio, por los círculos infernales de la realidad social madrileña y, de forma más explícita, los esperpentos y su base artístico-filosófica, serían la expresión de esta máxima estética, llevada casi al pie de la letra hasta sus máximas consecuencias, como sucede igualmente en *Los cuernos de don Friolera*, donde asistimos a una reflexión crítica de uno de los grandes temas del teatro del Siglo de Oro, el honor calderoniano.

Valle-Inclán distingue entre artes visuales (pintura, escultura, arquitectura, orfebrería), de fácil comprensión, porque son interpretadas continuamente a través de la luz y perduran en el tiempo; y artes auditivas, entre las que sitúa a la literatura, cuyo conocimiento califica de arcano y espectral, es decir, de secreto y difuso:

Y fueron las artes de los metales y de la piedra²⁷² las primeras en definir el arquetipo de su belleza, porque son realizadas sobre sustancias duras, firmes, casi eternas, que a través de los siglos perduran en una gracia matinal llena de evocaciones y de luz. Son las artes de los ojos de un conocimiento fácil y placentero, y las literarias arcanas por demás.²⁷³ ¡Siempre alejándose, siempre en espectros!

(*LM, MM, VIII*, edic. cit.:104).

²⁷² Este sintagma *artes de los metales y de la piedra* bien pudiera haber sido sugerido por uno de los más celebres manuales de historia del arte de la época, Salomon Reinach, *Apolo. Historia general de las Artes plásticas* (1906). Se trataba de 25 lecciones dadas por el autor en la Escuela del Louvre, de diciembre de 1902 a junio de 1903, para cubrir la enseñanza sumaria y sintética de la historia del arte en París. El capítulo dos lleva por título: «El arte en los periodos de la piedra pulimentada y del bronce».

²⁷³ *Por demás*: En vano, inútilmente. (*DRAE*, 1914).

La belleza literaria es difícil de aprehender por las continuas variaciones a las que la somete el contexto socio-histórico, el canal de transmisión y el código mismo, con especial incidencia en los cambios fonéticos-fonológicos, que se producen con el paso de los siglos:

Las hace inexpressivas la mudanza en los usos, absurdas el cambio de religiones, intrincadas la modificación en las escrituras, opacas la corrupción prosódica de las lenguas.

(Ibidem).

Para Valle-Inclán, las artes visuales son como rosas de geometría, es decir, arquetipos formales, inmutables y diáfanos de la belleza,²⁷⁴ mientras que la literatura, dada la mudanza de sus elementos, está en constante definición. El autor gallego realiza en este capítulo una de las más bellas definiciones que se hayan dado a la literatura:

Las artes literarias dan la sensación de no haberse definido aún, y de luchar por ser. Aparecen como largos caminos por donde las almas van en la exploración de su Mundo Interior. Y las otras artes que cifran en la luz el goce de su belleza, son como rosas de la Geometría. Por lo permanente de su emoción, por la alegría de su conocimiento, por la esencia de sus normas, tienen algo de cristales. Son las artes engendradas y definidas por el Sol.

(Ibidem).

Clasifica de forma definitiva a la literatura dentro de las artes auditivas, porque su esencia es musical y realiza una reflexión sobre el baile, como única modalidad artística que reúne en su seno el arte visual y el musical:

Todas las cosas bellas y mortales que nosotros creamos son para los ojos o son para los oídos, alternativamente. Su goce no pueden disfrutarlo los dos sentidos a la vez. En las creaciones del alfabeto, la luz es un medio para el conocimiento, pero la esencia que exprimen las letras es de la música. Solamente en el baile se juntan los sutiles caminos de la belleza, sonido y luz, en una suprema comprensión. La armonía del cuerpo perdura en la sucesión de movimientos por la unidad del ritmo. El baile es la más alta expresión estética, porque es la única que transporta a los ojos los números y las cesuras musicales. Los ojos y los oídos

²⁷⁴ En la *Fedro* se afirma con respecto a la belleza y al sentido de la vista: « [...] la belleza [...] la captamos a través del más claro de nuestros sentidos, porque es también el que más claramente brilla. Es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan.» (Platón, 1997, 250c12-d5: 354).

se juntan en un mismo goce, y el camino craso²⁷⁵ de los números musicales se sutiliza en el éter de la luz. En la luz está la purificación de todas las cosas.
(*LM, MM*, VIII, edic. cit.:104-105).

En el pre-texto de este capítulo, publicado en 1914, Valle-Inclán concedía una mayor importancia a la música y al baile, como ya señalé en su día (Monge, 1994: 126-132). Con respecto a la primera, el autor gallego consideraba que, al igual que la literatura, estaba por definir, y sobre el baile, no sólo ya consideraba que fuera la más alta expresión estética, sino que cerraba el capítulo con un aforismo que incidía en el carácter simbólico solar del baile.²⁷⁶

La atención prestada hacia el baile o la danza por los autores modernistas, desde Rubén Darío,²⁷⁷ merecería todo un extenso estudio, pues no sólo existió devoción por determinadas bailarinas como Pastora Imperio o Tórtola Valencia, sino que, en el propio Ateneo de Madrid, la sección de literatura organizó veladas poético-musicales con la intervención de célebres artistas como *La Argentina* y la bailarina belga Feline Verbist.²⁷⁸ Valle-Inclán, con posterioridad a la *LM*, relacionará la estética de las farsas con algunos tipos de bailes concretos. (Alem, 1995: 531-538). Entre las bailarinas célebres, destaca Tórtola Valencia, quien, según Hernández Barroso (1954),²⁷⁹ triunfó gracias al apoyo de la tertulia del *Nuevo*

²⁷⁵ *Craso/a*: espeso (DRAE, 1914).

²⁷⁶ «[...] subyace en *La lámpara maravillosa* y explícitamente en *El pasajero* la filosofía platónica y pitagórica; según esta última, los números, la geometría, las matemáticas expresan el sentido, la estructura y la diversidad de formas del Universo. Para los pitagóricos, la música por ser un arte numérico y no material es el que más se aproxima a la divinidad. Es quizás por esta interpretación pitagórica y por ser el sol y el baile geoméricamente esféricos, remitiendo de forma directa a la idea de *círculo*, tan decisiva en la construcción del sentido de la obra, por lo que Valle-Inclán afirma sentenciosamente en 1914 que *El baile es el más bello símbolo del Sol* (Dios- Belleza- Arte)» (Monge, 1994: 129).

²⁷⁷ «Canción de carnaval», «Elogio de la seguidilla» o «La gitanilla», fueron algunas de las composiciones publicadas en *Prosas profanas y otros poemas* que Rubén Darío dedicó a la danza como motivo central.

²⁷⁸ Con la participación de Gregorio Martínez Sierra, Luis Fernández Ardavín, Llovet y Cipriano de Rivas Cherif, según reseña *La Patria*, «En el Ateneo. La fiesta de la danza», 17- IV- 1915: 1.

²⁷⁹ H. Barroso reconoce que la presencia de la bailarina en la tertulia provocó celos y rivalidades entre los hombres:

Café de Levante, presidida por Valle-Inclán y sus amigos pintores. Lo cierto es que Tórtola Valencia fue aclamada por la intelectualidad modernista y siempre se refirió a algunos de los contertulios del *Nuevo Café de Levante* (Zuloaga y M. Inurria) como *mis amigos*. (*Apud Colombine*, 1917: 167). Anselmo Miguel Nieto la retrató en un magnífico cuadro, que se expuso en los salones de *La Tribuna* en la primavera de 1912. En abril de 1915, la revista zaragozana *Paraninfo* publicó un número monográfico dedicado a Tórtola Valencia, en el que escriben Pompeyo Gener y Ramón del Valle-Inclán, entre otros.²⁸⁰ El texto valleinclaniano es un breve juicio estético, de carácter sentencioso y aforístico, sobre la bailarina:

Tórtola Valencia es una armonía sublime, el más grande de los poemas vivos en todas las mitologías y religiones.

(Valle-Inclán, «Tórtola Valencia», *apud Paraninfo*, 28, 6- IV- 1915: 7).²⁸¹

Tórtola Valencia apareció en el Kursaal; sus movimientos reptilianos, el ondulante juego ritualístico de sus manos y el rimo misterioso de su marcha, evocaban la lejana India y parecieron anacrónicos e incomprensibles a aquel público frívolo y bullanguero; pero la tertulia de Nuevo Levante la supo comprender y su aplauso entusiasta e insistente la llevó a conquistar después el más rotundo de los éxitos. Y a la tertulia del Café asistió complacida y benévola aquella mujer extraña y dura de carácter. Más de lo conveniente; porque se estableció una rivalidad, y celos, comprimidos primero, agresivos después, que pusieron en peligro la alegre paz anterior y la existencia misma de la tertulia. Por fortuna, Tórtola Valencia terminó su contrato, marchó a otras tierras y la tertulia recobró su ameno y brillante carácter. (Hernández Barroso, 1954: 136-137).

²⁸⁰ Se trata de un número monográfico que contiene tres páginas autógrafas de Tórtola Valencia y artículos y textos de Isidro de las Cagigas, de Pedro Galán, de Alaiza, Pérez Pardo, Pompeyo Gener, Dámaso Castejón, Carrera, Torres, Valle-Inclán, Guartero Cano y Ostalé Tudela, entre otros. La cubierta del número reproduce una ilustración de Penagos sobre la bailarina [véase Anexo Documental]. Cagigas y Torres ilustran los textos interiores.

²⁸¹ Este breve texto, que debió de publicarse años antes cuando Tórtola irrumpió en Madrid, aparecerá con alguna leve variante en publicaciones ulteriores. Así, se halla en otro monográfico sobre la bailarina, posterior al menos a 1917, que recoge las opiniones elogiosas sobre Tórtola de los críticos y poetas más afamados de España y América. Se trata de una publicación de unas 25 pp., sin título ni paginación interna, editada en papel couché con abundantes fotografías de la artista. Hay textos de Pompeyo Gener, Pardo Bazán, Antonio de Hoyos y Vinent, Ramón Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa, Rodríguez Ardaín y Ramón del Valle-Inclán. En dicha publicación aparece el texto valleinclaniano con la variante *el más grande poema viviente*, debajo de una fotografía de la danzarina, ejecutando *La muerte de Ase* de Grieg. [Véase Anexo Documental]. El texto en sí aparece reproducido también en los últimos estudios sobre Tórtola Valencia, pero fechado en 1920 y sin citar la fuente original. (Queralt, 2005:109).

El autor gallego finaliza este capítulo del *MM* con una reflexión sobre la naturaleza de la literatura, para afirmar su carácter sonoro, cronológico y larvario, que sólo puede desarrollarse y cambiar de estado con la esencial musical de la palabra a través de la entonación, que devuelve el significado prístino a los vocablos, cercano a la idea (*ideología*) entendida en un sentido platónico, como demuestra en el capítulo siguiente:

Los sonidos son más de la sustancia de las horas, más yuxtaposición de un instante con otro instante. Todo el sistema de las palabras es un sistema de larvas, de formas embrionarias, de matrices frías que guardan yerto el conocimiento de las ideas adquiridas bajo el ritmo del Sol.

VIII

LA SUPREMA BELLEZA DE LAS PALABRAS SÓLO SE REVELA,
PERDIDO EL SIGNIFICADO CON QUE NACEN, EN EL GOCE DE SU
ESENCIA MUSICAL, CUANDO LA VOZ HUMANA, POR LA VIRTUD
DEL TONO, VUELVE A INFUNDIRLES TODA SU IDEOLOGÍA.

(*LM, MM*, VIII, edic. cit.: 104-105).

Pero esta importancia que Valle-Inclán concede al tono, para revelar la verdadera significación de las palabras, no es exclusiva de él. Otros autores coetáneos se habían hecho eco con anterioridad de la decisiva importancia de la entonación en el arte literario. Así Rafael Urbano, editor de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, defiende, significativamente, las mismas ideas acerca del valor de la palabra y la importancia del tono, en su artículo «La Palabra»:

Hablamos con frecuencia bastante mal, porque los hombres no hemos llegado a un acuerdo sobre el valor de las palabras. Diríase que no hemos tropezado aún con la única, tal vez, que debemos pronunciar, y que todas las conocidas y posibles por algún tiempo no son ni serán ensayos y tanteos para llegar a ella. La poesía es así el esfuerzo más poderoso de la inteligencia para llegar a decir lo único que debemos decir [...] La palabra es la puerta más grande del misterio, la más llena de alegoría [...] El Amor ha edificado la palabra, porque sólo por el amor habla el hombre [...] En la palabra que se habla, todo el arte del verdadero mago descansa en el acento y en el tono de la palabra.

(Urbano, *Sophía*, 1904: 306-309).

Para tratar el origen y el significado primigenio del lenguaje, Valle-Inclán se remonta a la leyenda de la Edad de Oro y describe la Arcadia griega, territorio montañoso poblado de pastores, que adquieren el conocimiento de forma intuitiva, a través de la contemplación y de la iluminación solar. De nuevo surgen conceptos como la visión de altura, que proporciona el éxtasis, y se relaciona directamente la adquisición de un lenguaje con la visión de un paisaje, es decir, el conocimiento visual, solar, da paso al nacimiento de una lengua:

La edad de oro amanecía, y los griegos, divinos pastores, contemplaban aún las pálidas estrellas Era en el silencio de las majadas, sobre las colinas con olivos, entre los perros vigilantes. Sus almas se revelaron con la aurora; aquellos cabreros tenían los ojos soberanos de las águilas y todas sus intuiciones las arrancaron a la celeste entraña del Sol.

(*LM, MM, IX*, edic. cit.: 106).

Estos pastores adquirieron, de forma eucarística, el conocimiento a través de las imágenes, es decir, estas se convertían directamente en ideas y de ellas, de forma natural, surgieron los números y los nombres, cuyas formas o significantes tenían una identidad casi total con sus significados:

Los bosques de sagrados senderos, los arroyos claros, las grutas de donde vuelan en los ocasos los pájaros de largas alas, las sombras de los laureles, las playas lejanas y doradas, con el mar azul, fueron los pobladores de sus almas. Con ojos maravillados bajo la luz, recibían todas las imágenes como especies eucarísticas, y eran tantas y tan diversas las imágenes, que en ellas se cifraban las normas de todo el conocimiento. [...] La varia emoción que iban devanando los ojos por los agrios²⁸² caminos dio agilidad a los cuerpos y a las mentes. No recibían el conocimiento del mundo como una herencia fría en la urna de las palabras, manera de entender siempre larga, oscura, cronológica y crasa. Para aquellos pastores las ideas significaban números y formas bajo el ritmo del Sol.

(*Ibidem*).

Estos primeros nombres o formas reveladas a partir de las imágenes visuales no tenían letras, tal y como se cuenta en el *Crátilo* de Platón (1997, 414c). Con posterioridad, a este lenguaje

²⁸² *Agrios*: Aplicado a caminos, terreno áspero o lleno de peñascos y breñas. (*DRAE*, 1914).

natural se le intercalaron grafías y así se fueron perdieron los verdaderos significados. En el *Fedro* también se alude a este lenguaje primigenio y natural:

SÓC.- El caso es, amigo mío, que, según se dice que se decía en el templo de Zeus en Dodona, las primeras palabras proféticas provenían de una encina. Pues los hombres de entonces, como no eran sabios como vosotros los jóvenes, tal ingenuidad tenían, que se conformaban con oír a una encina o a una roca, sólo con que dijesen la verdad. (Platón, 1997, 275b8-c1: 404).

Los pastores arcádicos alcanzaban la emoción del éxtasis místico de la unidad, cuando quietos observaban desde las alturas sus paisajes y todo lo que habían aprendido. Es la misma sensación experimentada por el narrador en *el Anillo de Giges*, al contemplar desde las alturas la Tierra de Salnés:

Cuando se reposaban en las alturas mirando al fondo de los valles arados, verdes, intensos, experimentaban la emoción mística de la suma. Aquellos pastores arcádicos gozaron el éxtasis panida desde las crestas donde trisca el macho cabrío. Lo que habían aprendido de una manera semoviente²⁸³ era gozado en quietud. El conocer cronológico se hacía estático, y las almas se despojaban de la memoria como de la tela del tiempo, para aprender por el divino camino del Sol.
(*LM, MM, IX*, edic. cit.: 106-107).

Valle-Inclán considera que los romanos corrompieron esta perspectiva estética, ya que no supieron expresarla, porque no la veían y la imitaron simplemente *guiados por el hilo de las palabras*. El autor gallego, por lo tanto, establece diferencias dentro de lo tradición clásica, la literatura latina era un arte bajo, una imitación imperfecta del espíritu griego:

Fue después, bajo el cielo latino, cuando los poetas, guiados por el hilo de las palabras, tal como sonaban en la pauta griega, quisieron revelar el secreto de un mundo que no sabían ver. Nació entonces el arte bajo del remedo²⁸⁴ clásico.
(*LM, MM, IX*, edic. cit.:107).

Valle-Inclán, tras rememorar una escena nocturna bajo el cielo estrellado, que recuerda al capítulo de los cabreros en *El Quijote*, con el parlamento del hidalgo sobre la edad de oro, sitúa a Homero como el primer poeta de la historia, por poner en versos las imágenes solares:

²⁸³ *Semoviente*: Es un cultismo, *que se mueve a sí mismo*, (*DRAE*, 1914).

Y cada noche estrellada, reunidos en torno de las hogueras, sintiendo el vaho de los rebaños dormidos, era el goce de recordar las imágenes del día, y hacerlas revivir en el relato de los más ancianos. Y fue un ciego cantor, para quien la noche parecía eterna, quien primero en la música de las palabras hizo arder la corona del Sol.

IX

EL PADRE HOMERO PUDO LLAMAR A SUS VERSOS CON UN NOMBRE DE FLOR: HELIO-TROPOS.

(Ibidem).

El autor gallego cierra, de forma circular, esta sección sobre el lenguaje, pues no sólo retoma la idea inicial con la que se inició esta serie de capítulos, las palabras contienen el recuerdo de lo que otros vieron y no proporcionan el conocimiento directo, pues en realidad son sombras alejadas de las ideas platónicas, sino que también resume los aspectos esenciales, como la función del poeta o la relación intrínseca entre las lenguas y los paisajes:

Son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo. Matrices cristalinas, en ellas se aprisiona el recuerdo de lo que otros vieron y nosotros ya no podemos ver, por nuestra limitación mortal, aun cuando todas las imágenes y todos los verbos sean eternidades en el seno de la luz como explicaba el mago Apolonio de Tiana.²⁸⁵

(LM, MM, X, edic. cit.: 108).

Sólo crea el iniciado, para quien la luz inspira el verbo. El poeta es considerado un taumaturgo, es decir, un mago que realiza el prodigio de convertir la percepción luminosa, el conocimiento solar, en círculos musicales, esto es, trasmuta lo visual en auditivo, es capaz de expresar en pautas matemáticas y rítmicas, verso y rima (*aprisiona los números pitagóricos*) los significados (*las ideas platónicas*):

Para el iniciado que todas las cosas crea y ninguna recibe en herencia, la luz es numen del Verbo. Las palabras en su boca vuelven a nacer puras como en el

²⁸⁴ *Remedo: Imitación de una cosa, especialmente cuando no es perfecta la semejanza, (DRAE, 1914).*

²⁸⁵ Apolonio de Tiana (3aC-97), filósofo neopitagórico de gran fama en la Antigüedad por sanar a enfermos y resucitar a muertos. Siguió las enseñanzas de Pitágoras durante toda su vida (vegetarianismo, periodos de ayuno y de silencio, etc). Viajó hasta la India y a su retorno fue admirado y temido por reyes, emperadores y sacerdotes. Es considerado por los ocultistas y teósofos como uno de los grandes iniciados.

amanecer del primer día, y el poeta es un taumaturgo que transporta a los círculos musicales la creación luminosa del mundo. En los números pitagóricos aprisiona las Ideas de Platón. Pero las imágenes, eternidades en la luz, sólo dejan en la palabra la eternidad de su sombra, un rastro cronológico de aquello que los ojos contemplaron y aprendieron de una vez.

(*Ibidem*).

Valle-Inclán considera que existe un determinismo ambiental en la idiosincrasia de cada lengua, dado que los idiomas son la expresión del pensamiento y este está condicionado por la percepción visual, por el paisaje:

El pensamiento es como el fruto sagrado del Sol. Así en todas las lenguas madres se revela la condición expresa de un paisaje, y así la armonía de la lengua griega es fragancia de las islas doradas. Los mitos helénicos nacen en las cristalinas cuevas de los montes, en el verdoso seno de las frondas, en la azul ribera del mar.

(*Ibidem*).

Este determinismo ambiental del pensamiento y de la lengua le da pie para reflexionar sobre el paisaje de la Pampa argentina²⁸⁶ y, aunque no lo mencione, de forma implícita sobre el paisaje castellano. Para el autor gallego, toda llanura deshabitada también incita, si bien siguiendo otro camino, a la espiritualidad, al misticismo:

Toda llanura es yermo²⁸⁷ espiritual. En la llanura sólo florecen los cardos del quietismo. El criollo de las pampas debe a la vastedad de la llanura su alma embalsamada de silencio, y si alguna emoción despiertan en ella los ritmos

²⁸⁶ La denominación geográfica oficial es *llanura pampeana*, un extenso territorio de 600.000 km², mayor que el de la Península Ibérica. Su característica principal es la longitud de su planicie y la ausencia de árboles, junto a una densidad de población bajísima. La percepción visual es que el horizonte sudoeste no varía en centenares de kilómetros. Esta extensísima llanura se atraviesa parcialmente cuando se viaja de Buenos Aires a Córdoba, trayecto que siguió Valle-Inclán cuando oficiaba como conferenciante en el verano de 1910, invitado con ocasión de los actos del I Centenario de la República Argentina. A su regreso a España fue entrevistado por *El Debate* sobre sus impresiones del viaje a América:

- ¿El paisaje?
 - Horrendo; de Buenos Aires a Mendoza treinta horas consecutivas de llanura interminable. Un campo triste, sin la dulce tristeza del ocaso, triste en su soledad ígnea. Ni un altozano donde distraer la mirada; de vez en vez un árbol solitario que se aburre...
- («Impresiones de América», *El Debate*, 27-XII-1910, *apud* Dru Dougherty, 1983: 22).

Garlitz (2010) ha reconstruido, a partir de las reseñas y noticias publicadas en los periódicos sudamericanos, el periplo del autor gallego.

²⁸⁷ *Yermo*: aquí está sustantivado. *Inhabitado* (DRAE, 1914).

paganos, es por la mirra que quema en el sol latino la lengua de España. (LM, MM, X, edic. cit.:108-109).

Si desde las montañas se tenía un conocimiento solar y una visión de altura, que provocaba el éxtasis de la suma a través de la vista, en las vastas llanuras argentinas ello no es posible, pero a cambio el tiempo parece ralentizarse e inclina a la quietud de las almas:

En la llanura las imágenes son tristes y menguadas, se suceden con medida monótona y tarda como sombras arrastradas en los pasos de un lento caminar. Allí la emoción para los ojos está en lo largo de los caminos y en lo largo del tiempo para mudar la vista de las cosas. Aquel horizonte monótono y curvo, ante el cual los ojos se aduermen un día entero de jornada, aquieta y aniquila las almas. Es el desierto donde la fantasía muere de sed. Estas llanuras miliarias recorridas de un cabo al otro cabo por los pasos del hombre, son largas como una vida, y en ellas los ojos jamás gozan en un acto puro la emoción de ser centro, si no es mirando al cielo. ¡Ay, faltan las suaves y azules montañas que ofrecen desde sus cumbres la visión integral de los valles, el conocimiento gozoso de la suma, la mística quietud del círculo y de la unidad!

(LM, MM, X, edic. cit.: 109).

Es tal la aridez visual en las llanuras inmensas de la Pampa, que no es posible hacerse centro, si no es elevando la vista al cielo. Esta característica del paisaje geográfico, su vastedad y monotonía visual, causa que el conocimiento solar sea difícil e indirecto, que los poetas tengan *los ojos estériles*, y que la evocación de la tradición se realice a través de los espejismos, *mirajes*, que transmiten las palabras de lenguas lejanas (español, italiano y portugués, por ejemplo). El poeta criollo no crea por su vista, sino que recibe *espejismos*, significados de realidades y paisajes lejanos, que no contempla jamás en la Pampa:

¡Qué enorme y difusa entre dos mares la pampa argentina! Allí los poetas tienen los ojos estériles, y su sentimiento clásico sólo se nutre en el seno cristalino de las palabras, que, como divinas ánforas, atesoran los mirajes²⁸⁸ de los países lejanos.
(*Ibidem*).

Por esta razón, vinculada a la naturaleza misma, la lengua de la pampa argentina es auditiva, antes que visual. Realmente es una bella forma de expresar la característica

²⁸⁸ *Mirajes*: es un calco del francés *mirage*, *espejismo*.

sonoridad del español o de la koiné de lenguas habladas, hace casi un siglo en la Pampa Argentina. Sin embargo, su poder de significación es mayor, porque todo el conocimiento solar, calificado aquí como délfico, se ha transmutado en conocimiento sonoro. Los poetas no son águilas en su contemplación visual de la naturaleza, sino topos auditivos:

Las imágenes verbales, a pesar de su esencia cronológica y de representar todas las cosas en teoría, son en aquella soledad más fecundas que las formas de la Naturaleza. Están más llenas del secreto de vida que buscaba en la forma sensible el divino Platón. Todo el conocimiento délfico²⁸⁹ de los ojos es allí convertido en ciencia de los oídos, y en sutil aprender de topos. Se siente el paso de las sombras clásicas, pero ninguno puede verlas llegar.

(*Ibidem*).

Finaliza esta sección con una idea muy teosófica y de carácter circular, la creencia de que las civilizaciones se mueven siguiendo el ritmo del Sol²⁹⁰ y que el conocimiento de la tradición helénica, llegado a América a través de los europeos, retorna a su origen:

²⁸⁹ *Conocimiento délfico*: conocimiento que proporciona el oráculo de Delfos, santuario consagrado a Apolo, dios del Sol. Por ello, conocimiento solar.

²⁹⁰ El propio Valle-Inclán lo explicó a Cipriano de Rivas Cherif en «Visión cosmográfica de la Gran Guerra», *España*, 11-V-1916:

[...] así como el girasol obedece en el movimiento rotatorio de la tierra que lo sustenta a la fascinación del sol, así la humanidad sigue la ruta solar de Oriente a Occidente para renacer de nuevo en el punto de partida.

El camino de la civilización

Nuestra civilización recogió en Grecia toda la fuerza primitiva de la India; el Mediterráneo fue el mar *civilizado* de Roma, hasta que España, heredera de ese pasado greco-latino, fundó la civilización atlántica con el descubrimiento de América. La civilización atlántica tiene su punto de apogeo en el esplendor de Inglaterra, nueva Jano que domina con su mirada la magnificencia de dos mundos. Inglaterra perecerá como perecieron los imperios de Grecia y Roma y España, porque una vez conseguido el fin para que vivieron, su materia muere y queda el perfume imperecedero e imborrable de su espíritu. Inglaterra perecerá; pero nunca a manos de Alemania, sino fatalmente a manos de los Estados Unidos de América, que están en la ruta del sol. Y una nueva aurora se encenderá en el Japón al ocaso del sol americano, y entretanto florecerá la civilización del mar Pacífico, y Panamá será el ombligo del mundo y el camino de la India, es decir, el retorno a la quietud donde se engendra el movimiento. (*España*, 11-V-1916, *apud* Dougherty, 1983: 79).

Por su parte, Mario Roso de Luna en su obra *La Humanidad y los Césares* (1916) exponía la misma idea.

Los pueblos de la pampa, cuando hayan levantado sus pirámides, y sepultado en ellas sus tesoros, habrán de hacerse místicos. Sus almas cerradas a la cultura helénica oirán entonces la voz profunda de la India Sagrada.

(*Ibidem*).

El aforismo remite a las águilas y a los topos, como máximos exponentes simbólicos de los dos caminos posibles de percepción del conocimiento estético. El águila representa la máxima percepción visual, pues es uno de los pocos animales capaces de mirar al Sol directamente,²⁹¹ el topo es ciego de nacimiento y por ello ha desarrollado extraordinariamente el sentido del oído.²⁹² Finalmente se alude al origen del conocimiento, la luz, expresada como un premio o triunfo, *laurel*, capaz de generar el milagro musical en las palabras, porque la luz es el Verbo:

X

ÁGUILAS Y TOPOS SON LAS BESTIAS QUE SIMBOLIZAN LOS MODOS DEL HUMANO CONOCER. ÁGUILAS DE OJOS SOBERANOS, Y TOPOS AUDITORES. DEL DIVINO LAUREL DEL DÍA NACE LA ROSA DEL MILAGRO MUSICAL.

(*Ibidem*).

²⁹¹ «El águila es la reina de las aves, como lo muestra este hermoso ejemplo. En el texto latino, la llamamos *clarividente*, pues mira al sol cuando más luce éste, contemplándolo directamente sin guiñar los ojos. [...] Y cuando sus polluelos están en el nido, siendo aún muy pequeños, los toma entre sus garras, los lleva rápidamente ante el sol, cuando más brilla, y les obliga a contemplarlo; el águila observa cuál de sus polluelos mira más directamente al sol, y considera a ése de su linaje, quedándosele, pues es muy prudente; pero al pájaro que no es capaz de contemplar los rayos, le hace un gran ultraje, pues no lo considera de su casta: se desentiende de él y renuncia a alimentarlo.[...] Que el águila pueda mirar al sol directamente, cuando éste brilla con más fuerza, y sin pestañear, significa, fijaos bien, que Cristo, de la misma manera, ve directamente a su Padre; y todos los hombres del mundo que sean verdaderos cristianos verán del mismo modo a Dios, cuando mueran.», *Bestiario de Philippe de Taïin* (s. XII) en *Bestiario Medieval*, 1986: 74-75.

²⁹² «Existe un animal llamado topo. *El Fisiólogo* nos dice que es una de las bestias del mundo que oye con más claridad; y nos da a entender también que vive de pura tierra, y tiene los ojos bajo la piel. Pero tiene el oído tan fino, que nada parece sorprenderle sin que esté prevenido, con tal que produzca algún ruido», *Bestiario de Pierre de Beauvais* (s. XIII) en *Ibidem*: 21.

«El topo, que no ve nada, y que tiene los ojos colocados bajo la piel, pero que oye tan perfectamente, que nada puede sorprenderle sin que lo haya oído, por poco que despida algún sonido. [...] Así, la naturaleza compensa en el topo gracias a la voz el defecto que sufre, y lo hace de una manera tan perfecta, que no existe ningún otro ser vivo que oiga con tanta agudeza: al contrario, el topo es uno de los cinco animales que aventajan a todos los demás en cuanto a los cinco sentidos.», Richart de Fornival, *Bestiaire d'amour* (s.XIII) en *Ibidem*: 21-22.



Esta curiosa ilustración separa *El Milagro musical* de *Exégesis Trina*. En ella se observa, sobre un fondo de hojas de acanto, un felino, que se muerde la cola, de tamaño desproporcionado, y cuyo giro en el aire es ascendente y remite al Infinito. Este felino²⁹³ está situado delante de un cuadrado, que simboliza lo material.

²⁹³ El gato, según Cirlot (1998: 219), estaba asociado en Egipto a la Luna y era símbolo de la diosa Isis.

2.7.- Exégesis Trina.

El título de esta sección, compuesta por nueve capítulos, alude a una explicación de Dios, como Unidad del Universo y su triple manifestación, la Trinidad, como concepto metafísico.²⁹⁴ El Universo se basa en una profunda unidad, pero esta se manifiesta de tres formas, que se corresponden con las tres personas de la Trinidad cristiana: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Para los ocultistas, el hombre sólo puede asumir la idea de Unidad cuando ha reflexionado sobre el carácter trino en el que se manifiesta y ese es el objetivo principal de esta sección de la *LM*:

Existencia de la *triunidad* como ley fundamental de acción en todos los planos del Universo. El hombre no puede concebir la Unidad hasta después de haber analizado los tres planos de manifestación de dicha Unidad. En esto se apoya la idea de la Trinidad celeste de casi todas las cosmogonías, y la de trinidad humana (espíritu-alma-cuerpo) del Hermetismo, trinidades todas que se sintetizan en la concepción unitaria de Dios y el hombre. (*Papus*, 1990: 8).

Sin duda, el contenido de esta sección supone el mayor escollo para la comprensión integral del ensayo. Valle-Inclán sube una octava más en su discurso, por así decirlo, y nos encontramos sumergidos en un texto repleto de alusiones místicas y teológicas, conceptos gnósticos y referencias artísticas. El punto de partida se halla en el idealismo filosófico y en la doctrina de la triunidad del Universo, representado por la tradición esotérica. El procedimiento adoptado por Valle-Inclán para afrontar el tema de la Trinidad es el pensamiento analógico propio del ocultismo, la numerología y, en muchos aspectos, la dialéctica hegeliana.

²⁹⁴ El contenido fundamental de las páginas siguientes, hasta el análisis de *ET IV*, se presentó como comunicación al *Congreso Internacional Valle-Inclán y las Artes*, Santiago de Compostela, 25-28 octubre de 2011, con el título de «El quietismo estético del arte *bizantino*», *Actas Congreso Internacional Valle-Inclán y las artes*, Santos Zas, Serrano Alonso, de Juan Bolufer (eds.), Universidad de Santiago de Compostela, Cátedra Valle-Inclán, 2012: 363-378.

En relación con el pensamiento analógico, ya dijimos que sustenta todas las investigaciones de los ocultistas decimonónicos, y es un pilar fundamental de la tradición esotérica considerar que existe una correspondencia o correlación entre el microcosmos y el macrocosmos, que se extiende a los hechos sensibles, de los cuales se derivan leyes y de estas a su vez principios. La analogía no debe confundirse con la semejanza, así dos elementos análogos puede ser bien diferentes en su parecido. Así lo expresó Papus:

La grande difficulté, pour l'emploi de cette méthode est de ne pas confondre l'analogie avec la similitude et de ne pas croire que deux choses analogues sont forcément semblables: ainsi le cerveau et le coeur sont analogues en occultisme et ils sont loin d'être semblables. (*Papus*, 1929: 29).²⁹⁵

Valle-Inclán utiliza el método analógico para explicar la profundidad y significación de cada una de las personas de la Trinidad, y las páginas de *Exégesis Trina* son el resultado de aplicar lo que *Papus* denominó cuadros de analogía (*Ibidem*). Así, el autor gallego establece a lo largo de estos nueve capítulos una correspondencia entre siete elementos que siempre poseen una naturaleza ternaria. Estos elementos son las tres vías del amor o del misticismo (amor doloroso, amor gozoso y amor con renunciamiento y quietud), las tres personas de la trinidad cristiana y del gnosticismo (respectivamente: Padre-Logos Espermático, Hijo-Verbo, Espíritu Santo-Paracleto), tres círculos temporales (Futuro, Presente y Pasado), tres rosas estéticas (trágica, clásica y del matiz), tres referentes artísticos (tragedia-panteísmo, primitivos italianos-androginismo artístico, arte alejandrino-quietismo) y tres pecados capitales (Mundo, Demonio y Carne).

Esta hebdómada estético-teológico-artística puede resumirse en el siguiente cuadro:

²⁹⁵ «El método analógico no es, pues, ni la deducción ni la inducción, pero sí el uso de la claridad resultante de la reunión de ambos métodos.» (*Papus*, 1990: 31).

VÍAS AMOROSAS	TRINIDAD CRISTIANA	TRINIDAD GNÓSTICA	CÍRCULO TEMPORAL	ROSAS ESTÉTICAS	ARTE LITERATURA	PECADO
Amor doloroso (<i>ET II</i>)	PADRE	LOGOS ESPERMÁTICO Demiurgo	FUTURO	Rosa erótica	Tragedia griega. (<i>ET II</i>) Panteísmo Arte arcaico	CARNE
Amor gozoso (<i>ET III</i>)	HIJO (<i>ET III</i>)	VERBO Andrógino (<i>ET VII</i>)	PRESENTE	Rosa clásica Rosa andrógina Rosa verbo	S. Francisco Primitivos italianos. (<i>ET III</i>) Androginismo Arte clásico – Venus de Milo Leonardo da Vinci Velázquez Arte flamígero (<i>ET VII</i>)	DEMONIO
Amor con renunciamento y quietud. (<i>ET IV</i>)	ESPÍRITU SANTO	PARACLETO	PASADO	Rosa del matiz	Quietismo Estético (<i>ET IV</i>) Arte alejandrino Arte místico (<i>ET VIII</i>)	MUNDO

La presencia del número 3 en esta sección y en el conjunto de *La lámpara maravillosa* es abrumadora. El número 3, además de significar los tres modos de manifestación de la divinidad, simboliza el equilibrio entre los opuestos, la armonía de los principios contrarios representados por el 1 y el 2, y en definitiva el retorno a la unidad.

Papus se refiere así al simbolismo de los tres primeros números:

1.- Le Principe positif. 2.- Le Principe négatif. 3- Le Premier terme équilibré, résultant de l'action des deux principes précédents. (*Papus*, 1929: 33).

El ternario es el gran protagonista de estos capítulos, en el que destaca el simbolismo del número 3, al que se le dedica de forma analógica el centro exacto de la estructura del ensayo, que corresponde al capítulo V de *Exégesis Trina*, que versa sobre el símbolo del Verbo (Hijo) como enlace de unión entre el Padre y el Espíritu, capítulo que se cierra con una glosa totalmente esclarecedora sobre el significado del centro y de la esfera:

EN LA CIENCIA HERMÉTICA DE LOS MAGOS, EL CENTRO, EN
CUANTO UNIDAD, Y LA ESFERA, EN CUANTO INFINITO, SON
SÍMBOLOS DEL PADRE Y DEL ESPÍRITU.

(*LM, ET, V*, edic. cit.: 122).

El simbolismo del número 3 es básico y fundamental en la *LM*. A partir de su relación analógica con la persona del Hijo-Verbo, el autor establecerá más asociaciones analógicas como la teoría del arte trino, el andrógino o un referente o perspectiva artística determinado.

La estructura interna de *Exégesis Trina* muestra una disposición de los elementos temáticos muy definida, con una precisión arquitectónica. Los nueve capítulos de la sección siguen el simbolismo del número uno y del número tres, y se agrupan temática y estructuralmente como sigue: 1 + 3+ 1 + 3 + 1.

El primer y el noveno capítulo funcionan como introducción y conclusión respectivamente, pero con la particularidad de que su contenido temático es opuesto.

El primer capítulo actúa a modo de preámbulo del método a aplicar y de resumen de las ideas fundamentales. Así se anticipa la presencia del neoplatonismo y del gnosticismo, aunque sin perder el tono centrado en la figura de Jesucristo, muy acorde con el tradicionalismo carlista, con el ocultismo finisecular de *Papus* o de Péladan en su vertiente rosacruziana. El inicio de esta serie refleja una cuestión fundamental, el mandamiento cristiano, síntesis de todos los demás: el Amor como suprema norma de comportamiento ético. Amor que es también suprema norma estética, puesto que en él radica la suma perfección:

El enigma bello de todas las cosas es su posibilidad para ser amadas infinitamente. Cristo Señor Nuestro cifró en el amor la suma perfección, y su divina norma, prodigio de prodigios, tiene el aspecto ingenuo de una flor en el campo.

(*LM, ET, I*, edic. cit.: 111).

Por el contrario, el noveno y último capítulo de *Exégesis Trina* versa sobre los tres enemigos del alma, según el cristianismo: Mundo, Demonio y Carne, que se oponen a la máxima del amor como regla fundamental de la existencia:

Tres son los tránsitos de amor, y los caminos estáticos y los de la belleza. Tres las caídas en la culpa. Por el amor y por el pecado, nuestra conciencia es una y trina: Mundo, Demonio y Carne se nutren de Pasado, de Presente y de Futuro.

(*LM, ET, IX*, edic. cit.:130).



Exégesis Trina se inicia con esta ilustración, en la que se observan hasta tres conjuntos diferentes. Como motivo central aparece sobre un Sol resplandeciente el rostro del dios

Apolo, identificable por su corona de laurel. Pero es un Apolo andrógino, ya que parece llevar el cabello largo y la inclinación de la cabeza con respecto al cuello es idéntica a la de la *Venus* de Sandro Botticelli. El conjunto alude a lo apolíneo, pero en realidad simboliza el andrógino como arquetipo artístico fundamental. En 1919, en el homenaje a Julio Antonio, Valle-Inclán será muy explícito sobre este motivo:

[...] el Apolo que une todas las perfecciones masculinas sin olvidar las femeninas; es el andrógino excelso. (Valle-Inclán, «En honor de Julio Antonio», *apud* Valle-Inclán, 1994: 191).

En el lado izquierdo de la ilustración aparecen dos desnudos femeninos de desigual tamaño y una de las mujeres, la más grande, adopta una pose un tanto erótica. La ilustración posee más motivos, que aparecen casi mimetizados con las hojas de acanto. Así, en el extremo superior izquierdo hay una serpiente que surge entre el follaje y que nos recuerda a la serpiente tentadora del paraíso, según el relato del *Génesis* bíblico. Los desnudos femeninos y la serpiente simbolizarían la caída del alma en el pecado, en la materia, es decir, la perpetuación de la forma, de la especie, tal y como se abordará en *ET II* y la teoría del arte arcaico o de creación.²⁹⁶ En el lado derecho del dibujo se hallan unos niños, pero hay hasta cuatro motivos iconográficos más, que pueden pasar desapercibidos. En orden descendente tenemos: un águila, situada frente a la serpiente del lado opuesto; una rosa, justo debajo del águila; a una altura media se halla un ibis o cigüeña pequeña; y, por último, junto a uno de los niños, en la parte inferior, una paloma. Águila, ibis y paloma son símbolos iconográficos que comparten el campo semántico de elevación, de visión de altura, por lo tanto representan en su globalidad simbólica al Espíritu Santo. El águila otea desde las alturas y no se deslumbra

²⁹⁶ Según Garlitz (1986) hay posibles influencias del Arcano VI, *Los enamorados*, del tarot de Waite (1910), en esta ilustración inicial de *ET I*. Barros (2007), por su parte, considera que las analogías entre este arcano del tarot y la ilustración no son tan evidentes.

por el sol, el ibis representaría la sabiduría (Fontana, 1993: 24),²⁹⁷ y la paloma es el símbolo cristiano por antonomasia del Espíritu Santo. La rosa, por su parte, simboliza el idealismo, la perfección, el arte en su globalidad y es una metáfora utilizada por Valle-Inclán en estos capítulos para exponer su teoría del arte trino.

La ilustración está en la cabecera de la página inicial del capítulo I de *Exégesis Trina*, pero contiene en su interior tres conjuntos iconográficos, que representan respectivamente a cada una de las personas de la Trinidad, así como su potencialidad, expresada esta a través de los símbolos ya comentados. Y como el dogma de la Trinidad teológica establece, las personas de la Trinidad son en verdad Tres entidades o manifestaciones del mismo Uno, de igual forma hay tres conjuntos iconográficos formando una única ilustración. La numerología no solo está presente en la estructura de la obra, sino también se halla implícita en los dibujos de Moya del Pino. Además, se trata de una ilustración que por su contenido afecta al conjunto de los nueve capítulos de *Exégesis Trina* y cobra mayor relevancia, ya que está en equilibrio armónico con ella, si se la compara con la imagen que cierra la sección, un sátiro dionisiaco.

Las ilustraciones de la *LM* son ya de por sí muy significativas, pues acompañan y complementan el sentido del texto, pero las de *Exégesis Trina* son más numerosas y simbólicas que en otras secciones del ensayo, como por ejemplo en el *Milagro Musical*.

El primer capítulo de *Exégesis Trina* contiene, además del mandamiento amoroso de Jesucristo, otras cuestiones fundamentales, como la definición de éxtasis místico y del Arte en su sentido más metafísico. El éxtasis se define como ver el rostro de Dios a través del amor a

²⁹⁷ «Muchos antiguos dioses, tradiciones y cultos egipcios tienen sus raíces en creencias africanas prehistóricas. [...] Por ejemplo, el ibis se creía que encarnaba las cualidades de Thoth, el dios de la sabiduría. Los ibis solían embalsamarse y enterrarse junto con los reyes fallecidos, en la creencia de que les conferían sabiduría en la otra vida.» (Fontana, 1993:24).

todas las cosas, pero Valle-Inclán precisa que llegar a ese estado místico implica penetrar *en el arco de la otra vida*, que según los gnósticos da la clave del pasado:

El mortal que resolviese en amor todas sus acciones, volvería al estado primitivo de sobrenaturaleza y vería el rostro de Dios. Este milagro se obra en el éxtasis, cuando el alma, abiertas las alas angélicas y despojada de la conciencia humana, penetra bajo el arco de la otra vida, que en la interpretación gnóstica no guarda el enigma del futuro, sino el del pasado.

(*LM, ET, I*, edic. cit.:111).

Si bien el éxtasis contemplativo y amoroso facilita la *rosa mística del conocimiento* y es una experiencia reservada a unos pocos, no por ello hay que renunciar a utilizar sus dones. Es más, todo artista debe buscar el éxtasis, romper el tiempo para hallar la belleza, ya que esta tiene atributos divinos:

Amar es comprender, y el éxtasis es la rosa mística del conocimiento; por sus caminos tornamos a ver el mundo bajo el rocío sagrado de la primera aurora, y aun cuando sea gracia concedida a pocos, no por ello habrán de negarse sus dones. Ásperos son los caminos para desnudarse de la percepción cronológica; sin embargo, quien no los anda yerra en toda la doctrina estética, pues, siendo la belleza atributo de la esencia divina, no puede realizarse su logro por las rodadas del Tiempo.

(*Ibidem*).

De hecho, teoriza sobre las experiencias autobiográficas de éxtasis contemplativo ya relatadas en *El Anillo de Giges* y vuelve sobre cuestiones relativas a la percepción y limitación de nuestros sentidos, ya abordadas en *El Milagro Musical*:

Nuestros sentidos solamente son gusanos de luz sobre el místico y encumbrado sendero por donde la humana conciencia transmigra en las cosas, y está en ellas como la imagen en el fondo del espejo, que no puede ser separada. Cuando se realiza este vínculo, todas las representaciones inteligibles y sensibles dejan de ser en el hilo de las horas, y convertidas en intuiciones eternas, parecen²⁹⁸ despojadas de su sentido efímero.

(*Ibidem*).

²⁹⁸ En *H* (1916: 111) se lee: «*aparecen* despojadas *su* sentido efímero». En *A* (1922: 103) se corrige la omisión de la preposición, pero se cambia el verbo sustancialmente: «*parecen* despojadas de su sentido efímero». La variante es muy notable, pues en el primer caso tiene el carácter de una visión producida por el éxtasis, mientras que en la versión de 1922 no transmite el mismo sentido.

El autor gallego finaliza este capítulo con una nueva definición de éxtasis contemplativo, relacionada con la Doctrina de la Unidad, y con una enunciación fundamental sobre la finalidad y contenido del Arte, caracterizado como una disciplina filosófica, iniciática y mística, pues es un heraldo de la divinidad:

El éxtasis es el goce contemplativo de todas las cosas en el acto de ser creadas: Uno Infinito Eterno. Y el Arte es nuncio de aquel divino conocimiento cuando alumbrá un ideal de conciencia, una razón de quietud y un imán de centro, plenarios de vida, de verdad y de luz.
[...]

I

AMOR ES UN CÍRCULO ESTÉTICO Y TEOLOGAL, Y EL ARTE UNA DISCIPLINA PARA TRANSMIGRAR EN LA ESENCIA DE LAS COSAS Y POR SUS CAMINOS BUSCAR A DIOS.

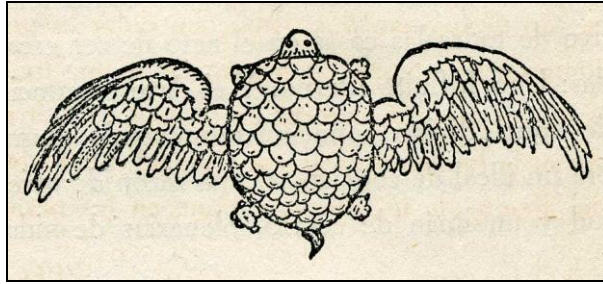
(*LM, ET, I*, edic. cit.: 112).

Pero para llegar a penetrar el círculo estético del amor y alcanzar la comprensión de la idea de unidad, es necesario, como las tres vías o etapas del misticismo, atravesar por tres estadios de comprensión amorosa: amor doloroso, amor gozoso y amor con renunciamento y quietud:

Tres son los tránsitos por donde pasa el alma antes de ser iniciada en el misterio de la eterna belleza: Primer tránsito, amor doloroso. Segundo tránsito, amor gozoso. Tercer tránsito, amor con renunciamento y quietud.

(*Ibidem*).

El final del primer capítulo de *Exégesis Trina* ofrece una variante en la ilustración correspondiente. Así, en la primera edición (1916) se reproduce la ilustración del ojo divino, inserto en un triángulo sobre el Sol, acompañado por tres serpientes que reproducen en su disposición símbolos del Infinito. Es la ilustración del primer capítulo del *Anillo de Giges*, ya comentada. Por el contrario, la segunda edición de la obra (1922) contiene una tortuga con alas, que simbolizan la lenta evolución de la materia hacia el espíritu.



Los tres capítulos siguientes desarrollan, respectivamente, cada una de las vías amorosas mencionadas, y se inicia el procedimiento analógico de asignar cada tránsito con un referente artístico. El amor doloroso se relaciona con el espíritu de la tragedia griega, dado que sus héroes luchan contra la fatalidad del destino, no logran vencerlo, pero la catarsis despierta en el espectador tanto la compasión por los héroes, como la advertencia moral, por ello se aúnan el amor y el dolor:

Si los héroes de la tragedia se perpetúan en nuestro recuerdo con un gesto casi divino, es por el amoroso estremecimiento con que los miramos. En la exégesis teológica de la tragedia, amor y dolor son como el símbolo de la vida humana y nunca van deshermanados. [...] Dentro del esoterismo de la tragedia, la fatalidad es gracia teológica, tiene algo del aliento de los dioses y pone en las pasiones humanas un sentido eterno. Las sombras de las fábulas antiguas, cubiertas de horror y de sangre, levantan sus brazos entre la niebla de los mitos, como espectros de nuestra conciencia que se busca ávidamente en todo grito de dolor y tiembla al reconocerse. Y este instinto oscuro que nos advierte cómo bajo el imperio de la fatalidad pueden mordernos todos los dolores, es, al mismo tiempo, una intuición estética.

(*LM, ET, II*, edic. cit.:113).

Según Valle-Inclán, el hombre se identifica y se reconoce más en los héroes de la tragedia, porque está más próximo a la soberbia del poder que a la humildad de la pobreza, es sencillamente egoísta, y ello lo simboliza el gallo negro del ritual mágico de Cornelio Agripa.²⁹⁹

²⁹⁹ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), médico y filósofo alemán, autor de *De Occulta Philosophia* (1533), obra en la que intentó sintetizar y teorizar todo el variado esoterismo medieval. Su concepción del Universo, de la naturaleza en todas sus manifestaciones y del hombre como un todo global lo enmarcan en la tradición esotérica. Sin embargo, la referencia al gallo negro no aparece en la obra de Agripa y sí en el *Grimorio del Papa Honorio*.

Aquellos reyes de resplandecientes armas, aquellas princesas convulsas de un terrible mal, nos conmueven con otra eficacia que las cuitas de un mendigo, porque siempre somos más llamados de la soberbia que de la humildad. Jamás olvidamos por entero nuestros fines mundanos, y aun en el amor nacido de la estética, vigila aquel gallo negro que simboliza el humano egoísmo en el Ritual Mágico de Cornelio Agripa.

(*Ibidem*: 114).

Esta referencia a Cornelio Agripa (1486-1535), y a uno de sus rituales mágicos incluidos en su *De Occulta Philosophia*, expresa un supuesto interés del autor gallego por los rituales, ceremoniales mágicos, uso de talismanes y grimorios de evocación.³⁰⁰ En 1907 aparecen en la revista francesa *Le Voile d'Isis* fragmentos de la primera traducción de los escritos del médico alemán. En marzo de 1911 se publicita en la citada revista la aparición del volumen traducido de Henri Corneille-Agrippa,³⁰¹ lo cual alentó su difusión y lectura.

En el capítulo II de *Exégesis Trina*, Valle-Inclán, para referirse al amor gozoso, evoca la figura histórica de San Francisco de Asís y alguno de sus hechos a imitación de Cristo, como el beso a un leproso en la Italia del siglo XIII. La comprensión del mundo es absolutamente gozosa por ingenua y candorosa, como si todo acabara de nacer:

Bajo la bóveda cristalina de aquella gran hora mística se oye una voz que habla con la hormiga, y con el agua, y con las hierbas y los ajenjos del monte. Es el alma del Pobrecito de Asís; carece de ciencia teológica, pero está llena de la inocente fragancia que tienen las malvas en los huertos de sus monjas Claras. Un gran ideal estético se guarece como divino ruiseñor en el capillo franciscano que enseña la Imitación de Cristo Jesús. [...] Con el amor por las cosas humildes y fragantes enseñaba una comprensión de la belleza, como si el mundo acabase de nacer y aún estuviese cubierto del rocío de la mañana.³⁰²

³⁰⁰ En la nota previa a *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) el autor realiza, de forma infructuosa, el ritual mágico de Arthepius, recogido en *Clavis Maioris Sapientiae*, para desencarnar su alma y alcanzar una visión astral de la contienda. (Valle-Inclán, *OC*, I, 2002: 905).

³⁰¹ Henri Corneille-Agrippa, *La Philosophie Occulte ou La Magie*, París, Librairie Générale des Sciences Ocultes, Bibliothèque Chacornac, 1911.

³⁰² Hay un fragmento de *De l'Androgyne* de J. Péladan que guarda muchas concomitancias, a pesar de referirse al siglo XIV:

Au moyen-âge et plus spécialement au XIV^e siècle, une spiritualisation étonnante se produisit dont saint François le systématisé avait été l'initiateur radieux. (Péladan, 1910: 11).

(LM, ET, III, edic. cit.:115).

Este sentimiento de hermandad y de amor por todas las criaturas de la creación lo reflejan estéticamente, según Valle-Inclán, los primitivos italianos, es decir, aquellos pintores anteriores al *quattrocento* italiano, como Giotto, Giunta o Nicolás Pisano:

Todo el arte de los primitivos italianos se unge con la emoción franciscana igual que con un divino óleo. La pintura se hace amable, y en las vidrieras y en los frescos murales, y en las claras tablas de la escuela florentina, aparecen los milagros evangélicos como rosas que acaban de abrirse. El alma de los pinceles está llena de emoción y de sonrisa, los temas son de un candor amoroso, de un sentimiento familiar y divino.

(LM, ET, III, edic. cit.:115-116).

Esta valoración sobre la estética de los primitivos italianos,³⁰³ muy propia del modernismo literario, como se percibía en los artículos de crítica pictórica del propio Valle-Inclán, ya se encuentra en los manuales decimonónicos sobre historia de la pintura.³⁰⁴ Sobre esta novedad que la pintura italiana ofrece en el siglo XIII, Valle-Inclán establece, quizá de forma inconsciente, un correlato propio de la dialéctica hegeliana, pues se pasa de una visión estética dolorosa a otra gozosa:

El concepto religioso y el concepto estético, en hermandad, se apartan del fatalismo griego y del terror medioeval de la muerte. La pobreza franciscana enseña a los corazones el sendero de un amor gozoso, más intenso que el amor y la lástima por los héroes de la tragedia.

(LM, ET, III, edic. cit.:116).

Valle-Inclán en 1917 relacionará también la pintura del Renacimiento con el aura y la devoción franciscana:

La pintura del Renacimiento italiano tiene una cierta gracia franciscana: es un amor del Evangelio, en todo lo que tiene de campesino y popular. (Valle-Inclán, «Tres modos estéticos», *El Norte de Castilla*, 9-II-1917, *apud* Serrano Alonso, 2012: 292).

³⁰³ Los primitivos italianos tuvieron una encendida defensa por parte de J. Péladan en su *Refutation esthétique de Taine*, incluida en su obra *L'Art idéaliste et Mystique*, 1909: 20-25.

³⁰⁴ Pedro de Madrazo en 1883 consideraba que en el s. XIII en Pisa y Siena florece un nuevo arte pictórico, relacionado con una nueva sensibilidad estética, «De la pintura mural de los Templos, IX», *La Ilustración Española y Americana, Suplemento de Bellas Artes del n° XLIV*, noviembre 1883: 322.

Este cambio estético arrincona el dramatismo de los Cristos crucificados y el supuesto terror de la imaginería románica. Su influencia, según el autor gallego, se extiende desde la pintura mural, repleta de pan de oro, a la decoración amable de todo elemento ornamental de las iglesias, de tal manera que todo tiene *una emoción de latín rimado*. La referencia a los *ángeles cantores* nos remite, sin duda, al Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela:

Los Cristos lívidos y sangrientos del arte gótico quedan olvidados en la penumbra de las capillas; aquel temblor milenario que pobló de monstruos las puertas de las catedrales, se convierte en sonrisa, y las arcadas se pueblan de ángeles cantores que solfean en los rollos de piedra. Los esmaltes, los paños litúrgicos, las tablas pintadas donde brilla el oro, tienen una emoción de latín rimado.

(*Ibidem*: 116.)

La vida y hechos de San Francisco de Asís tuvieron un gran predicamento en el fin de siglo, quizá con el objeto de mostrar un ejemplo de fe cristiana, más próximo a los fieles en el tiempo o de combatir el incipiente laicismo, que se extendía como una marea entre los espíritus decimonónicos desde la Revolución Francesa.³⁰⁵ La peregrinación a Santiago de San Francisco contribuyó poderosamente a la difusión de su vida y milagros. Emilia Pardo Bazán publicó en 1881 su *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, obra que en realidad está dedicada a describir en clave romántica buena parte de la Edad Media hasta el s. XIII.³⁰⁶ Con

³⁰⁵ Este es el propósito que infiere el obispo de Córdoba en la autorización eclesiástica de la obra de Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís (s. XIII)*:

Si es idea feliz y laudable la de publicar las glorias y merecimientos del Patriarca seráfico, es también idea sobremanera oportuna y esencialmente cristiana en la hora presente. Cuando las pasiones revolucionarias, y sus representantes o mandatarios, los poderes del siglo, emplean su actividad y sus fuerzas en perseguir y maltratar a los hijos legítimos de esos grandes genios del Catolicismo. (Pardo Bazán, 1903: 9).

³⁰⁶ La descripción histórica, desde el Imperio Romano hasta los hechos del s. XIII, ocupa la mitad de las páginas del libro.

posterioridad, Jacint Verdaguer escribió su poemario *Sant Francesc* (1895)³⁰⁷ y ya en el s. XX se publicó la biografía de Johannes Jörgensen, traducida por Ramón María Tenreiro.³⁰⁸

En relación a Valle-Inclán, la doctrina franciscana del voto de pobreza era coherente no sólo con su militancia tradicionalista, sino también con los principales postulados de la tradición esotérica defendida por el ocultismo. En la *LM*, el amor franciscano por todas las criaturas se relaciona estética y metafísicamente con la figura del Hijo, de extrema importancia en la obra:

El Pobrecito de Asís, con total olvido de las razones egoístas y carnales, nos enseña el amor inocente, igual por la oruga que por la estrella. Ama las cosas, no por lo que son para nuestros fines, sino por aquella razón de conciencia que a todas las hace ser distintas y buenas: Unas veces para sí, otras para el ajeno, otras para Dios.

¡Alma que peregrinas en busca de la eterna belleza [...] ¡Un día sentirás el gozo de amar las ásperas ortigas como si fuesen verdes y suaves linos! No mires con desabridos ojos el calvero, ni el tremedal³⁰⁹ con susto; sobre el calvero salta el agua primaveral de la nieve con claros cristales, y en el tremedal tiene seguro el sapo venenoso ¡Busca en todas las cosas un ingenuo conocimiento y procura amarlas en el bien ajeno, olvidada para siempre de sus fines mundanos, alma peregrina del mundo! Si tal alcanzas, te será revelada la íntima belleza de todas las cosas, y sin ciencia de sabios, cubierta de luz, entenderás la palabra campesina y enigmática del Hijo.

III

GOZO Y AMOR EN LA GRACIA DE TODAS LAS VIDAS, ES EL
SEGUNDO TRÁNSITO PARA ENTENDER LA BELLEZA DEL MUNDO.
(*LM, ET*, III, edic. cit.:117).

La figura del Hijo, como se verá, es el nexo de unión y armonía entre los contrarios, por ello el amor gozoso de San Francisco se reparte de igual forma entre lo más diminuto y

³⁰⁷ Jacint Verdaguer (1845-1902) publicó también otras obras de carácter místico: *Idilis y cants mistichs* (1879), *Caritat* (1885) y *Flors del Calvari* (1896).

³⁰⁸ Johannes Jörgensen, *San Francisco de Asís*, Madrid, Ediciones de *La Lectura*, 596 pp. Traducción de Ramón María Tenreiro y revisión de Fr. José María de Elizondo. Hay constancia de una edición parcial de esta obra en 1913, con notas del mismo fraile capuchino.

³⁰⁹ *tremedal*: terreno pantanoso y húmedo, poco firme.

cercano (*oruga*) y lo más gigantesco y lejano (*estrella*). La meta de todo peregrinaje estético es la percepción (*calvero con nieve / tremedal con sapo*) y expresión de la unión de los contrarios: «amar las ásperas ortigas como si fuesen verdes y suaves linos».

En el capítulo cuarto de *Exégesis Trina*, Valle-Inclán aborda el carácter filosófico del llamado quietismo estético. Aunque lo relaciona en primera instancia con las ideas platónicas por la inmutabilidad de estas, considera que su contenido se expresa mejor a través del gnosticismo, ya que esta corriente filosófica cifraba la salvación del alma en un conocimiento introspectivo y en el rechazo de todo lo material y corporal. Ahora bien, las referencias al aniquilamiento de la voluntad y de los deseos egoístas son términos propios del misticismo de Miguel de Molinos, por lo que el quietismo estético se define como una combinación de elementos gnósticos y místicos:

Las ideas platónicas son intuiciones del quietismo estético, en cuanto todo lo inmutable es eternamente bello. Pero mejor se logra esta comprensión conformándose a la doctrina de los gnósticos y buscando la quietud en nosotros mismos, más allá de las formas, muerta la voluntad, muerto el deseo, crucificada el alma en un solo pensamiento, amando por igual todas las imágenes del mundo, las entrañas fecundas y las estériles, infinitamente olvidada la razón generadora de los estoicos.

(*LM, ET, IV*, edic. cit.:118).

En esta parte de *Exégesis Trina* Valle-Inclán resume lo más sustancial de los capítulos V y VI de *La Guía Espiritual* de Miguel de Molinos, en los que el místico aragonés trata sobre la verdadera devoción y los signos, que acompañan a la iluminación del alma. Así insiste en «tener la voluntad desapegada y despreciarla» (Molinos, 1975: 144) y en considerar todo lo sensible como ajeno al alma, ya que ésta «es puro espíritu y no se siente; así los actos interiores y de la voluntad, como son del alma y espirituales, no son sensibles». (*Ibidem*: 145)

La comprensión del gnosticismo filosófico presenta numerosos problemas, básicamente porque no se han conservado textos originales de esta corriente de pensamiento, y todo lo que

se conocía de ella, hasta hace bien poco, era a través de sus detractores, los primeros padres de la Iglesia cristiana, quienes declararon la doctrina gnóstica como herética en el año 180. Además la propia corriente, basada en la revelación individual del conocimiento, admitía *per se* una gran variabilidad en los conceptos filosóficos. El propio término de *gnosticismo* ha estado sometido a gran discusión, porque en él concurrían desde los neopitagóricos, los magos de la Antigüedad, algunas corrientes esotéricas del cristianismo, hasta los neoplatónicos y se ha confundido históricamente con la *gnosis*, es decir, con el conocimiento reservado únicamente a los iniciados en la tradición oculta. (Montserrat, 1983).

En la actualidad, se entiende por gnosticismo un conjunto de sectas cristianas del s. II, establecidas en Alejandría, Palestina, Siria y Asia Menor, que desarrolló un sistema filosófico basado en una interpretación esotérica y alegórica de los textos bíblicos, en especial del Nuevo Testamento. Sus concomitancias con la filosofía platónica y con el neoplatonismo posterior son evidentes y han sido reconocidas por los investigadores.³¹⁰ Simón el Mago es considerado como un precursor del gnosticismo, Basilides uno de sus propagadores principales, pero la figura más representativa del gnosticismo fue Valentín, quien elaboró todo un sistema teológico, conocido como sistema valentiniano, basado en la existencia de eones, entidades personificadas del mundo superior, que en sistema de parejas, y a través de sucesivas emanaciones binarias de cada pareja de eones creados, van poblando el mundo superior, también llamado Pleroma. El último de los eones emanados es Sabiduría (Sophía), que, deseoso de contemplar directamente al primer eón o Padre, infringe la norma y es expulsado del Pleroma al espacio vacío, donde se vuelve ignorante y sufre todo tipo de padecimientos. Sabiduría allí crea su propia emanación, el Demiurgo, quien es el encargado

de construir el mundo material, pero también de forma inconsciente crea eones inferiores condenados a vivir en la materia. Pero los eones superiores del Pleroma ruegan al Padre que salve a Sabiduría y así, el primer eón envía primero al Espíritu y después a Cristo, considerado por los gnósticos como la síntesis de los eones superiores. Semejante explicación mitológica de la caída angélica, de la expulsión del paraíso terrenal, de la redención de Cristo y de las tres personas de la Trinidad cristiana fue considerada siempre por los heresiólogos, los padres de la Iglesia enemigos del gnosticismo, como aberrante, insólita y alucinante. Sin embargo, más allá de las alegorías, los investigadores creen que la teoría trinitaria gnóstica estaba de acuerdo con la ortodoxia cristiana.³¹¹

El gnosticismo fue redescubierto a principios del s. XIX, gracias a los estudios comparados de las religiones. Desde el primer momento, los estudiosos detectaron un origen oriental -radicado en Mesopotamia, Persia o la India- de los contenidos del gnosticismo cristiano. Esta consideración sobre los orígenes de la doctrina gnóstica se acentuó en el fin de siglo y prevaleció al iniciarse el siglo XX.³¹²

A finales del s. XIX, el gnosticismo filosófico fue reivindicado especialmente por el esoterismo decimonónico, que consideraba que los *gnósticos* eran todos aquellos iniciados de

³¹⁰ « [...] el gnosticismo bebe las aguas platónicas en la propia fuente de la Academia antigua (Espeusipo y Jenócrates) y es un precedente inmediato y clarificador de la filosofía de Plotino». (Montserrat Torrents, 1983: 39).

³¹¹ «Los gnósticos se mantuvieron muy próximos a la Gran Iglesia en teología trinitaria, mientras mantuvieron posiciones divergentes en lo concerniente a la creación, al Antiguo Testamento, a la antropología y a la cristología; siempre, sin embargo, dentro del marco de la revelación neotestamentaria. Para ellos se trataba simplemente de «profundizar» en el sentido del texto revelado». (Montserrat Torrents, 1983: 36).

³¹² El más representativo de esta corriente de opinión sobre los orígenes del gnosticismo cristiano fue W. Bousset, *Hauptprobleme der Gnosis* (1907). Actualmente se considera que, si bien el contenido es oriental, la forma de pensamiento es helenística. Sin embargo, los descubrimientos de la biblioteca gnóstica de Nag-Hammadi en 1946 no han esclarecido nada al respecto, más bien han oscurecido la cuestión. « [...] la biblioteca de Nag-Hammadi es un meteorito caído de no se sabe qué planeta». (Montserrat Torrents, 1983: 21).

los centros esotéricos que apoyaron al cristianismo, cuando éste era perseguido, frente al poder imperial romano. Para los ocultistas y los teósofos, los gnósticos son los primeros místicos de la cristiandad, por lo que son considerados los iniciadores de la tradición esotérica cristiana. Además, estiman que San Juan Evangelista y San Pablo pertenecieron a la corriente gnóstica y fueron ambos dos iniciados:³¹³

Les Gnostiques ouvrent la série et c'est par eux que nous devons commencer nos citations. Simon le Mage, Cérinthe, surtout Saturnin, une des Kabbalistes de la Gnose, puis Bardesane, Basilide, et enfin Valentin, l'auteur de Pistis Sophia, et le chef de l'école gnostique d'Alexandrie, Carpocrate, très estimé des occultistes, Marcion et Manès forment le bataillon des chrétiens s'efforçant d'unir la Foi à la Philosophie et à la Science. Parmi les membres de l'Eglise, les occultistes revendiquent saint Jean et saint Paul comme étant des leurs. Ce dernier est celui qui a le plus contribué à la diffusion de la constitution trinitaire de l'homme en «Spiritus, Anima et Corpus». (Papus, 1929: 69).

El interés por el gnosticismo filosófico entre los espiritualistas españoles fue transversal, pues tanto espiritistas como teósofos y ocultistas estudiaron la corriente filosófica. El espiritista Manuel Navarro Murillo es quizás uno de los primeros estudiosos del gnosticismo en España. Publicó artículos al respecto tanto en *El criterio espiritista*, como en la *Revista de Estudios Psicológicos* e igualmente en *La Irradiación* de Madrid. En 1899, publica *Historia crítica del gnosticismo*, traducción de la obra de Jacques Matter, el difusor del gnosticismo en el s. XIX. Por su parte, también los teósofos hicieron lo propio, así la mitad de las páginas de *La magia egipcia*, publicada por la Biblioteca Orientalista en 1902 y traducida con notas por Manuel

³¹³ Así lo veía Papus, para quien San Juan, autor del *Apocalipsis*, era un iniciado en los misterios esotéricos:

Aussi voyons-nous, sous le nom de Gnostiques, les initiés de tous les centres donner un appui considérable au Cristianisme naissant. Saint Paul sera le Réalisateur pratique du nouvel organisme, mais saint Jean l'Evangeliste et l'auteur de l'Apocalypse, en restera toujours l'Initié. (Papus, 1929³: 65).

Por su parte, Mario Roso de Luna en *El libro que mata a la muerte o Libro de los Jinas* dedica el capítulo VII a San Pablo, «Pablo, un iniciado cristiano», donde pueden leerse afirmaciones como «Pablo, por tanto, predicaba la tradicional doctrina de los misterios iniciáticos griegos y antegriegos respecto del Dios Desconocido y de su Eterna Ley». (Roso de Luna, 1981: 116).

Treviño y Villa, está dedicada al gnosticismo de los filósofos alejandrinos, y en ella se realiza un sucinto resumen de la difícil doctrina gnóstica. Finalmente, el ocultista francés *Papus* dedicó un ensayo con dibujos aclaratorios de la obra de Valentin, *Pistis Sophia, L'Ame Humaine avant la naissance & après la mort*.³¹⁴

En España, dentro de la ortodoxia académica, contribuyó a la difusión del gnosticismo M. Menéndez Pelayo con la publicación de su *Historia de los heterodoxos españoles*:

El *gnosticismo* no es herejía particular o aislada, sino más bien un conjunto o *pandemonium* de especulaciones teosóficas, que concuerdan en ciertos principios, y se enlazan con dogmas anteriores a la predicación del Cristianismo. (Menéndez Pelayo, 1911: 165)

Su aportación fue contestada desde los círculos teosóficos, por el carácter fatalista con que había descrito el movimiento filosófico.³¹⁵ El misterioso origen oriental del gnosticismo cristiano, y su interpretación y difusión por parte de los ocultistas y teósofos facilitaron que la doctrina gnóstica adquiriera cierta notoriedad en los círculos intelectuales del Modernismo.³¹⁶

Valle-Inclán parece tener cierto conocimiento de los avatares históricos del gnosticismo filosófico, pero une su aparición y desarrollo al de la tradición esotérica, ya que lo vincula directamente con la filosofía de la Escuela de Alejandría, denominación en la que cabrían

³¹⁴ *Papus, L'Ame Humaine avant la naissance & après la mort. Constitution de l'homme et de l'Univers. Clef des Évangiles, Initiation Évangélique d'après Pistis Sophia*, París, Bibliothèque Universelle Beaudelot, 1912, 92 pp.

³¹⁵ *Al-Mukhfa*, «El gnosticismo», *Sophia*, marzo 1901. En esta recensión crítica no sólo el autor critica la obra de Menéndez Pelayo, sino que proporciona bibliografía para el estudio del misticismo: *Pistis Sophia* de Valentin y el ensayo de J. Matter, *Histoire critique du Gnosticisme* (1828).

³¹⁶ Pío Baroja, en sus memorias, recuerda cómo la moda de los términos gnósticos se instauró entre los escritores y considera que el gnosticismo no era más que palabrería:

Hay un gran atractivo para los ilusos en las fantasías y misterios de la gnosis. Muchos de los que leen trozos o resúmenes de la filosofía de Plotino o de Jámblico, de lo que se llama emanatismo, se aficionan a las palabras de la secta, y se les oye hablar de los eones, del pleroma, de la ennoia y de otras voces, que les dan una impresión poética. En esto experimentan la misma atracción por lo oscuro que los teósofos y los espiritistas. Todo ello no es más que palabrería. (Baroja, 1949: 822).

desde Filón, los propios gnósticos, Ammonio Sacas, hasta los neoplatónicos Plotino y Porfirio.

El autor gallego relaciona la filosofía gnóstica con *los monstruos del arte bizantino*, como muestra plástica de otra comprensión de la belleza, en las antípodas de los arquetipos expresados a través de las Ideas platónicas y, de forma implícita, de los inherentes a la tragedia griega:

Los monstruos del arte bizantino, donde las formas originarias degeneran hasta el absurdo, nos enseñan esta comprensión de la belleza,³¹⁷ en pugna con aquel helenismo que perpetúa el sentido eterno de la vida en las Ideas de Platón. Gárgolas, canecillos, endriagos, vestiglos, traían esta nueva intuición entrañada en sus formas perversas, y el carácter, rebusca de lo singular, fue contrapuesto al arquetipo tras el cual había peregrinado el mundo antiguo. El espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida. Dueños de una doctrina alucinante, deducen de ella categorías de belleza libres de aquel íntimo enlace con el genio de la especie que había tenido el arte arcaico de los griegos.

(*LM, ET, IV*, edic. cit.: 118).

³¹⁷ De forma significativa, J. Péladan en su *L'Art Idealiste et Mystique* también encuentra bellos los monstruos del bestiario medieval:

Revenons aux définitions antérieures et relevons les trois caractères attribués à la Beauté: l'ombre n'étant que l'absence de la lumière, la Laideur a trois informes, trois manques: manque d'intensité, manque de sublimité, manque d'harmonie.

Si l'on m'objectait le bestiaire de Moyen Age, les gargouilles, les dragons, les chimères, je répondrais qu'elles retrent dans l'intensité, et qu'elles ont le doublé caractère de la forme réelle en ses parties, et irrédelle en son ensemble. (Péladan, 1909: 118-119).

Por su parte, José Ortega y Gasset comentaba sobre la iconografía monstruosa, que pervivía en el gótico:

Yo no sabía que dentro de una catedral gótica habita siempre un torbellino; ello es que apenas puse el pie en el interior fui arrebataado de mi propia pesadez sobre la tierra. [...] Súbitamente, de mil lugares, de los altos rincones oscuros, de los vidrios confusos de los ventanales, de los capiteles, de las claves remotas, de las aristas interminables, se descolgaron sobre mí miríadas de seres fantásticos, como animales imaginarios y excesivos, grifos, gárgolas, canes monstruosos, aves triangulares; otros, figuras inorgánicas, pero que en sus acentuadas contorsiones, en su fisonomía zigzagueante se tomarían por animales incipientes. (Ortega y Gasset, «Arte de este mundo y del otro», *El Imparcial*, 24- VII- 1911, *apud* Ortega y Gasset, 1966: 186-187).

Los monstruos del arte *bizantino* son la mejor expresión del quietismo estético, porque a través de sus formas grotescas y perversas expresan el carácter del Espíritu, contrapuesto al Arquetipo ideal, del Logos Espermático, por así decirlo. Es por ello que el quietismo huye de «reproducir las eternas formas» (Valle-Inclán, 1995, *ET*, IV: 119) ideales y fija su atención en los rasgos de la personalidad del Espíritu.

Antes de proseguir hay que recordar uno de los preceptos poéticos desarrollados en el ensayo, en concreto en *El Milagro Musical*, donde Valle-Inclán recoge una máxima de Paul Verlaine:

Elige tus palabras siempre equivocándote un poco [...] Pero esta equivocación ha de ser tan sutil como lo fue el poeta al decir su consejo: Cabalmente el encanto estriba en el misterio con que se produce. Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas de sus músicas.

(*LM, MM*, III, ed. cit.: 92)

Esta sutil equivocación acontece, con casi toda probabilidad, en el uso del adjetivo *bizantino* por parte de Valle-Inclán. El vocablo en cuestión ya tenía de por sí una variada y difusa significación a finales del s. XIX, que el propio Leopoldo Alas, *Clarín*, recogió en uno de sus artículos:

Hoy se llama bizantino a cualquier cosa que se quiera despreciar como decadente, viciada, de poco momento y de complicación inútil... (Alas, L, *Clarín*, 1901: 24-25).

El propio Valle-Inclán, en uno de sus artículos mexicanos de 1892, utiliza el adjetivo para definir su filiación poética, la literatura simbolista, pre-rafaelita o neocatólica, contenida en la denominación de literatura bizantina:

[...] los que llegamos aquí, influidos por las corrientes más o menos sinceras de la literatura bizantina – llámese simbolista, pre-rafaelita o neo-católica- [...]. (Valle-Inclán, «La poesía en Europa y América», *El Universal* (24-VII-1892), *OC*, II, 2002: 1426).

Por otra parte, el orientalismo finisecular y su significación artística y filosófica crearán

al irrumpir el Modernismo el concepto de *bizantinismo*, entendido como una tendencia artística (orientalismo) presente en la arquitectura o en la pintura. De esta manera, V. Lampérez hablará en 1900 del bizantinismo en el arte español. (Lampérez, 1900).

Sin embargo, el término *bizantino* tenía un significado muy preciso en la historiografía artística decimonónica, pues no designaba el arte conocido actualmente bajo esta denominación, sino a todo el arte medieval anterior al gótico, es decir, al románico. Valle-Inclán utiliza *bizantino* en lugar de *románico*. Tal cambio se infiere por el contexto del pasaje y además por la historiografía artística del s. XIX, donde *bizantino* designaba a todo el arte medieval anterior al gótico. Así Manuel B. Cossío, en su *Aproximación a la pintura española* (1884), englobaba bajo la denominación de pintura *bizantina* tanto las miniaturas medievales como la hasta entonces escasa pintura mural románica:

Las obras pictóricas que en España se encuentran antes de fines del siglo XIII, tienen el carácter de la que, en general, suele llamarse pintura bizantina. (Cossío, 1985: 34)

De igual forma, Pablo Piferrer y Francisco Pi y Margall hablan de *arquitectura bizantina*, el mismo año que Cossío, 1884, para referirse a la *románica*.³¹⁸ En definitiva, durante la mayor parte del s. XIX el arte románico fue conocido bajo esta denominación de *bizantino*.³¹⁹

Vicente Lampérez en el artículo citado, al abordar la definición de *bizantinismo*, aclara perfectamente la cuestión, así como la nomenclatura aplicada a la cronología del arte medieval:

Ocioso me parece advertir que no se trata lo que vulgarmente, y aun por personas no del todo legas en materia de arte se llama *bizantino*, y que tiene el nombre ya

³¹⁸ Pablo Piferrer y Francisco Pi y Margall, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia, Cataluña*, Apéndice 1, «La arquitectura bizantina», II Tomos, Barcelona, Est. Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C^a, 1884. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com>.

³¹⁹ Las referencias afines de arte *latino-bizantino* o *románico-bizantino* pasaron a designar el prerrománico o románico asturiano. Así, Amador de los Ríos (1861) y Martín Contreras (1883).

sancionado de *románico*, sino de la verdadera arquitectura de Bizancio [...] acaso fuera mejor decir el orientalismo.

[...] La influencia bizantina puede dividirse en tres épocas:

- Época visigoda (s.VI-VIII)
- Época latino-bizantina (s.IX-X)
- Época románica (s.X, XI, XII)

(Lampérez, 1900: 82 – 83).

El término actual, *románico*, aparece ya consolidado en la historiografía artística finisecular (Serrano Fatigati, 1898), y no es desconocido para Valle-Inclán, pues en la propia *LM* alude a Santiago de Compostela como «rosa mística de piedra, flor románica y tosca», «llena de una emoción [...] románica inmovilizada en el éxtasis de sus peregrinos» (Valle-Inclán, 1995, *QE*, III: 139-140).

La conexión entre el gnosticismo filosófico y el arte románico es una vinculación establecida por Valle-Inclán, quizás a partir de las especulaciones historiográficas sobre el origen de la iconografía monstruosa del románico.³²⁰ El primer estudioso del tema, Enrique Serrano Fatigati, tras analizar más de dos mil dibujos, constató que la monstruosidad, que había aparecido primero reflejada en los códices, era un rasgo estético común y predominante en el arte románico español:

Los análisis comparativos de unos dos mil dibujos tomados de capiteles, repisas y franjas de los monumentos medievales españoles, copiados de marfiles o reproducidos de códices, nos han dado siempre el mismo resultado, lo monstruoso se repite una y cien veces con la modificación, a lo más, de alguna de sus líneas, aves con cabeza de persona y cola de reptil, [...] rostros humanos con uno o dos cuerpos de cuadrúpedo [...] son las creaciones de ese arte *hierático* o

³²⁰ «Es muy probable que esas plantas gruesas y esos cruzamientos de líneas dimanen del Oriente: ¿habrá que atribuir el mismo origen a la multitud de seres fantásticos, monstruos, dragones y vestiglos que con aquellos alternan? En este caso, ¿puede suponerse que las prohibiciones de los emperadores iconoclastas, así como retrajeron a los artífices de sus dominios de entallar santos ni figuras humanas, también vinieron en cierta manera a forzarles a desenvolver todos los recursos de una ornamentación distinta, a que su fantasía y el lujo de Oriente ya les convidaban? Sea de esto lo que fuere, los artistas occidentales no vieron en ese producto de la necesidad más que un nuevo elemento en que ejercitar su ingenio; y el número de sus caprichosas creaciones ciertamente rayaría en increíble, si en un solo cuerpo se coleccionaran y reunieran.», Pablo Piferrer y Francisco Pi y Margall, *Ibidem*. Es muy probable que Valle-Inclán conociera esta magna obra, pues en este pasaje se halla la voz *vestiglo*.

simbólico de que tanto se habla, hijo de las formas dibujadas en los bestiarios, que se consideraba único imperante en el primer periodo románico.

(Serrano Fatigati, «Animales y Monstruos de piedra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 61, marzo 1898: 14-15).

El citado investigador escribe *hierático* o *simbólico* en cursivas, tal vez significando que ambas calificaciones son conceptos ajenos a la historiografía artística, y quizá más propios de una nueva sensibilidad, la literatura y crítica modernista. La iconografía románica se relacionaba con el hieratismo y el simbolismo: no es de extrañar, pues, su conexión con el quietismo místico. A este respecto, en una de las páginas del manuscrito de *La lámpara maravillosa*, en depósito y custodia en la Universidad de Santiago de Compostela, Valle-Inclán define el quietismo estético como «El hieratismo de la belleza de la inmovilidad».

Entre los especialistas actuales hay cierta unanimidad en atribuir un origen oriental a este tipo de iconografía románica.³²¹ Así, se considera que los bestiarios medievales proceden de una fuente común que es el *Physiologus*, *El Fisiólogo*, obra anónima escrita en Alejandría entre los siglos II y V y traducida al latín,³²² que en la Alta Edad Media llegó a ser el libro de mayor difusión junto con la Biblia (Guglielmi, 1971). Algunos investigadores relacionan *El Fisiólogo* (Malaxecheverría, 1986) y la primitiva iconografía cristiana con las herejías gnósticas:

Ya en el arte cristiano de los siglos IV y V se observa que hay dos focos con sus tradiciones y caracteres propios: Jerusalén y la zona de Siria y el procedente de las ciudades helenísticas de Oriente. No debe extrañar este papel del arte en las

³²¹ Manuel Guerra, *Simbología románica*, cap. XVII, «Seres híbridos y monstruosos»:

En general se trata de seres híbridos, producto de la fantasía oriental (asirios, caldeos, mesopotamios, egipcios), pero trasladados muy pronto al terreno propicio de la mitología griega y romana. Desde ella saltaron a los monumentos románicos, de ordinario a los capiteles y canchillos, así como desde los escritos y obras de arte de los árabes. (Guerra, 1978: 259).

³²² Juli Peradejordi en su introducción a la obra, concreta, mucho más, tanto la cronología como las fuentes del *Physiologus* :

Escrito originalmente en griego en el siglo IV de nuestra era, probablemente en Alejandría, bebe en fuentes indias, judías y egipcias, pero también en autores como Herodoto o san Isidoro. (Peradejordi, 2000: 10).

ciudades helenísticas cuando se sabe lo decisiva que fue su influencia en la historia del cristianismo de los primeros siglos, no sólo se forjó allí la teología sino también allí surgieron las primeras herejías. Otro tanto sucedió en el campo de la imaginación y las imágenes de Cristo como Orfeo o el Buen Pastor proceden de la misma matriz griega: el Hermes crióforo. (Sebastián López, 1978: 92)

Por todo ello, no es de extrañar que Valle-Inclán se sintiera muy atraído por el arte románico. Si rastreamos su biografía, podemos encontrar datos significativos. Sabemos que en 1909, acompañado por tradicionalistas, viajó por Navarra; en 1910, durante su viaje a Barcelona con motivo del estreno de *Voces de gesta*, visitó Montserrat (Valle-Inclán, Joaquín y Javier del, 1994) y la comarca del Vallés; de igual forma, su relación con Ignacio Zuloaga lo llevó a visitar Segovia. Geografía toda ella del románico. Además, hay testimonios directos de su atención e interés hacia este periodo artístico. Así, durante su viaje a Asturias en el verano de 1926 visita Santa María del Naranco y se comporta ante el periodista (Herrero, «Valle-Inclán», *Región*, 28-29- VIII- 1926, *apud* Valle-Inclán, 1994) como todo un historiador o arqueólogo artístico, pues analiza la historia y el estado de la iglesia prerrománica (románico asturiano) en los siguientes términos:

Y sin más entramos en Santa María [...] Dentro de la iglesia nos dice don Ramón:

- Yo creo que esta iglesia debió haber tenido tres naves. Dos laterales más bajas, con techumbre de madera, y otra central, que es la que subsiste. (...) Este retablo debía de desaparecer. Que el sacerdote oficiara sobre el ara primitiva, dando la cara al pueblo, como en el rito mozárabe...

(Valle-Inclán, 1994: 302).

Y en el interior de San Miguel de Lillo, reflexiona sobre las jambas labradas de la puerta y se felicita por el traslado a Barcelona de la pintura mural románica catalana, existente en las iglesias del Pirineo:

Don Ramón mesa sus barbas con el brazo que le queda visible. [...] Contempla las jambas labradas de la puerta. Luego rompe el silencio:

- Tras de esta lámina bárbara de piedra veo la clásica tableta de marfil que sirvió de modelo.

[...] La obra que ha realizado la Mancomunidad Catalana, trasladando por un moderno procedimiento las pinturas murales de sus iglesias del IX, del X y del XI al Museo de Barcelona, me ha reconciliado con ella. (*Ibidem*: 303).

O sus observaciones sobre la historia de la pintura decorativa seis años más tarde, en el diario *Ahora* (V.S-O, 1932, *apud* Valle-Inclán, 1994), donde cita los frescos románicos de San Isidoro de León y de nuevo la pintura románica catalana:

¿Es que los artistas españoles son incapaces de hacer pintura decorativa? No. En el panteón de reyes de León, y sobre todo en los frescos del Museo de Barcelona, se ve que había quienes la hacían, y la hacían bien. Lo que sucedió fue que al incorporarse los Países Bajos a los dominios de España, se adoptó la costumbre de decorar los muros con tapices flamencos, para ayudar a la industria de aquellas provincias y, naturalmente, muros adornados así no se pintaban. Esto hizo abortar la pintura mural entre nosotros. (*Ibidem*: 497- 98).

Los monstruos de la escultura románica representan, por así decirlo, la otra cara de la moneda. Su extrema fealdad también es obra de la creación divina, y por eso mismo son dignos de ser amados:

Para los gnósticos la belleza de las imágenes no está en ellas, sino en el acto creador, del cual no se desprenden jamás, y así todas las cosas son una misma para ser amadas, porque todas brotan de la eterna entraña en el eterno acto, quieto, absoluto y uno.³²³

(*LM, ET, IV*, edic. cit.:118).

Examinemos los monstruos de piedra que enumera Valle-Inclán. *Gárgolas* y *canecillos*³²⁴ pertenecen al léxico arquitectónico, mientras que *endriagos*³²⁵ y *vestiglos*³²⁶ son

³²³ Tal interpretación es recogida también por los especialistas, así Santiago Sebastián López afirma: ¿Qué significan tantas plantas, animales y monstruos?, ¿Nos enseñan alguna verdad misteriosa? Para comprenderlo es preciso responder a otras cuestiones, ¿Qué es el universo visible? ¿Qué significa la multitud innumerable de formas? Es una apariencia o una realidad. La Edad Media es unánime en responder: el mundo es un símbolo. El universo es un pensamiento que Dios lleva en su mente [...] Si es así, todo ser oculta un pensamiento divino. El mundo es un libro inmenso escrito por la mano de Dios, donde cada ser es una palabra plena de sentido. El ignorante ve las figuras, letras misteriosas, pero no comprende su significación. Pero el sabio se eleva de las cosas visibles a las invisibles. [...] Para los teólogos de la Edad Media, la naturaleza era un símbolo, los seres vivos expresaban pensamientos de Dios. (Sebastián López, 1978:103 y 105).

³²⁴ *Canecillo* > *can*: cabeza de una viga que, formando en el interior del edificio los techos, carga en el muro y sobresale de su vivo a la parte exterior, sosteniendo la corona de la cornisa. (*DRAE*, 1914). Los

palabras extraídas de la literatura caballerescas, se hallan en el *Amadís de Gaula* y Cervantes las utiliza con frecuencia y de forma conjunta en *El Quijote*.³²⁷ La historiografía artística decimonónica las introduce por primera vez para describir las figuras monstruosas de los capiteles románicos. (Puiggarí, 1886)³²⁸ Los cuatro términos comparten en común su carácter monstruoso y su fealdad extrema.

Desde un punto de vista simbólico, la presencia de seres monstruosos en el exterior de las iglesias románicas se ha interpretado de varias formas, según la colocación espacial de las figuras y en ocasiones con significados ambivalentes. Como norma general se deduce que los monstruos del arte románico, contenidos en gárgolas y canecillos, dada su forma horrible, ahuyentaban a los malos espíritus, pero también tenían una interpretación misteriosa y moral, actuaban como advertencia para los profanos³²⁹ o como espejo para los fieles si aparecían colocados en las portadas de las Iglesias o en los presbiterios.³³⁰ Sobre este particular, nada

canecillos normalmente se decoraban con figuras grotescas. Los que se hallan en la Iglesia románica de Fromista (Palencia) son un buen ejemplo.

³²⁵ *Endriago*: Monstruo fabuloso, formado del conjunto de facciones humanas y de las de varias fieras. (DRAE, 1914). Aparece referenciado en *El Quijote* I, cap. 5, 8, 25.

³²⁶ *Vestiglo*: Monstruo fantástico horrible. (DRAE, 1914). *El Quijote* I, cap. 5, 8, 19.

³²⁷ Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* utiliza el mismo sintagma *endriagos* y *vestiglos* al hablar del origen folklórico de los monstruos de las fábulas.

³²⁸ J. Puiggarí, «Estudios sobre la ornamentación románica o latino-bizantina en España y señaladamente en Cataluña», *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXV, (22 septiembre 1886), pp. 163, 166-167. Sobre la escultura románica: «En unas partes, suaves imágenes y seres angélicos; en otras figurones y carátulas, endriagos y vestiglos.» (Puiggarí, 1886:166).

³²⁹ Tal es la función de la esfinge y de los grifos en muchos monumentos románicos: «Esta función implica de rechazo una tarea simbólica de amenaza misteriosa y de castigo fulminante para cuantos osen entrar en los lugares sagrados sin las disposiciones requeridas.» (Guerra, 1978: 269).

Por su parte, J. E. Cirlot en su *Diccionario de símbolos* afirmaba sobre la voz *Guardián*:

En Extremo Oriente los guardianes suelen ser figuras de monstruos fabulosos. En Occidente, las figuras de los portales pueden tener similar función. Psicológicamente, los guardianes simbolizan las fuerzas que se concentran en los umbrales de transición entre distintos estadios de evolución y progreso, o regresión espiritual. (Cirlot, 1998: 237).

³³⁰ J.E. Cirlot en la voz *Gárgola*:

mejor que recordar el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, donde todo el conjunto se sustenta en un basamento formado por monstruos. Emilio Camps Cazorla en *El arte románico en España* (1935) así lo describió:

Todo el Pórtico descansa sobre una serie de imágenes de monstruos o de fieras, enormemente expresivas, que reflejan en sus caras y en sus actitudes los más diversos y terribles vicios, desde la actitud quietamente estúpida del oso [...] hasta la bestial de los dos monstruos que le siguen, uno de los cuales abre su boca, limpiándose con la lengua, y el otro se muerde con sus quijadas horribles y desdentadas una de sus garras, con feroz expresión viciosa de estupidez glotona [...] Son los símbolos de los errores, de los vicios, de las herejías, de todo lo vencido por la doctrina que simbolizan las representaciones del Pórtico que en ellos se apoyan y que casi con su peso los aplastan. (Camps, 1935: 227)

Para el ocultismo y la teosofía, las figuras híbridas de hombre-animal o de animales de diferentes especies simbolizan los elementales de la naturaleza,³³¹ pero sobre todo representan la plasmación plástica del grado evolutivo del alma en el plano astral. Según la teoría ocultista, el cuerpo astral es un doble exacto del cuerpo físico, emisor de una radiación luminosa – aura astral-, que se impregna de todos nuestros deseos y acciones de forma continua, de tal forma que es posible contemplar la huella de nuestros actos presentes y pasados. El principio astral está íntimamente ligado al plano astral, zona intermedia entre el mundo físico y el espiritual y en la que no existen las nociones de tiempo y espacio. Este plano astral es también conocido como luz astral y es donde quedan registradas, cual película fotográfica, tanto las acciones como los pensamientos de los hombres durante su vida. Así

Los animales fabulosos y los monstruos aparecen en el arte religioso de la Edad Media como símbolos de fuerzas o como imágenes del submundo demoníaco y draconífero, pero entonces como vencidos, como prisioneros sometidos al poder de una espiritualidad superior. Esto se indica en la situación jerárquica en que aparecen, siempre subordinada a las imágenes angélicas y celestes. Nunca ocupan un centro. (Ciriot, 1998: 219).

³³¹ «C'est à cette catégorie que se rattachent les Sylphes, ou esprits de l'air, les Salamandres, ou Esprits du Feu, les Ondins ou Esprits de l'Eau, et les Gnomes ou Esprits de la Terre, des anciens et des Rose-Croix. Les Elémentals agissent dans la Nature comme les cellules embryonnaires agissent dans l'homme: ils président à la construction, à la destruction et la défense des sections dont ils ont la garde [...] ces Esprits, n'étant par eux-mêmes ni bons ni mauvais et agissant bien ou mal selon l'implusion qui leur est donnée.» (Papus, 1929: 51).

todos los hombres, según su voluntad y su proceder moral, dejan una imagen de sí mismos en el plano astral:

Tous les faits terrestres sont graphiés, on pourrait dire photographiés dans la lumière astral et cette règle est vraie pour les idées, comme pour les individus. C'est ainsi qu'une idée humaine est une force aussi dynamique et aussi matérielle que la chaleur et la lumière: de là l'entraînement de la Volonté pour le débutant. Une idée laisse la trace de ses activités bonnes ou mauvaises dans le plan astral et cette trace peut-être retrouvée longtemps après. Il en est de même de l'individu tout entier qui laisse, dans le plan astral, une Image de son passage terrestre. (Papus, 1929: 49)

Además, según los teósofos, el plano o luz astral está habitado principalmente por el cuerpo de los deseos de los fallecidos, denominado *kama-rupa* en teosofía, que adquiere una forma semejante a la de los animales en función de las pasiones arraigadas en el alma (Leadbeater, 1923).

Así podemos leer en *El libro que mata a la muerte o Libro de los Jinas* de Mario Roso de Luna, ateneísta teósofo, que los endriagos y vestiglos del *Amadís de Gaula* o del *Quijote* son imágenes de los elementales en el plano astral:

Cierto que en el *mundo físico* no hay fantasmas, ni endriagos, ni vestiglos, ni caballeros que socorren a otros *en el acto* a distancia de miles de leguas, ni encantamientos, ni sierpes bramadoras en hirvientes lagos de azufre, etc., etc.; pero en *el mundo de lo astral o de lo pasional*, ¡vaya si existen! (Roso de Luna, 1981: 341).

Mucho más explícito fue el teósofo Rudolph Steiner en su obra *La iniciación o El conocimiento de los mundos superiores*, donde afirma que el iniciado, llegado el momento, se encuentra cara a cara con su doble astral, hermoso o deforme según la evolución moral del yo:

Cuando hayas franqueado el vestíbulo que guardo, no me apartaré ni un solo instante de tu lado, y cuando en el futuro pienses u obres contrariamente a la ley, tu falta se reflejará en mueca infernal sobre mi ser. Solamente cuando te hayas purificado lo bastante con la reparación de tus pasados errores y el mal se haya hecho imposible para ti, sólo entonces es cuando mi ser se revestirá de radiante belleza y que para el mayor bien de tu actividad futura me uniré a ti, de tal suerte, que no formaremos más que un solo y mismo ser. [...] «En el reino en que penetras, hallarás seres suprasensibles, y la felicidad será tu herencia allí, mas

hacíase necesario que tu primera visión en ese nuevo mundo fuese la mía, o lo que es igual, tu crianza. Antes vivía yo de tu propia vida, tú me has despertado a una existencia personal, y ahora heme aquí, juez visible de todos tus actos futuros y tal vez tu perpetuo acusador. Tú habrás podido crearme, pero al propio tiempo te has tomado el trabajo de recrearme para transformar en perfecto mi ser. (Steiner, 1911: 256-257).

El narrador de la *LM*, en su ejercicio constante de purificación, meditación y reflexión, realizado a través del recuerdo, llega a ser un iniciado, ya que es capaz de ver en su doble astral la responsabilidad eterna de sus actos, reflejada en los gestos de sus imágenes en el plano astral:

A lo largo de los caminos por donde una vez había pasado, se hacía tangible el rastro de mi imagen viva. ¡Era el fantasma, la sombra eterna que sólo los ojos del iniciado pueden ver, y que yo vi en aquella ocasión terrible siendo estudiante en Santiago de Compostela! ¡Desde aquel día cuántos años se pasaron mirando atrás con el afán y el miedo de volver a ver mi sombra inmóvil sobre el camino andado!

(Valle-Inclán, 1995, *AG*, VII: 150-151).

Si para un iniciado es posible escudriñar el pasado, también le será posible prever el futuro. En el penúltimo capítulo de *El quietismo estético*, y al hilo de su reflexión sobre la muerte, el narrador afirma:

¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida! Hay un gesto que es el mío, uno solo, pero en la sucesión humilde de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluido hasta borrarse como el perfil de una medalla. Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia. Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía, no pueda revelarse nunca bajo tantos velos acumulados día a día y tejidos por todas mis horas. Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre. Muchas veces me pregunto cuál entre todos los pecados es el mío, e interrogo a las máscaras del vicio: Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia, han dejado una huella en mi rostro carnal y en mi rostro espiritual, pero yo sé que todas han de borrarse en su día, y que sólo una quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte.

(Valle-Inclán, 1995, *QE*, IX: 150-151).

Esas máscaras del vicio, significantes de los pecados, son el resultado final de la evolución moral del alma y son las representadas por los monstruos del arte románico. Si el

hombre medieval las interpretaba como un símbolo e imagen de los vicios y pecados, para Valle-Inclán sus gestos son iconos de las imperfecciones morales de los hombres, fiel reflejo de su estado evolutivo que se manifiesta tanto en el rostro físico como en el espiritual. Por ello, el quietismo es definido por Valle-Inclán como la expresión estética, a través del recuerdo, de una razón de conciencia sobre el mundo y los actos humanos. Es la expresión del significado último de la existencia terrestre, de ahí la importancia del gesto último que se imprime en el cuerpo físico al morir.

Creo que, si bien el quietismo estético está relacionado con el misticismo, lo está todavía más con el ocultismo y la teosofía finiseculares, que consideraban que los hombres y sus actos dejaban una impronta o huella en el plano astral, lugar al que se dirigían el alma y el espíritu al morir el cuerpo físico. Según los ocultistas, el alma pasaba al plano astral como doble astral o plasmación energética de las acciones del individuo en la vida física, junto con su cuerpo de los deseos o alma animal, llamado por los teósofos *kamarrupa*. Este doble astral era hermoso, armónico y resplandeciente si el individuo había obrado con conciencia ética a lo largo de su existencia, mientras que la imagen o doble astral era horrible, feo y aterrador si la existencia había sido egoísta y mezquina. En este caso eran frecuentes los rasgos animalizadores, significantes de una escasa evolución espiritual, y las muecas deformes si el individuo en cuestión se había decantado por un vicio determinado.

Valle-Inclán relaciona la iconografía monstruosa del románico, a través de una interpretación gnóstica y ocultista, con el quietismo estético. Pero además la deformación y perversión de los monstruos románicos, significantes y espejos de una escasa evolución moral, nos remiten, por analogía, a la estética del esperpento y a sus fundamentos teóricos. De tal forma, que la significación del quietismo y sus rasgos expresivos tienen cabida

estéticamente dentro del esperpento. Así pues, si la iconografía monstruosa del románico era un referente del pasado artístico del quietismo, el esperpento como categoría estética sería el referente futuro.

La teoría del esperpento se define en *Luces de bohemia*, pero principalmente en el prólogo y epílogo de *Los cuernos de don Friolera* –obra, por otra parte, con referencias gnósticas (Fressard, 1983)-, a partir de la representación de muñecos del compadre Fidel, donde se explica que el punto de vista esperpéntico es una posición demiúrgica – divina por lo tanto-, en la que predomina la impasibilidad sentimental, es decir, no se realizan juicios valorativos y se muestran los personajes tal cual son, mayoritariamente marionetas, cuyos hilos son movido por bajas pasiones o por una falta de conciencia absoluta. El resultado plástico son personajes animalizados, grotescos fantoques en los que frecuentemente sus rasgos son muecas. Tras la representación de la *Tragedia de los Cuernos de don Friolera*, Don Manolito y don Estrafalario reflexionan y este último afirma que la comprensión del humor y la moral del compadre Fidel, representativos de la estética de la esperpento, no es castellana, sino portuguesa, cántabra y quizá también del interior de Cataluña:

DON ESTRAFALARIO.- [...] Indudablemente la comprensión de este humor y esta moral, no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos y este donoso buen sentido, tan contrario al honor teatral y africano de Castilla. [...] (Valle-Inclán, *OC*, II, 2002: 996).

Aunque el fragmento parece insertarse en una reflexión sobre la concepción teatral de las diferentes regiones, se habla de una moral y de un humor radicado en toda la cornisa cantábrica, (País Vasco, Asturias, Galicia) y en las montañas catalanas, el Pirineo catalán. Lugares donde se gestó y se desarrolló el arte románico peninsular con toda su fascinante iconografía monstruosa.

Para Valle-Inclán, hallar un sentido de belleza en la creación propia del universo y más allá de las formas habituales a nuestros sentidos, como expresa la representación artística de los monstruos del arte románico, es iniciarse en el quietismo y penetrar en las divinas tinieblas:

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.

(*LM, ET, IV*, edic. cit.: 119.)

En este pasaje hay ecos del místico alemán J. Taulero, autor de *La Divina Cáligo*,³³² y de Miguel de Molinos, quien consideraba que el principio de la unión mística se caracterizaba por la entrada del alma en las divinas tinieblas.³³³

³³² Valle-Inclán utilizó la expresión *Divina Cáligo* asociada al espíritu, en el prólogo a *Anuarí* de Teresa Wilms, *Teresa de la +*, Madrid, Imp. y Papelería de M. Martínez de Velasco, 1918. (Valle-Inclán, *OC*, II, 2002: 1749). Años más tarde volvería a utilizar de nuevo el título de la obra del místico alemán, Taulero (1290-1361), discípulo de Eckhart (1260-1328). Fue en una entrevista realizada en noviembre de 1931:

Recuerdo ahora, dice D. Ramón nostálgicamente, algo que ocurrió en los días postreros de los Reyes Católicos o en los iniciales de Carlos V. Se produjeron al español dos obras de excelente adoctrinamiento espiritual, cuyas lecturas en muchos países hicieron santos, y donde no santos, varones sumamente perfectos: *La divina Caligo*, de Taulero, y *Los ejercicios espirituales* del Maestro, de Ekar. Y bien... Estas obras en España sólo engendraron degeneraciones, pecados oscuros del sexo. De ellas surgió un nuevo contagio: el de los “alumbados”, (Francisco Lucientes, «En el café», *El Sol* (20- XI- 1931).

³³³ Miguel de Molinos en varios pasajes de su *Guía Espiritual* se refiere a las tinieblas que preceden a la unión mística:

NO SE HA DE INQUIETAR EL ALMA POR VERSE CIRCUIDA DE TINIEBLAS, PORQUE ESTAS SON EL INSTRUMENTO DE SU MAYOR FELICIDAD.

39. Hay dos maneras de tinieblas: unas infelices y felices otras. Las primeras son las que nacen del pecado [...] Las segundas son las que el Señor permite en el alma para fundarla y establecerla en la virtud; y éstas son dichosas, porque la iluminan, la fortalecen y ocasionan mayor luz; y así no has de turbarte, afligirte, ni desconsolarte, por verte oscura y tenebrosa, juzgando que Dios te falta y también la luz que antes experimentabas; antes bien, debes entonces perseverar con constancia en la oración, porque es señal manifiesta que Dios por su misericordia quiere introducirte en la interior senda y dichoso camino del paraíso. [...]

40. Sabe, pues, que el camino de las tinieblas es de los que se aprovechan, y el más perfecto, seguro y derecho, porque en ellas hace el señor su trono [...] Por ella crece y se hace grande la luz sobrenatural que Dios infunde en el alma. En medio de ellas se engendra la sabiduría y el amor fuerte. Por ellas se aniquila el alma y se consumen las especies que embarazan la vista derecha de la divina verdad. Por este medio introduce Dios al alma por el interior camino en

Así pues, el quietismo estético consiste en una comprensión esotérica del mundo y de las acciones humanas. Cuando el hombre se adentra en el misterio, adquiere una conciencia moral, una responsabilidad ética que está más allá de los límites temporales y de las formas materiales. Se accede de esta forma a la quietud total, a la comunión con el Espíritu divino:

El hombre que penetra en el misterio siente en los hombros las alas del ángel y halla en las cosas una razón de conciencia fuera del orden de las horas, como explica el iluminado Taulero.³³⁴

(*LM, ET, IV*, edic. cit.: 119).

Según Valle-Inclán, esta perspectiva moral no se halla en el arte clásico de la Antigüedad, pero sí en la teología mística³³⁵ y sobre todo en la tradición esotérica, que en Occidente tiene su origen en Pitágoras, pero que deriva de Oriente, en concreto de la India. El pasaje, que cierra este capítulo, es un resumen magnífico de la tradición esotérica desde el punto de vista filosófico, pues la relación se inicia en Pitágoras, continúa con los neoplatónicos de la Escuela de Alejandría, Plotino y Porfirio, se menciona a los gnósticos y finaliza con el filósofo árabe Aben-Tofail.³³⁶

oración de quietud y perfecta contemplación, tan de pocos experimentada. Por ellas, finalmente, purifica el Señor los sentidos y sensibilidades que embarazan el camino místico. (Molinos, 1975, 39-40: 147-148).

³³⁴ Este sintagma con el adjetivo antepuesto, a modo de epíteto, ya surge en Molinos: «En la vida del iluminado padre Fray Juan Taulero» (Molinos, 1975, II, 7: 203) o sencillamente «el iluminado Taulero» (Molinos, 1975, II, 53: 229).

³³⁵ Alusión a las tres vías místicas reconocidas en la religión católica: purgativa, iluminativa y unitiva, establecidas por San Buenaventura en su *Itinerarium mentis in Deum* (*Itinerario del alma hacia Dios*).

³³⁶ El misticismo musulmán fue recuperado por los teósofos españoles de *Sophía*. Edmundo González Blanco en la serie «Los grandes teósofos españoles» (1901:419).

Es imprescindible en este punto el estudio de Isabel Vázquez Pérez, «Un posible precedente de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán: *El filósofo autodidacto* o *Epístola de Hayy ibn Yaqzan sobre los secretos de la filosofía oriental* [Risāla Hayy ibnYaqzān fī asrār al-Hikma Al-Mašriqīyya] de Ibn Tufayl», en *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, (2000: 297-312) en el que considera, a partir de paralelismos narratológicos, la figura del filósofo Aben-Tofail y su obra *El filósofo autodidacto* como precedente de *La lámpara maravillosa*. Sin embargo, las referencias al *hermano peregrinante* o la introspección del yo no son exclusivas del misticismo musulmán, sino que forman parte de la tradición esotérica, a la que, sin duda, pertenece Aben-Tofail.

Fue, sin embargo, doctrina profesada por pitagóricos y neoplatónicos. La escuela de Alejandría conservó esta enseñanza en medio de una gran confusión de mitos y símbolos. De Plotino y Porfirio la reciben los gnósticos y los priscilianistas,³³⁷ acaso también el filósofo arábigo Aben-Tofáil.³³⁸ Llega de Oriente, como todo el conocimiento estático, y tiene su origen en las prácticas de los yoguis, que hacen

³³⁷ La figura y obra de Prisciliano en los primeros tiempos del cristianismo en España, y en Galicia en concreto, fue descubierta en el s. XIX. M. Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles* le dedica gran profusión de páginas e incluso se hace eco de los nuevos descubrimientos, realizados en bibliotecas alemanas, sobre el alcance de la herejía priscilianista. Además de los estudios del erudito santanderino, a finales de abril de 1916 Antonio López Carballeira, canónigo de Toledo y antiguo catedrático de la Universidad Pontificia compostelana, disertó sobre Prisciliano en el Ateneo de Madrid en el ciclo de conferencias «Estudios Gallegos». El título de su conferencia es harto ilustrativo, «El misticismo gallego: Prisciliano.»:

Examinó el medio geográfico en que el misticismo gallego se desarrolló y expuso cómo la naturaleza gallega influyó en la génesis psicológica de ese misticismo. [...] Añadió que la historia toda de Galicia se resume en una serie de místicos de diversas épocas y carácter, y luego entra en el estudio de Prisciliano, como el más grande representante del misticismo gallego.

Examinó los elementos del priscilianismo, y concluyó que aquella secta fue una verdadera religión privativa y original del pueblo gallego, que así reveló una vez más y muy vigorosamente su personalidad inconfundible. («En el Ateneo de Madrid», *El Debate*, 4- V- 1916: 3).

El Liberal, por su parte, publicó una reseña más extensa y con mayor contenido, en el que el conferenciante no solo relacionó a Prisciliano con el gnosticismo, sino que también realizó unas reflexiones geográficas, que años más tarde serían compartidas por Valle-Inclán:

El misticismo es el aspecto más importante de la vida del pueblo gallego, [...] debe estudiarse el misticismo característico de Galicia, pues encierra la orientación de toda su vida. [...] rectificando ideas de Ganivet, contrapuso la España atlántica a la mediterránea, dividida por una diagonal, en dualismo evidente, representado por España y Portugal. El ideal sería unirlos en imperialismo fecundo; en Galicia es donde aparece más obvia [¿] [ilegible] la personalidad propia de la España atlántica. Dijo que esta división geográfica de las dos Españas se basa, además en razones etnográficas: contrapuso, al tratar del medio histórico de aquel misticismo, la España céltica a la ibérica; la teoría del celtismo, momentáneamente desprestigiada, volverá á resurgir; afirmó que Galicia ofrece caracteres evidentemente afines a los demás pueblos célticos del centro de Europa; de los que ocupan las costas europeas del Atlántico —Escocia, Irlanda, Gales, Bretaña, Portugal— y sobre todo de Francia, que sintetiza en París el ideal de la civilización de raíz céltica. [...] Expuso el plan de un estudio sobre aquel gran heresiarca, deteniéndose a examinar la especie defendida por Duchesne, de que el sepulcro de Santiago en Compostela no era otro que el de Prisciliano.

Examinó los elementos gnósticos del priscilianismo, y concluyó que aquella fue una verdadera religión privativa y original del pueblo gallego. [...] Terminó diciendo lo que, a su juicio, partiendo de aquel carácter fundamental, podrá ser el porvenir de Galicia. («Conferencias de Estudios Gallegos. En el Ateneo.»), *El Liberal*, 2- V- 1916: 2).

³³⁸ En las tres ediciones de *Opera Omnia* (1916, 1922, 1942), *Aben-Tofail* aparece sin acento. Aparece por primera vez acentuado en la edición de Austral (1974³:71), que sigue Blasco (1994), y en *OC* (2002: 1941).

penitencia bajo los soles caniculares, metidos en las ciénagas de los ríos cuando abren sus flores azules los grandes cañamares de Bengala.³³⁹

³³⁹ Virginia Garlitz opina en su edición que el pasaje «puede haberse inspirado en el prólogo de Urbano a su traducción de la *Guía* mística de Miguel de Molinos» (Valle-Inclán, 1990: 110, n. 79).

Sin embargo, Rafael Urbano o el propio Valle-Inclán pudieron haber resumido o tomado los datos del Libro Quinto, capítulo I «Sectas místicas. -Alumbrados. -Quietistas. -Miguel de Molinos. -Embustes y milagrerías.» de la *Historia de los heterodoxos españoles* de M. Menéndez Pelayo, donde se mencionan las fuentes filosóficas del quietismo de Miguel de Molinos y se cita a los priscilianistas:

«La escuela neoplatónica de Alejandría, por una parte, y el gnosticismo, por otra, resucitaron casi simultáneamente estas enseñanzas orientales: y desde Simón Mago hasta los ofitas y carpocracianos, [...] enseñóse, con gran séquito y lamentables efectos morales, que, *siendo todo puro para los puros*, los actos cometidos durante el éxtasis y en la contemplación de la *mónada primera* eran inocentes aunque pareciesen pecaminosos. ¿Quién iba a juzgar ni condenar a los *elegidos*, a los *perfectos*, a los *creyentes*, a los que poseían la absoluta sabiduría, pues nada menos que esto quería decir el nombre de *gnósticos*? Todos los gnósticos son *iluminados*; pero ninguno se parece tanto a los de España como Carpocrates hasta en el menosprecio absoluto de las buenas obras, de las prácticas exteriores y de toda vida activa.

Por otro camino y sin tropezar en nefandas impurezas, enseñaron Plotino, Porfirio y Jámblico que, en la unión extática, el alma y Dios se hacen *uno*, quedando el alma como aniquilada por el *golpe intuitivo*, hasta olvidarse de que está unida al cuerpo y perder, finalmente, la noción de su propia existencia. Pero tenían por cosa difícilísima el llegar a esta unión; Plotino no la alcanzó más que cuatro veces, y esto después de muchas purificaciones, sobriedad y silencio, mortificando y haciendo callar los sentidos. [...]

Este pseudomisticismo enervador y enfermizo es muy antiguo en España. Le profesaron los *agapetas*, le difundieron en Galicia los priscilianistas y duró, en tenebrosos conciliábulos, hasta el fin de la monarquía sueva. Permaneció en el siglo XIII con los albigenses de Cataluña y León, y, no ahogado del todo por el humo de las hogueras que encendió San Fernando, volvió a salir a la superficie en el XVI, era tristísima en que se removió todo cieno.» (Menéndez Pelayo, 1911: 147).

Aunque bien pudiera haber tomado Valle alguna referencia o idea de Pompeyo Gener, *Historia de la Literatura* (1902) donde puede leerse sobre la Escuela de Alejandría:

Alejandría, esa metrópoli espléndida desde la cual puede remontarse el Egipto y llegar a la India, colocada entre dos mares y dos grandes continentes, parecía destinada a ser el fermentadero de las ideas, el punto de comunicación entre el espíritu de Oriente y el de Occidente. En ella vinieron a verse todas las creencias y todas las filosofías de Asia, de África y de Europa. [...] La Escuela de Alejandría [...] defendía la Teología unitaria con una brillantez cuyos destellos duraron siglos. En un ancho sincretismo fundió las teogonías del Antiguo Oriente con las últimas concepciones de la Filosofía helénica. [...] De Oriente llegaba a Grecia y Alejandría un vendaval místico, embriagador, procedente de la Siria, del Egipto, de Persia, de la Palestina; este vértigo se extendía como un contagio. La creencia en los prodigios, en los milagros, se difundía. Hacía tiempo que aparecían profetas en Judea. Simón *el mago* y Dositeo tenían imitadores; todos contaban cómo el taumaturgo Apolonio de Tiana resucitaba de los muertos; todo eran sectas. Sobre sombras de ideas y sobre tonalidades infinitesimales del espíritu se divagaba con imaginación loca, y se entablaban innumerables controversias. Los Gnósticos querían explicarlo todo en sus discursos por las emanaciones de la Divinidad Suprema. Valentinianos, Ofitas, Esenios, Carpocracianos, deliraban alucinados sobre la salvación del Mundo. [...] en Alejandría reaparece el Platonismo envuelto en los vapores de Oriente. (Gener, 1902: 199-201).

(*Ibidem*).

Los teósofos y los ocultistas decimonónicos consideraban que toda la sabiduría esotérica de nuestra civilización provenía de la India y que, al llegar a Occidente, se ramificó desde Egipto en dos corrientes, una sagrada representada por Moisés, de la que deriva el judaísmo y la cábala; otra más profana, representada por Pitágoras, iniciador de la filosofía, quien según Papus había recorrido todos los templos de la India:

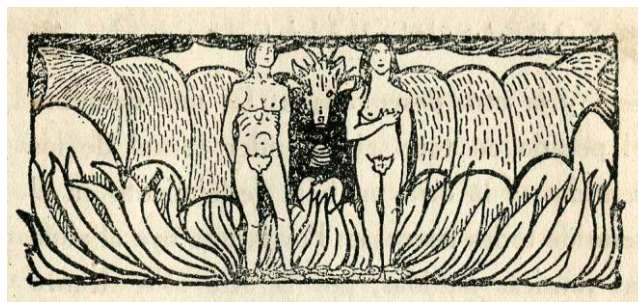
Il faut comprendre la grandeur de la mission de Pythagore, parcourant tous les Temples de l'Inde et venant ensuite organiser, aux jeux olympiques, la résistance contre les Perses qui se préparaient à envahir l'Occident, il faut comprendre cette mission, conçue comme la conçoivent les occultistes, pour se rendre compte du respect sacré qui s'attachera, par la suite, à ce titre de Pythagoricien. (*Papus*, 1929: 62).

El origen hindú del pensamiento esotérico y su extensión hacia otras civilizaciones del planeta era una idea muy extendida en la cultura europea a inicios del siglo XX. Así lo confirma este pasaje de Maeterlinck:

Il nous est aujourd'hui beaucoup plus facile que naguère de retrouver les sources, de remonter le cours et de débrouiller le réseau souterrain du grand fleuve mystérieux qui depuis l'origine de l'histoire a coulé sous toutes les religions, sous toutes les croyances, sous toutes les philosophies, en un mot sous toutes les manifestations diurnes ou à ciel ouvert de la pensée humaine. Il n'est plus guère contestable que cette source se trouve dans l'Inde antique. De là, l'enseignement sacré se répandit probablement en Égypte, gagna la Perse ancienne, la Chaldée, satura le peuple hébreu, s'infiltra dans la Grèce et le nord de l'Europe, atteignit la Chine et même l'Amérique où la civilisation Astèque n'était qu'une réplique plus ou moins déformée de la civilisation égyptienne. (Maeterlinck, 1921: 5)

Con respecto al quietismo estético, resulta incuestionable su filiación filosófica con la tradición esotérica y su vinculación con la mística cristiana de Eckhart, Taulero y Miguel de Molinos. La alusión a los monstruos de la iconografía románica y su relación con la temática quietista se establece por analogía, a partir de lo que Valle-Inclán entendía por gnosticismo filosófico, pero dentro de la Trinidad Cristiana tiene su conexión con el Espíritu Santo, ya que

este es una emanación extática, quieta, de Dios.



El centro geométrico de la estructura de *La lámpara maravillosa* lo constituye, como ya se ha comentado, el capítulo V de *Exégesis Trina*, que tiene como ilustración inicial, en la cabecera de la página, la expulsión del paraíso terrenal, pues Adán y Eva ya sienten vergüenza de sus cuerpos y se hallan encadenados por los pies mutuamente, como referencia a la caída terrenal, a la prisión del alma en la materia. Tras ellos se observan las gigantescas alas del demonio, representado como un enorme murciélago con cabeza de macho cabrío, alas que abarcan casi la totalidad de la ilustración, la extensión generalizada del pecado, y que ocultan el resplandor de la luz, que se vislumbra al fondo.³⁴⁰

Este capítulo, centro geométrico de la obra, se publicó primero con el título de «Los senderos místicos»³⁴¹ en la revista zaragozana *Juventud* (64, 13-VI-1915: 12).³⁴² Se trata de

³⁴⁰ Según Barros (2007:61) esta ilustración inicial de *ET V* tiene como fuente más cercana el Arcano XV, *el Diablo*, del Tarot de *Papus*, dadas las similitudes morfológicas en la representación del Diablo y en la pareja humana, Adán y Eva encadenados.

³⁴¹ Valle-Inclán publicó dos colaboraciones en la revista *Juventud* (Zaragoza):

- «Los senderos místicos» (64, 13-VI-1915: 12) pretexto de *ET V*.
- «Los ojos que han visto» (80, 12-X-1915: 14) pretexto de *QE X*.

Ambos pretextos, por su carácter novedoso, se reproducen en el anexo documental del presente estudio. En adelante *Juv*.

³⁴² La revista *Juventud* de Zaragoza inició su vida editorial el 8 de marzo de 1914 bajo la dirección de Juan José Lorente. Este semanario llegó a publicarse por lo menos hasta finales de 1916. El último número que he podido consultar es el 136 (24-XII-1916). Calvo Carilla (1989) en su estudio sobre el modernismo literario aragonés afirma que llegó a los ciento cincuenta números.

El semanario inicialmente publica poemas y colaboraciones de jóvenes modernistas aragoneses. Así en el nº 44 aparecen poemas de Isidro de las Cagigas y de J. García Mercadal. Con su primer aniversario en 1915 y un nuevo director, Manuel Samitier Colomer, natural de Barbastro, la revista

un pretexto, desconocido hasta el presente estudio, que presenta pocas pero interesantes variantes, que informan de alguna de las fuentes filosóficas heterodoxas del capítulo y nos muestran parte del proceso creativo del escritor.

Valle-Inclán en este capítulo central de la obra realiza una *recolectio* o resumen de los principales ejes filosóficos abordados en esta sección, que giran en torno a la comprensión de la Trinidad como manifestación divina. Así, se refiere al panteísmo y al quietismo como dos caminos mediante los cuales de forma totalmente antagónica se alcanza el éxtasis contemplativo:

Tres son las veredas extáticas, aun cuando de antiguo solamente dos fueron declaradas y seguidas. Caminos contrarios, que, sin embargo, conducen a un mismo final, porque todos los caminos prolongados hasta el infinito, fatalmente en el infinito se encuentran. De estas dos veredas,³⁴³ la una es gozosa y la otra

crece en calidad e innovación, con una especial atención a las bellas artes, especialmente a la pintura y a la danza. El cambio es notorio a partir de mayo de 1915. Luis Torres, que firmará únicamente con sus iniciales, escribe «Las grandes artistas. Tórtola Valencia» (59, 2- V- 1915: 3) con motivo de la actuación de la bailarina en la capital aragonesa. L[uis] T[orres] se convertirá en el crítico artístico del semanario y así en 1916 escribirá sobre la pintura de Zuloaga, «Un artista independiente. Ignacio Zuloaga» (106, 30 -IV- 1916: 3), «La exposición Zuloaga» (107, 7- V- 1916: 3) y la exposición de pintores aragoneses en varios números sucesivos. La publicación zaragozana es innovadora en determinados aspectos para la época. Así, su número 61 (16-V-1915) contiene originales y colaboraciones exclusivamente femeninas. Se trata de un número redactado por mujeres en su totalidad. No contiene ninguna firma masculina. En su editorial correspondiente al número 62 dice «haber contratado colaboraciones inéditas de los más ilustres escritores». Y efectivamente así fue, ya que en el número 64 (13- VI- 1915) aparecen las firmas de Bernardo G. de Candamo, «La Exposición de Bellas Artes», y Valle-Inclán, «Los senderos místicos». El primero repetirá con «Los ilustradores del *Quijote*» (71). Don Ramón con un nuevo pretexto de la futura *LM*, «Los ojos que han visto» (80, 12- X- 1915: 14). A lo largo de un año, hasta mayo de 1906, publicarán inéditos otros escritores y periodistas como Luis Bello, «España, fuera de España. Españoles y Americanos en Cuba» (68, 11- VII- 1915: 2-3), «Apaches en Madrid. La Arcadia perdida» (84, 14- XI- 1915: 4-5); Cristóbal de Castro, «Los pueblos» (70, 25- VII- 1915: 2), «El centenario de Cervantes» (87, 5- XII- 1915: 2-3); Ramón Pérez de Ayala publicará «La Guerra, la Ciencia y España» (73: 2-3) y «La ciencia española» (95, 13- II- 1916: 2-3); Enrique de Mesa, «El espíritu de Cervantes» (84, 14- XI- 1915: 2); Andrés González-Blanco, «El indio bravo» (78, 19- IX- 1915: 8-9), «La conquista de Albania por el último aventurero español» (86, 28- XI- 1915: 2-3), «El Pan Konprizismo» (90, 26- XII- 1915), «La prosa oficial» (94, 6-II- 1916: 3); Federico García Sanchiz, «Caminando entre fantasmas» (77, 12- IX- 1915: 2), «Mujeres de personajes» (84, 14- XI- 1915: 12); Guillermo de Torre y Molina, «Algunas herejías sobre *El Quijote*» (107, 7- V- 1916: 4-5.) y un joven Mauricio Bacarisse, «Velázquez, pintor de la miseria» (107, 7- V- 1916: 13-14), entre otros.

³⁴³ En *Juv* tiene un inicio diferente y las dos *veredas* son consideradas *disciplinas*:

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 panidas, por la otra sólo alcanza desconsolada soledad, yerma quietud, y en toda la largura de estas dos veredas tan contrarias se percibe el ondular sutil de la serpiente. En la ortodoxia cristiana, panteísmo y quietismo proyectan una sombra de herejía, porque las almas nunca peregrinan por sus tránsitos sin quebrantar el Enigma Ternario de Dios.

(*LM, ET, V*, edic. cit.: 120).

El panteísmo deriva de la tragedia griega y el quietismo del gnosticismo representado por el arte románico. Sin embargo, las dos perspectivas, tanto la consideración de que todo es divino, como el aniquilamiento de la voluntad y la inherente unión del alma con Dios, son contrarias a la ortodoxia cristiana. En este punto hay ecos muy precisos de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Marcelino Menéndez y Pelayo, en concreto del capítulo donde el erudito analiza el quietismo de Miguel de Molinos y halla sus inmediatos precedentes en el panteísmo y el quietismo de los místicos alemanes: Eckhart y sus discípulos Suso y Taulero:

[...] la influencia de los místicos alemanes más o menos sospechosos de panteísmo y quietismo. No se leía otra cosa; apenas había libros españoles de devoción en los primeros años del siglo XVI, y éstos no eran de primer orden. [...] y si es verdad que circulaban entre la gente piadosa libros tan maravillosos y de tan pura doctrina como el *Kempis*, que entonces llamaban *Contemptus mundi*; la *Escala espiritual*, de San Juan Clímaco; [...] también lo era que con ellos compartían el aplauso y aún los oscurecían y eran más leídos que ellos, por ser más favorables a la embriaguez contemplativa, los de Taulero, Suso, Ruysbroeck (a quien llamaban aquí Ruysbrochio), Henrico Herph y Dionisio Cartujano, por el cual, e indirectamente, venía a influir el maestro Eckart, principal fautor del quietismo y panteísmo entre estos alemanes. (Menéndez Pelayo, 1911: 148-149).

Pero Valle-Inclán realiza otra analogía y relaciona estas dos concepciones extáticas con las columnas simbólicas del Templo de Salomón, llamadas Bohas y Jakin, que representan al principio masculino y al femenino. En este pasaje el autor gallego parafrasea casi por

De antiguo fueron declaradas dos disciplinas para llegar al éxtasis: Sus caminos son contrarios, y sin embargo conducen a un mismo final, porque todos los caminos prolongados hasta el infinito, fatalmente en el infinito se encuentran. De estas dos *disciplinas*. (*Juv*, 64, 13- VI- 1915: 12). [Las cursivas son mías].

completo un fragmento del *Dogma y Ritual de la Alta Magia* de *Eliphas Lévi*, fuente de la imagen de las columnas del templo salomónico:

Panteísmo y quietismo son aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado de la magna puerta, en el templo cabalístico de Salomón: Estas dos columnas representaban en la doctrina oculta de los magos caldeos los misterios del antagonismo, y la lucha entre el hombre y la mujer, porque, según la interpretación hermética, la mujer debe resistir al hombre y el hombre debe fascinarla para someterla. El principio de acción busca al principio de negación, y así la serpiente del símbolo quiere morderse la cola, y al girar sobre sí misma se huye y se persigue. Quietismo y panteísmo son las dos claves³⁴⁴ místicas, representadas en Bohas y Jakin.³⁴⁵

(*LM, ET, V*, edic. cit.:120).

Valle-Inclán sigue a *Eliphas Lévi*, pero el símbolo de las dos columnas del templo de Salomón³⁴⁶ fue explicado magistralmente por Stanislas de Guaita en su excepcional *Au seuil du Mystère*, donde desentraña los significados de cada una de las columnas, sus analogías cabalísticas y su relación con el tetragrama:

³⁴⁴ En *Juv* aparecen siempre los dos sustantivos en mayúscula inicial, sin hiato en el caso de panteísmo y en algún momento con puntuación incorrecta. Por otra parte, el sustantivo prosaico *cosas* estaba en origen por *claves*:

Panteísmo y Quietismo [...] Quietismo y Panteísmo, son las dos *cosas* místicas, representadas en Bohas y Jakin. (*Juv*, 64, 13- VI- 1915: 12) [Las cursivas son mías].

³⁴⁵ Valle sigue casi al pie de la letra a *Eliphas Lévi*:

Bojas y Jakin son los nombres de dos columnas simbólicas que estaban delante de la puerta principal del templo cabalístico de Salomón.

Estas dos columnas explican en cábala todos los misterios del antagonismo, sea natural, sea político, sea religioso, como asimismo la lucha entre el hombre y la mujer, porque, según la ley de la naturaleza, la mujer debe resistir al hombre y éste debe encantarla o someterla.

El principio activo busca al principio pasivo; la plenitud está enamorada del vacío. Las fauces de la serpiente atraen su cola y, al girar sobre sí misma, se huye y se persigue. La mujer es la creación del hombre y la creación universal es la mujer del primer principio. (*Éliphas Lévi*, 1989: 50-51).

Cito por la edición moderna, más accesible. Valle-Inclán debió de leer la primera traducción al castellano de *Dogma y Ritual de la Alta Magia*, Madrid, Biblioteca de la Irradiación, s. f., vol. I: 36.

³⁴⁶ Las dos columnas eran un símbolo fundamental de la masonería y de los alquimistas. En relación a la masonería, formaban parte esencial de su iconografía y decoración, tal y como puede verse en algunos folletos de propaganda de la masonería francesa (Véase anexo documental) o en la entrada interior de determinadas casas modernistas de Barcelona, donde el arquitecto dejó su filiación masónica al reproducir estas dos columnas, junto al suelo ajedrezado propio de las logias, como puede apreciarse en la finca de la calle Bailén, 19, de Barcelona, construida en 1885.

Ceux qui se sont occupés de religions orientales savent la signification hiéroglyphique des quatre lettres du divin tétragramme.—Symbole non point de l'Être absolu (que l'homme ne peut définir), mais bien de l'idée qu'il s'en fait, le mot *יהוה* *Iod-hévê* ou *Jéhovah*, que les Kabbalistes épèlent lettre par lettre: *iod, hé, vau, hé*, s'analyse ainsi:

‛ *Iod*: L'esprit mâle; le principe créateur actif; Dieu en soi; le Bien. Il correspond au signe du phallus, au sceptre du tarot, et à la colonne Iakin du temple de Salomon. (En alchimie, c'est le soufre.)

ן *Hé*: la substance passive; le principe producteur féminin; l'âme universelle plastique; la vivante Psyché, la potentialité du Mal;— figurés par le étéis, la coupe des libations du tarot, et la colonne Boaz. (En alchimie, c'est le mercure.)

(Guaita, 1963⁶: 42-43).

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

¡Y las dos columnas simbólicas se unieron bajo la curva del arco! ¡Y entre las dos iba un camino de estrellas! Desde aquel día de amor, quien buscó una orientación cierta para llegar a conocer intuitivamente, fue por este camino, siguiendo las pisadas y la sombra blanca de Cristo Redentor.

(*LM, ET, V*, edic. cit.: 121).

La analogía del Hijo unido a la Sabiduría, al Amor universal y al Arte no es nueva. Se halla presente bajo diferentes enunciados tanto en el Evangelio de San Juan,³⁴⁷ como en el idealismo de Hegel y es una apelación constante en las obras de los ocultistas decimonónicos, está en *Éliphas Lévi*,³⁴⁸ del que Valle-Inclán toma la asociación; en *Papus*, aunque desarrollado en otros términos,³⁴⁹ Péladan y en F. Ch. Barlet.³⁵⁰

³⁴⁷ En el *Evangelio de San Juan* se afirma que «Jesús es la luz del mundo» (Jn 8,12) y que al venir a la tierra «El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros» (Jn 1,14), es decir, la Palabra divina se manifestó.

³⁴⁸ «¿Qué es la sabiduría? Es la conciliación y la unión de dos principios; es la dulzura de Abel dirigiendo la energía de Caín; es el hombre siguiendo las dulces inspiraciones de la mujer; es el vicio

Lo más revelador de este capítulo central de la obra es la significación concedida al Hijo y a su símbolo, el Verbo, lo que indica que el principal tema de *La lámpara maravillosa* no es, pese a las intenciones declaradas de Valle-Inclán, el quietismo estético, sino el mensaje de amor universal contenido en la figura de Jesús de Nazareth, la *sombra blanca* del Redentor.

No hay otra verdad que las celestiales palabras con que se cierra el libro cabalístico de la *Tabla de Esmeralda*:³⁵¹ Te doy el amor en el cual está contenido el sumo conocimiento.³⁵²

(*LM, ET, V*, edic. cit.: 121).

Esta afirmación no se halla en lo que hoy se conoce como *Tabla de Esmeralda*, serie de doce preceptos de carácter aforístico, considerados como los mandamientos del alquimista y de todo ocultista, que son atribuidos a *Hermes Trimegisto*, que afirma ser llamado así en el penúltimo precepto.³⁵³ Así lo entendió Valle-Inclán, tal y como revela el

vencido por el legítimo matrimonio; es la energía revolucionaria dulcificada y domada por las suavidades del orden y de la paz; es el orgullo sometido al amor; es la ciencia reconociendo las inspiraciones de la fe.» (*Eliphas Lévi*, 1989: 51).

³⁴⁹ *Papus* explica la ley del ternario dominante en toda la naturaleza, según la cual el tercer elemento es neutro y siempre es una «resultante de la recíproca acción de los dos primeros», siendo el 1 el término activo y el 2 el pasivo (*Papus*, 1990: 41). En otro pasaje dice al respecto: «Dos cosas opuestas en apariencia tienen siempre un punto común intermediario. Este punto intermediario resulta de la acción recíproca de las cosas opuestas, y participa de las condiciones de ambas» (*Ibidem*: 38). *Papus*, sin embargo, concede al Espíritu Santo y no al Hijo la capacidad de síntesis del número 3.

³⁵⁰ Barlet et Lejay, *Synthèse de l'esthétique*, París, Chamuel Editeur, 1895: 6-7:

«La première question à laquelle nous avons songé à l'appliquer, en esthétique, a été la définition de l'art lui-même. [...] Personne ne nous refusera, sans doute, cette définition précise d'Hegel qui représente l'Art comme l'incorporation de l'Idée, *du Verbe*, dans les Formes de la nature, lesquelles ont leur signification propre»

³⁵¹ En las tres ediciones de *Opera Omnia*, en la primera de Austral (1947) e incluso en la edición de F. J. Blasco (1995:121), sin cursiva y en letra redonda; sin embargo, *OC* (2002: 1942) ya en cursiva.

³⁵² Sin embargo el pretexto de *Juv* presenta una redacción diferente y no se menciona la *Tabla de Esmeralda*, sino el autor al que se le atribuía, Hermes Trimegisto:

No hay otra verdad que las palabras con *las que se abre el libro del Trymegisto*: – Te doy el amor en el cual está contenido el sumo conocimiento. – (*Juv*, 64, 13- VI- 1915: 12). [Las cursivas son mías].

³⁵³ Según Titus Burckhardt la *Tabla de Esmeralda* es considerada por todos los alquimistas «comme leur vraie "Table de la Loi", c'est-à-dire, comme le modèle doctrinal du Grand Œuvre» (1960: 233).

pretexto del capítulo publicado en la revista zaragozana *Juventud*. Sin embargo, la *Tabla de Esmeralda* no se cierra con ese mandamiento y la frase en cuestión, según Loureiro (1987), recoge las palabras de San Pablo en su *Carta a los Efesios* (Ef 3:19),³⁵⁴ por lo que Valle de nuevo buscaría el eclecticismo entre el cristianismo y la tradición oculta.

El amor del Cristo anula todos los estadios temporales, por lo que postula la idea de hacerse centro de amor, para así llegar a la máxima perfección espiritual:

Sólo el corazón que ama milagrosamente todas las cosas, sólo la mano que bendice, puede enlazar el momento que pasó con el que se anuncia, y detener el vuelo de las horas. Aquel que en el grano infinitamente pequeño de cada instante gozase en amor todas las vidas que una vez han sido, todas las que son, todas las que aguardan ser, volvería a trasmudar el pan y el vino en la carne y la sangre del Verbo. Si la serpiente cerrara el círculo, se tornaría divina. Tornarse centro de amor, tal es el ideal abierto como una fuente viva en la roca del mundo por aquel blanco techador de casas³⁵⁵ que murió en la cruz y fue anunciado como el Hijo del Hombre.

(*Ibidem*).

Y Valle-Inclán, en el centro de la obra, realiza una analogía teológica entre las tres personas de la Trinidad cristiana, las tres de la Trinidad gnóstica y los tres caminos o veredas para alcanzar el éxtasis contemplativo:

Aunque aparece por primera vez en un tratado árabe del s. VIII y hay una versión latina, que conoció Alberto el Grande (San Alberto Magno), se cree que, por su estilo preislámico y precristiano, deriva de un texto perdido egipcio. La *Tabla* surge como una revelación de *Hermes Trimegisto*, forma griega del nombre del dios egipcio Thôt, nombre colectivo de una larga tradición sacerdotal. Sigo la versión francesa publicada por Titus Burckhardt en su «Commentaire succinct de la *Table d'Esmeralde*»:

11. *Pour cette raison je suis appelé Hermès Trismégiste, car je possède les tres parties de la philosophie du monde entire.*

Trismegistos signifie «trois fois grand» ou «trois fois puissant». Les trois parties de la philosophie universelle se réfèrent aux mondes physique, psychique et spirituel. (Burckhardt, 1960: 243).

³⁵⁴ Ef 3, 19: «y conocer el amor de Cristo, que excede todo conocimiento, para que seáis llenos de toda la plenitud de Dios».

³⁵⁵ *blanco techador de casas* no está en el pretexto de *Juv*. El resto del fragmento es idéntico salvo alguna coma.

El Nazareno, por el amor, unidad y eternidad de su esencia, gozó la comunión con el Espíritu. Por el amor se convirtió en las ansias de todo lo creado y en la idea³⁵⁶ del Padre Creador.

(*Ibidem*).

El Verbo une el rechazo a las formas materiales e ideales, propugnado por los gnósticos y el quietismo, con la atracción por todo lo creado por el Demiurgo y la exaltación de los instintos vitales, propio del panteísmo y del éxtasis panida. El cierre del capítulo es un retorno al principio del mismo, pues se alude a que todos los caminos se juntan en el infinito. La circularidad se muestra tanto en el significado como en el significante formal:

El símbolo del Verbo enlazó la doctrina estática de quietistas y panteístas. El quietismo, tal como lo entendieron los gnósticos alejandrinos, es el beato³⁵⁷ desasimiento de la vida, y el aborrecimiento por las ejemplares formas de las cosas, eternos vasos del Eterno Padre. El quietismo es la comunión con el Paracleto. Y contrariamente,³⁵⁸ el éxtasis panida representa la suma en el arcano sideral y los desposorios con el Alma Creadora: Así, por modos diversos,³⁵⁹ quietismo y panteísmo rompen el Divino Ternario. ¡Y, sin embargo, en la antagonía de estos dos caminos encuentra el alma iguales goces cuando se reposa en su término, porque los caminos más contrapuestos se juntan en el Infinito! El Paracleto³⁶⁰ representa la quieta Unidad. El Demiurgo resume el Acto.³⁶¹ El Verbo es el amor universal que los³⁶² enlaza.³⁶³

³⁵⁶ En *Juv* y en *H* (1916: 133) con mayúscula inicial: *Idea* del Padre Creador.

³⁵⁷ En el pretexto de *Juv* el verbo de la oración está en presente, quizá más coherente con el sentido del discurso. Sin embargo, en *Juv* hay una errata grave, *boato* por *beato*:

El Símbolo del Verbo enlaza la doctrina estática de quietistas y panteístas. El quietismo, tal como lo entendieron los gnósticos alejandrinos, es *boato* desasimiento de la vida, [...]
(*Juv*, 64, 13- VI- 1915: 12). [Las cursivas son mías].

³⁵⁸ En *Juv* sin la conjunción copulativa y en punto y aparte. En minúscula inicial *alma*.

³⁵⁹ En *Juv* y en *H* (1916: 133): *Así por modos diversos, quietismo*. En 1922 y 1942 sin coma: *Así por modos diversos quietismo* [...]. Pero en la edición de Austral se corrigió con dos comas: *Así, por modos diversos, quietismo* [...]. Blasco reproduce este criterio.

³⁶⁰ *Paracleto*, del griego παράκλητος: que significa abogado, intercesor o defensor. Aparece en el *Evangelio de San Juan* (XIV, 16-26) y la Iglesia católica lo ha identificado con el Espíritu Santo. *DRAE*, 1914: *Paráclito*: Nombre que se da al Espíritu Santo, enviado para consolador de los fieles.

³⁶¹ En *Juv* y en *H* (1916: 134) era: «El Demiurgo resume el *Todo*.»[Las cursivas son mías].

³⁶² En *H*: «que *las* enlaza» (1916: 134).

³⁶³ En *Juv* aparece un adverbio de negación *no*, totalmente ajeno al sentido de la frase. Es errata. Además la subordinada adverbial queda ambigua y falta la referencia fundamental al Verbo, tema central del capítulo que constituye el centro del ensayo:

V

EN LA CIENCIA HERMÉTICA DE LOS MAGOS, EL CENTRO, EN CUANTO UNIDAD, Y LA ESFERA, EN CUANTO INFINITO, SON SÍMBOLOS DEL PADRE Y DEL ESPÍRITU.³⁶⁴

(*LM, ET, V*, edic. cit.: 121-122).

Conviene, antes de seguir, esquematizar el contenido teológico del centro del ensayo:

VEREDAS EXTÁTICAS

	Panteísmo	Centro de amor	Quietismo
Trinidad cristiana	Padre	Hijo	Espíritu Santo
Trinidad gnóstica	Demiurgo	Verbo	Paracleto

Y retomar una cita de Papus sobre la Trinidad a partir de la kábala judía:

En Kabbale, on appelle Père le principe divin qui agit sur la marche générale de l'Univers (action sur la Barre), Fils le principe en action dans l'Humanité, et Saint-Esprit le principe en action dans la Nature. Ces termes mystiques indiquent les diverses applications de la force créatrice universelle.

(Papus, 1896²:71).

[...] encuentra el alma iguales goces cuando *no* reposa en su término, *que* los caminos más contrapuestos se juntan en el Infinito. El Paracleto representa la quieta Unidad. El Demiurgo resume el Todo.

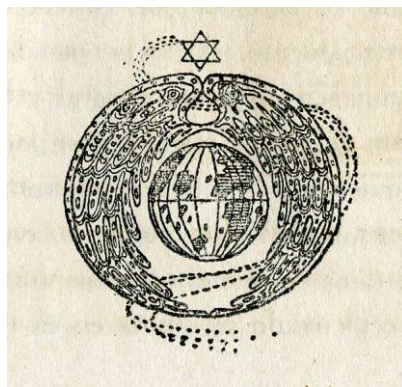
(*Juv*, 64, 13- VI- 1915: 12) [Las cursivas son mías].

³⁶⁴ En el pretexto publicado en *Juv* la glosa principia de forma diferente, pues alude a la Tabla de Esmeralda, y es mucho más directa y sencilla en la atribución de los símbolos:

EN LA *TABLA DE ESMERALDA*, EL CENTRO Y LA ESFERA SON SÍMBOLOS DEL PADRE Y DEL ESPÍRITU.

(*Juv*, 64, 13- VI- 1915: 12) [Las cursivas son mías].

Este cambio de orden y la sustitución definitiva de Hermes Trimegisto por la ciencia hermética de los magos, en la edición en libro, demuestran la gran influencia de *Éliphas Lévi* y su *Dogma y Ritual de la Alta Magia*, ya que en él surge con profusión el sintagma *ciencia de los magos*.



La ilustración central de la obra muestra al planeta Tierra en una etapa anterior de su evolución, rodeado con unas alas, que parecen ser su cuerpo etérico, alrededor de él, y en sentido ascendente, una corriente o sendero, que converge, si se determina un sentido ascendente, en una estrella de seis puntas o sello de Salomón, símbolo muy cercano al de la Sociedad Teosófica. La geografía del planeta no es la contemporánea, pues, aunque se distingue Europa y África, hay una serie de islas, y sobre todo una, la Atlántida, inexistentes hoy en día. Desde una perspectiva exclusivamente geométrica y al hilo del aforismo que cierra el capítulo, el planeta sería el centro y las alas constituirían la esfera. Esta ilustración cobra también mayor relevancia si es comparada con la que principia el capítulo: la expulsión del paraíso. La cadena que ataba al Hombre a la materia ha desaparecido, así como la forma corporal, que se ha transformado en una corriente ascendente de almas o energía hacia Dios. Obsérvese cómo la armonía de contrarios propugnada en esta sección de la obra se da incluso a un nivel iconográfico y en un mismo capítulo.

Después de la analogía teológica con la que se cierra el capítulo V de *Exégesis Trina*, Valle-Inclán, en los tres capítulos siguientes, desarrolla su teoría del arte trino, es decir, aplica las características de cada persona de la divinidad a la estética, y lo hace con el empleo de una

metáfora muy estimada en el Modernismo como la rosa,³⁶⁵ imagen simbólica de la perfección de la belleza, cuyo centro encierra un misterio (Ciriot, 1998: 392). Por otra parte, no hay que descartar algún eco de *l'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*, asociación fundada por los ocultistas franceses Papus, Stanilas de Guaita, Barlet, Paul Adam y J. Péladan, entre otros, este último además se escindió y creó la *Rose-Croix catholique*, de estética e ideología tradicionalista.

Esta teoría del arte trino no se expresó únicamente en la *LM*, sino que en años posteriores aparece como un motivo recurrente en sus conferencias estéticas, puesto que repetirá los mismos conceptos y referentes artísticos, si bien en algunas ocasiones con mayor claridad expositiva. Así sucede en su conferencia sobre los pintores vascos (noviembre 1916), en su conferencia en el Ateneo de Valladolid (1917) y en el homenaje póstumo a Julio Antonio (1919).

La clasificación ternaria, a la que somete Valle-Inclán el arte de diferentes épocas, guarda relación, como ya advirtió Elías Tormo, en su reseña de la conferencia valleinclaniana de marzo de 1915, con la estética hegeliana. Hegel en su *Estética* realiza también una clasificación trina del arte, al que clasifica en *simbólico*, *clásico* y *romántico*. El arte simbólico para Hegel engloba la literatura hebrea, el arte egipcio y todo el oriental (arte persa e hindú). Es muy significativo el comentario de Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas*, sobre la creación de Hegel de una tercera categoría, *arte simbólico*, pues parece remitirnos a lo que Valle-Inclán denominó arte alejandrino o monstruos del arte bizantino:

El símbolo de que habla Hegel no es el tipo simbólico general que se encuentra en toda concepción artística, en lo clásico como en lo romántico, sino aquella especie de simbolismo particular, desproporcionado, gigantesco,

³⁶⁵ Unos años después de la publicación del ensayo, Valle-Inclán se dedicaría con profusión a la poesía y titulará como «Rosa...» la mayor parte de las composiciones, que integrarán su poemario *El Pasajero* (1920).

enigmático y misterioso, a veces grotesco, que caracteriza los monumentos orientales, cuya forma sensible, que en sí no agrada ni satisface, nos invita a penetrar en un sentido más recóndito y profundo. Toda mitología es simbólica; pero en los mitos griegos hay perfecta adecuación de la idea y de la forma; no así en los orientales. (Menéndez Pelayo, 1974⁴: 203-204).

Es bastante probable que la sistematización hegeliana tuviera excelente acogida entre los ocultistas y simbolistas franceses finiseculares, pues son ellos los que explotan al máximo el sistema de las analogías, tal y como realiza Valle-Inclán en *Exégesis Trina*.

Así, Valle-Inclán afirma que hay tres rosas estéticas, es decir, tres caminos artísticos que se relacionan con las tres normas de amor o de conciencia. De nuevo el autor gallego remite al inicio de *Exégesis Trina* y empieza a cerrar el círculo:

Son tres las rosas estéticas, y cada una tuvo amanecer distinto. Son tres como las normas de amor y de conciencia.

(*LM, ET*, VI, edic. cit.: 123).

Estos tres caminos artísticos no dejan de ser otras tantas perspectivas estéticas, según el punto de vista predominante, expresado por cada una de las personas de la Trinidad.

La primera vereda estética fue la rosa erótica del panteísmo, asociada a la idea demiúrgica y a la estética de la tragedia griega, presidida por la conciencia del amor doloroso, causado por la generación sexual:

Fue la primera la rosa erótica, rosa de sangre que se abre en el corazón del mundo, guardadora del enigma panida, plena de amor y plena de posibilidades. [...] El arte primitivo de los griegos, evocador del sentido eterno de la vida, cifraba la suprema comprensión de la belleza en el conocimiento que se alcanza colocando las imágenes del mundo fuera del Tiempo. En aquel mítico amanecer del ciclo arcaico, las formas son logos de multiplicación, vasos fecundos de la imagen eterna. La idea³⁶⁶ del Demiurgo está en la estética como en la teología, y la tragedia, toda mito y símbolo, encarna en el furor erótico la eterna voluntad del mundo. Sus héroes se nos aparecen como dioses condenados a vivir vida de hombres; tienen una humanidad que nace del dolor, y un dolor que nace del sexo. (*Ibidem*).

³⁶⁶ En *H* (1916:136): *La Idea*.

Esta rosa erótica es propia del arte arcaico griego, «arte primitivo de los griegos», y metafísicamente tiene carácter demiúrgico, pues está relacionada con el Logos Espermático o

Padre:

[...] los griegos [...] buscaron la belleza, con un impulso ciego, en aquella condición armoniosa y fecunda que hace eterna las formas, y olvidando que el hombre perdura en el bien y en el mal de sus obras más que en el semen, sintieron como un anhelo religioso el instinto de perpetuarse.

(*Ibidem*)

A esta estética le pertenece el círculo temporal del futuro, el instinto de perpetuar la forma³⁶⁷ cada vez de forma más ideal:

El erotismo anima como un numen las normas de aquel momento estético donde la voz del sexo es la voz del futuro. Eternos ritmos vitales conmueven el arte arcaico de los griegos; [...] Apolo y Venus representan el ansia religiosa del instinto genitor por hacer divino el ideal humano. La antigüedad helénica nunca fue inquietada por el enigma singular de cada vida, por el secreto que cada conciencia sella; peregrinó eternamente enamorada de las supremas normas.

(*Ibidem*: 123-124).

Obsérvese que, en este pasaje, Apolo y Venus son tratados de forma diferenciada y panteísta, es decir, como los dioses o modelos formales ideales, masculino y femenino respectivamente, del amor y de la belleza. Así pues, la estética del arte arcaico griego se guía por la reproducción de la especie y de las formas, por ello la teoría platónica de las Ideas adquiere un sentido hermético:

En el ciclo arcaico los ojos estuvieron ciegos para todo el conocimiento místico, porque siempre los fines de la especie se prevalecen y esconden los goces

³⁶⁷ En su conferencia en el Ateneo de Valladolid en febrero de 1917, titulada en la reseña de *El Norte de Castilla* (9-II-1917) «Tres modos estéticos», trató el mismo tema, pero desde una óptica zoológica, pues se refirió al instinto de perpetuarse, motivado por el peligro y el miedo a la muerte, de las moscas comparándolas con los elefantes:

En la especie animal, el elefante cada vez abunda menos, pues al comparar su grandeza y su fuerza con la magnitud de los peligros que ha de vencer, se considera seguro y es parco en reproducirse; las moscas, en cambio, humilditas y tímidas, por la multiplicidad de los peligros que tienen que vencer, se reproducen en proporciones alarmantes para asegurarse la perpetuidad de la especie. Claro está que todos estos medios puestos en juego para la conservación, son útiles. El padre es la razón generadora. (*apud* Serrano Alonso, 2012: 289-290).

de la lujuria. Toda la carne arde por ella y por ella se consume. En el erotismo del arte griego se descubre el sentido hermético de las Ideas Platónicas: Es la afirmación eterna del futuro por el amor que perpetúa la forma.³⁶⁸

(*Ibidem*: 124)

En su conferencia vallisoletana de 1917 fue mucho más explícito al respecto e incluso incluyó el romanticismo dentro del arte arcaico o rosa trágica, relacionado con el futuro:

Los griegos quisieron hacer la representación de la especie en la estatuaria. No se ve nunca en las imágenes griegas la concreción del hombre individual, sino de la raza seleccionada y pura. En el arte griego anima el principio estético de la perdurabilidad con la idea estética de mirar a lo futuro. Idea erótica, romántica, pues el romanticismo es un credo artístico lleno de posibilidades infinitas, como el grano de trigo, que lleva en sí el germen de muchas cosas. (*Apud* Serrano Alonso, 2012: 290).

Hacia el final de este capítulo VI de *ET*, Valle-Inclán introduce una nueva acepción sobre el quietismo, que en realidad se refiere al valor de *clásico*, es decir, aquello eterno que perdura a través de las generaciones y los siglos. Según el autor gallego, si la belleza rompe el tiempo, «el enigma ternario del Tiempo», se convierte en una «cifra de amor y una clave teológica». Cuando eso sucede, la estética deviene una «aspiración al éxtasis» y la vida recobra un sentido religioso:

En todos los momentos del mundo la belleza ha sido una cifra de amor y una clave teológica, pero este vuelo místico sólo lo alcanza cuando rompe el enigma ternario del Tiempo: La estética entonces se revela como una aspiración al éxtasis, y devuelve a la vida su significado religioso, divinamente bello. Equilibrio y armonía son quietud.

(*Ibidem*)

Y añade una precisión muy importante, pues, cuando se rompe el tiempo, ya sea en cualquiera de sus estadios y se desliga de los otros, se produce una imagen o representación eterna y quieta:

³⁶⁸ En *H* (1916:138): *las formas*. Parece una variante con mayor sentido en relación a la concordancia con las *Ideas Platónicas*.

Cuando se rompe el enigma temporal, cualquiera de sus tres modos, Pasado, Presente, Porvenir, desvinculado de los otros, es una representación eterna y quieta.

(Ibidem).

La segunda rosa artística es la rosa clásica, también denominada por el autor gallego como rosa verbo o rosa andrógina, puesto que pertenece al Hijo, que enlaza el panteísmo de la rosa erótica del arte arcaico griego, con el quietismo representado por el arte de los monstruos bizantinos y la rosa del matiz modernista. Este capítulo VII de *ET*, dedicado a la rosa clásica, tiene una extensión mayor que el resto de rosas o vías artísticas. En la primera parte Valle-Inclán define las características de la rosa clásica, que une los opuestos antagónicos del Padre y del Paraclete o Espíritu Santo. Es la rosa del presente, que recoge en un momento, tanto lo que son las cosas, como lo que serán:

En el segundo círculo se abre la rosa clásica, rosa de maravillosa geometría, rosa andrógina, rosa verbo que junta en una suprema síntesis el antagonismo de las horas y de las vidas. [...] Su anhelo es enlazar las formas contrarias, los movimientos contrarios, y el instante que pasa y el que se anuncia.

(LM, ET, VII, edic. cit.: 125).

La rosa clásica, rosa verbo o andrógina es la expresión de este concepto metafísico, que, según Valle, presidió todo el espíritu del Renacimiento italiano y que en la Antigüedad se expresó a través de los mitos de sirenas y centauros:

Todo el renacentismo italiano aparece imbuido de este concepto metafísico, que en el mundo antiguo había tenido su más hermética alegoría en los mitos de sirenas y centauros.

(Ibidem)

En 1919, en el homenaje a Julio Antonio se expresará con mayor claridad sobre el carácter heleno y cristiano del Renacimiento:

Ese instante preciso del presente se ha verificado en la armonía que los griegos dieron a las formas y los cristianos dieron a la expresión. Así, en el Renacimiento que no es más que lo clásico tamizado por lo cristiano, reside la armonía de los griegos en la expresión de los cristianos. (Valle-Inclán, 1919: 2).

La unión de los opuestos, que se plantea en este capítulo, la armonía de contrarios nos remite al andrógino como gran arquetipo estético. Este tema, sus características formales, y su significación simbólica y esotérica fue tratado específicamente por Péladan, ya a finales del s. XIX, en su ensayo *De l'Androgyne* (1891, 1910²). J. Péladan afirma que la unión de los opuestos tiene un origen metafísico, pues todas las iniciaciones sagradas lo consideran necesario para que el hombre alcance la perfección:

Tout se tient harmonieusement dans la création: et si les initiations assurent unanimement que l'homme n'est parfait que par la réunion des deux types sexuels au point de la vie morale, la même chose sera vraie de son aspect physique. (Péladan, 1910: 31).

El rosacruciano francés plantea la cuestión del andrógino como una teoría plástica - subtítulo de su ensayo-, es decir, artística. Algo similar realiza Valle-Inclán, pues ejemplifica el concepto metafísico del andrógino con tres referentes artísticos de diferentes épocas. Inicia su exposición, en consonancia con el ritmo interno de *Exégesis Trina*, por el elemento central, el Renacimiento italiano y Leonardo da Vinci; después pasa a Velázquez, y del pintor sevillano se dirige al pasado antiguo, con la escultura griega de la Venus de Milo:

Pero Leonardo de Vinci, más sagaz, busca el ideal estético en la expresión ambigua: El nacer y el declinar de la sonrisa es el sutil comentario que exprimen sus pinceles sobre la boca de la Gioconda.

(*LM, ET*, VII, edic. cit.: 125).

El tema artístico del andrógino, cuyo tratamiento romántico se inicia en Gautier,³⁶⁹ es hallado por los decadentistas finiseculares, en la expresión ambigua de las figuras en la pintura de Leonardo, que tiene como epítome a *La Gioconda*. A finales del s. XIX se generó

³⁶⁹ «La androginia se convierte de hecho en un *estigma* recurrente en toda la Europa finisecular. Su génesis se remonta a Gautier y la novela *Mademoiselle de Maupin* (1835-36), cuya protagonista, frágil y etérea, representa el ideal de belleza adolescente que tanto explotaría el fin de siglo. Vestida de hombre, la pérfida Maupin enamora a un joven que, al desconocer su naturaleza femenina, medita sobre los encantos del andrógino. En este caso Gautier opta por un ideal en el que los dos sexos se confunden.» (de Diego, 1993: 126).

una corriente de entusiasmo e interés por la pintura del florentino, que originó lo que los historiadores del arte del s. XX denominan *vincismo* decimonónico, es decir, «la influencia de la imagen proyectada por Leonardo y sus repercusiones en el gusto y la crítica posterior» (de Diego, 1993: 118). Efectivamente, Leonardo da Vinci fue especialmente reivindicado por los simbolistas franceses, en concreto también por Joséphin Péladan, quien se convirtió en un afamado divulgador y exegeta del pintor florentino. A principios de siglo ya había publicado hasta tres estudios dedicados al pintor florentino: *Le dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan*, *Textes choisis de Léonard de Vinci*, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, del que en 1910 publicará *La philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits* (1910), y la traducción y comentario del *Tratado de la pintura*. En la primavera de 1906 participó en un ciclo de conferencias sobre Leonardo, celebrado en Florencia y organizado por la *Società Leonardo da Vinci*, en el que también intervino Benedetto Croce. En octubre de 1909 se publicaron en Milán el conjunto de las conferencias con el título de *Leonardo da Vinci. Conferenze Fiorentine*. La disertación de Péladan versó sobre la supuesta leyenda de la muerte de Leonardo en brazos del rey francés Francisco I, por ello llevaba por título «Épilogue». Sin embargo, su conferencia partía de la anécdota histórica para tratar el androginismo estético presente en la obra del florentino:

Chaque fois, la signification du visage se borne à la mimique d'une action. Léonard a découvert l'indéfini, c'est-à-dire une telle complexité de caractère que l'imagination la plus vive se déclare impuissante devant l'enigme.

[...]

Léonard a retrouvé le canon de Polyclète, qui s'appelle l'androgynie. Je vous prie ne pas penser à Antinoüs et aux œuvres romaines; l'androgynie est le sexe artistique par excellence, il confond le deux principes, le féminin et le masculin, et les equilibre l'un par l'autre. Toute figure exclusivement masculine manque de grâce, toute autre exclusivement féminine, manque de forcé.

Dans la *Joconde*, l'autorité cérébrale de l'homme de génie se confond avec la volupté de la gentille femme, c'est de l'androgynisme moral.

(Péladan, «Épilogue», *Leonardo da Vinci. Conferenze Fiorentine*, 1909: 303, 308).

Péladan, seguidamente, relacionó el androginismo pictórico de Leonardo con la Esfinge y su enigma, que Edipo resolvió. Con todo ello, extrae una lectura esotérica de *La Gioconda* o del *San Juan* de Leonardo, según la cual la obra del pintor es un espejo mágico que nos devuelve nuestra imagen espiritual:

Quel est le rôle du Sphynx, sinon de révéler Œdipe à lui même, de le forcer à un acte héroïque de la conscience?

Quel est le rôle de la *Joconde*, du *Saint Jean*, sinon de nous révéler à nous mêmes, de nous forcer aux actes héroïques de la conscience?

[...]

Regardons l'œuvre de Léonard comme un miroir magique qui nous renverra notre image spirituelle colorée, amplifiée, transfigurée. (*Ibidem*: 311-312)

Tal interpretación se genera, porque, según Péladan, Leonardo ha sabido levantar el velo del misterio y mostrárnoslo. Como luego hará Valle-Inclán, el ocultista francés asocia a determinados pintores con las personas de la Trinidad. Algunas de sus afirmaciones sobre la belleza, Dios y el misterio resuenan en las páginas del ensayo valleincliniano:

L'œuvre d'art nous doit une volupté; l'œuvre d'art doit nous acheminer vers l'au delà. Or, il n'y a pas de plus haute volupté que de ressentir le baiser du mystère; ni d'acheminement vers l'au delà qui égale l'état d'enthousiasme. Et Léonard, plus qu'aucun autre, soulève le voile d'Isis, il nous a donné de contempler des faces de mystères qui n'existent qu'au paradis. (*Ibidem*: 312).

De igual forma, Péladan ya relaciona la pintura de Leonardo da Vinci con el espíritu franciscano, tal y como hace Valle-Inclán en estos capítulos de *Exégesis Trina*:

La vraie libre pensée a tenu ses assises à Florence avec Gemistos Pléthon, avec Marsile Ficin, Politien, Pic de la Mirandole, Pomponace. La libre pensée d'aujourd'hui n'est qu'un parti et non une élite, et Léonard, libre penseur et aussi libre croyant, fut, comme tout génie de la Renaissance, un catholique anticlerical, un catholique suivant le *Poverello*! (*Ibidem*: 299).

La pintura de Leonardo, pese a su androginismo, es encuadrada por Péladan en el Espíritu Santo, diferente asociación analógica de la que realizará Valle posteriormente, pues el autor gallego la sitúa en el Hijo, dada la unión de los contrarios. En la clasificación de

Péladan, Rafael ocupa la posición central del Hijo, mientras que la pintura de Miguel Ángel representaría la rosa arcaica, la esencia del Padre:

Michel-Ange manifeste incomparablement l'ancien testament, la loi de Moïse; c'est l'homme de Jahvé.

Raphaël incarne toute la suavité de l'Agneau de Dieu.

L'homme du Saint Esprit, c'est Léonard.

Toute beauté s'accorde avec un côté du triangle symbolique: car toute beauté résulte ou de l'excès d'une qualité, comme chez Michel-Ange; ou de qualités égales entre eux, comme chez Raphaël; ou de la multiplication des rapports, comme chez Léonard.

La beauté a donc trois aspects: l'intensité, l'harmonie et la subtilité.

Et Léonard incarne la subtilité; c'est la troisième personne de l'art, celle qui accomplit et parachève l'œuvre des deux autres. (*Ibidem*: 312).

Aunque la clasificación del arte trino de Valle-Inclán no es igual a la de Péladan, en cuanto a la distribución de los elementos o referentes artísticos e incluso en la elección de algún criterio estético, es muy significativa la coincidencia en el sistema analógico y la presencia de las tres personas de la Trinidad. En el sistema del rosacruciano francés es llamativa la clasificación de la belleza en tres aspectos: intensidad, armonía y sutileza; criterios que se ajustan, en la teoría valleinclaniana del arte trino, de forma análoga y respectivamente, a la acción del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo; pues la intensidad se correspondería con la rosa arcaica de la tragedia, la armonía con la rosa clásica o andrógina y la sutileza con la rosa del matiz, que denomina Valle-Inclán.

Antonio Golluri publicó, en noviembre de 1910, en la revista *Por esos mundos* un artículo titulado «El enigma de Leonardo da Vinci», donde resume la exposición esencial del libro de Paul Vulliaud (1875-1950), *La pensée ésotérique de Léonard da Vinci*. Garlitz (2007) opina que Valle bien pudo haber leído el artículo, y más cuando él publicaba en esos meses en la citada revista. Es más que plausible que así fuera, aunque el artículo de Golluri sobre el libro de Vulliaud apenas se detiene en *La Gioconda*. Paul Vulliaud se relacionó con los

rosacruces franceses,³⁷⁰ especialmente con *Papus* y Péladan, a quien ilustrará algunas de sus ediciones. Su ensayo sobre Leonardo recoge buena parte de la reflexión estética realizada por los ocultistas franceses. Golluri, por su parte, parece conocer los estudios de Péladan y su conferencia florentina, pues cita la sociedad de estudios que organizó el ciclo de charlas de 1906:

[Leonardo da Vinci] Su labor pictórica, de un gran poder enigmático, ha sido la obsesión constante de artistas y críticos. Este genio extraordinario, a quien difícilmente se le hallaría un paralelo en la historia del mundo, no fue comprendido de su tiempo. Solo hubo un hombre—dice Mr. Péladan que supo *conocerlo* en toda la magnitud de su grandeza, y es tacha eterna de su vida no haberle querido *reconocer*: Miguel Ángel.

La crítica moderna lo estudia sin cesar. En Florencia, una sociedad de *Leonardinos* se dedica con amor a la Vida y a la Obra del gran Maestro, y así, la figura gigantesca de Vinci, al correr de los tiempos, adquiere proporciones de coloso.

(Golluri, «El enigma de Leonardo de Vinci», *Por esos mundos*, 1-XI-1910: 802-803).

El artículo de Golluri es relevante, puesto que resume la tesis de Paul Vulliaud, desarrollada a partir del análisis simbólico de dos cuadros de Leonardo, *Baco* y *San Juan Bautista*; pero, sobre todo, porque para ello realiza una exposición sobre el esoterismo del arte pictórico renacentista, que indefectiblemente se remonta a la Grecia clásica y al mito de Baco-Dionisios, análogo al Cristo. Por todo ello afirma:

Según el erudito crítico francés, Leonardo de Vinci, en esos dos trabajos expresó las ideas religiosas y filosóficas de su tiempo, y el *Baco* no es otra cosa que la figuración simbólica del Verbo, del Mesías helénico. (*Ibidem*: 804)

El Hijo, Cristo, es el Verbo, representado plásticamente a través del andrógino. Así se expresa este concepto en el *San Juan Bautista* de Leonardo, sobre el que afirma:

El Precursor, la obra más soberanamente hermosa que haya salido de la magia de un pincel, no es el San Juan Bautista histórico, predicador del desierto, rudo, fanático. Es algo más.

³⁷⁰ Paul Vulliaud, *Histoires et portraits de Rose-Croix*, Milán, 1987.

La intención del artista fue representar al Anunciador del Verbo y como el Verbo es bello, esencialmente bello, lo quiso representar con la forma más bella: la andrógina.

[...]

La belleza ejemplar—la andrógina—es la expresión formal de las teologías esotéricas de los griegos. [...] El espíritu uniéndose á la materia; lo Finito con lo infinito en la persona del Verbo. Tal es la concepción dominante en el Renacimiento.

(*Ibidem*: 810, 811)

Gorulli aporta numerosos ejemplos del carácter andrógino de la estética renacentista del Quattrocento italiano:

Este himeneo lo manifiestan los humanistas en todos sus planes. Se opera en el mundo planetario, como en el mundo vegetal, aun en el arquitectónico. Vitruvio lo anota: el dorio corresponde al masculino, el jónico al femenino.

Si el principio celeste es varón, el principio terrestre es femenino. La unión psicológica se verifica en el hombre por la unión de la razón con el corazón, es decir, de la facultad comprensiva (macho) y del principio de la voluntad (hembra).

Todas estas afirmaciones que se traslucen del Humanismo, explican la Estética de Leonardo de Vinci, encontrando la ecuación de lo bello en la forma andrógina. Forma representativa de la belleza integral, porque esta no es otra cosa que la unión de la fuerza y de la gracia. (*Ibidem*: 811).

El artículo de Golluri es una exposición del carácter esotérico de la estética renacentista, presentada esta como la síntesis perfecta entre la Antigüedad y el cristianismo. Valle-Inclán también circunscribe a todo el Renacimiento el androginismo artístico como símbolo de la armonía del clasicismo:

[...] así como en los griegos el enlace era por la armonía de las formas, en los artistas del Renacimiento es la armonía de la expresión y así en la *Gioconda*, de Leonardo da Vinci, no sabemos si está pasando de la seriedad a la risa o de la risa a la seriedad; hay confusión, la ambigüedad, el enlace de la expresión. (Valle-Inclán, «En honor de Julio Antonio», *apud* Valle-Inclán, 1994: 191).

Pero, quizá, donde mejor expresó su idea del arte clásico y del concepto teológico del Hijo-Verbo aplicado a la estética, el andrógino, fue en la conferencia de Valladolid de 1917 y, desde otra perspectiva, con la incorporación al sistema analógico desarrollado en *Exégesis*

Trina de un nuevo componente, los elementos de la naturaleza:

Cuando el hombre mira al porvenir, a perpetuarse, no interviene en el arte más que el elemento tierra; después cuando el arte se sutaliza, el arte³⁷¹ [aire] es otro elemento que interviene en la estética. El primer momento del arte corresponde al concepto del padre, la tercera manifestación, al espíritu, Paracleteo, la Conciencia, y como transición está la armonía, el verbo. La armonía del que mira adelante con la del que mira hacia atrás, sólo la consiguió el pueblo griego. “Verbo”, enlazar la armonía de las cosas. El griego, al enlazar las cosas contrarias, crea el monstruo persiguiendo siempre el arquetipo de belleza, forma el andrógino, compendio del hombre y de la mujer.

[...] Leonardo da Vinci busca esta armonía en su *Gioconda* enlazando los movimientos contrarios: toda su movilidad no está ni en el pasado ni en el futuro, o va a sonreír, o ha sonreído... [...] todo el arte clásico es enlace, amor, y el ansia del artista será encontrar reunidas en sí todas las cosas del Universo. (*apud* Serrano Alonso, 2012: 291-292)

En el entorno de Valle-Inclán y su tertulia, el pintor que mejor representará este concepto del andrógino artístico será Julio Romero de Torres. Así, en determinados retratos femeninos como *De luto* (1908-1912), los paneles de *La mística y la casada* de *El retablo del amor* (1910) o el panel *Córdoba torera* de *El poema de Córdoba* (1913), hay en la expresión de las figuras femeninas una intencionada ambigüedad sexual. Con relación a la armonía de contrarios, se evidencia también en la pintura del cordobés con la unión, en muchos de los asuntos de sus cuadros, del erotismo y la muerte, *Amor sagrado, amor profano* (1908); la castidad y la lujuria, *El retablo del amor* (1910); la juventud y la vejez, *El pecado* (1913).

Y si Leonardo, según Valle-Inclán, unía los movimientos contrarios en *La Gioconda*, Velázquez une las horas a través del recuerdo:

Y el mismo sentido del arte se advierte en el vasto pincel velazqueño, que difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio revistiéndolas de un encanto quietista, como hace la memoria al evocar las imágenes alejadas en las horas. A Don Diego Velázquez yo me lo figuro en una vasta estancia encalada, con su brasero de cobre en el fondo, sus puertas de tracería oscura y una ventana abierta sobre el cielo norteño. La claridad del día penetra igual, sin accidente, durante muchas horas, y entre largos espacios de reflexión pinta Don Diego. La

³⁷¹ Creo que es una errata en la reseña de *El Norte de Castilla*.

luz parece aprisionada, es una creación del pintor para el cuadro y un bien gozado largamente.

(*LM, ET, VII*, edic. cit.: 125).

Para Valle-Inclán, la pintura de Velázquez posee «encanto quietista», porque considera que el pintor sevillano aleja las imágenes en el espacio, de la misma forma que opera el recuerdo en la memoria de los hombres. Por lo tanto, Velázquez crea desde el recuerdo, y la luz de sus cuadros no es real, ya que, según Valle, no reproduce la luz de un momento, de un instante, sino que la recrea de tal forma que sus figuras quedan fuera del tiempo. El detalle de «la luz norteña» del estudio de Velázquez es revelador, y no pasó inadvertido para Elías Tormo en la conferencia sobre quietismo estético de 1915. La luz del ventanal norte es siempre residual y, por lo tanto, fuera del imperio de las horas y más próxima al recuerdo. Aunque en el ensayo no lo explicita, en realidad se refiere a la luz de Madrid, que Velázquez, según Valle, supo captar como nadie:

Velázquez, nuestro Velázquez, pensó en lo que no podía dar ningún arte plástico y era patrimonio de la pintura: la luz. Y la luz es la magna creación de sus obras. El que las contemple bajo el cielo madrileño podrá localizar la hora de los asuntos velazqueños, desde las nueve de la mañana hasta las cinco de la tarde. Es que la luz de aquellos cuadros está en presente constante. Ante ellos se siente el desprecio a los artistas que lamentan que se les escapa la luz al interponerse una nube fugitiva y no pueden aprehenderla en un cuadro. Esos artistas no tienen ese poder comprensivo y resumidor de las poderosas síntesis que alumbra el genio. (Valle-Inclán, 1919, *apud* «El tributo de Galicia a Julio Antonio», *El Eco de Santiago*, 22-III-1919: 2)

No obstante, subyace, en esta interpretación estética de la luz velazqueña, una crítica velada al luminismo sorollista triunfante en esos momentos en la pintura española. Así, en su conferencia en Valladolid dice que Velázquez no pintaba «el aire libre»:

Velázquez enlaza los momentos contrarios de la luz, no pinta el aire libre,³⁷² matizando cada momento de luz: trabajando en el palacio de los Austrias, con ventanas al norte, crea luz estática, armonía de todos los momentos. (Valle-Inclán, 1917, *apud* Serrano Alonso, 2012: 292)

³⁷² Cabe preguntarse si el reseñador no erró y Valle-Inclán en realidad dijo «al aire libre».

Y en el homenaje a Julio Antonio, la referencia es más que explícita:

También Velázquez concibió que lo que había que hacer era sujetar la luz, parar las horas. Sus cuadros están pintados a una luz en que no sabemos qué hora es, Velázquez había aquietado la luz.

¡Qué diferencia de esos artistas vanos que se ponen en plena luz y el paso de una nubecilla les desbarata la obra!
(Valle-Inclán, «En honor de Julio Antonio», *apud* Valle-Inclán, 1994: 190-191).

Para Valle-Inclán, Velázquez representa la esencia de la luz, mientras que *esos artistas vanos* algo accidental y circunstancial.

El interés por la pintura de Velázquez se había iniciado en el s. XIX, cuando los pintores europeos lo descubrieron en El Prado y lo situaron a la misma altura que Rafael y Miguel Ángel. El estudio de su vida y obra cobró especial vigor con ocasión del III centenario de su nacimiento, celebrado en 1899. En esos años aparecen los dos primeros estudios españoles sobre Velázquez, los de Aureliano de Beruete, *Velázquez* (París, 1898); y el de Jacinto Octavio Picón, *Vida y obras de don Diego Velázquez* (Madrid, 1899). Sin embargo, el estudio capital sobre el pintor sevillano lo realizó el alemán Carl Justi, *Velazquez und seine Jahrhundert* (1888), que será traducido (*Velázquez y su siglo*) y publicado por entregas en *La España Moderna* entre 1906 y 1907.

Hay toda una profusión de estudios y opiniones sobre la pintura de Velázquez a partir de su III centenario que forman un estado de opinión, en el que predomina la consideración del pintor sevillano como un pintor realista, pero muy original, inimitable. A este respecto, se expresó el académico Rada y Delgado en la sesión conmemorativa del centenario, celebrada en la Academia de San Fernando:

Velázquez es la encarnación de la verdad real, tangible, como el natural se la presenta, como Ribera es el pintor de la tragedia pictórica y de la terrible fantasía, y Murillo el pintor por excelencia del idealismo cristiano. Velázquez comprende el ideal helénico-romano. Lo ha estudiado en sus obras, lo ha estudiado en las regiones donde se desarrolló, pero no lo siente. Ha estudiado a los artistas del

Renacimiento, pero no los siente tampoco. Es original de sí mismo, y en lugar de modelos antiguos o de simbolismos convencionales, busca la verdad en la gran escuela de la Naturaleza, y a ella sólo se atiene. Por eso, los que se empeñan en buscar analogías entre su estilo y los estilos de otros maestros, se equivocan, en nuestro juicio. Velázquez ha estudiado a Rubens y a Pablo Veronés, y a Ribera y a Tintoreto, y a todos los grandes pintores de su tiempo y sus predecesores, pero se conserva siempre original de sí mismo. Velázquez es Velázquez, sin precedente, sin compañero y sin sucesor. Durante dos siglos se venía pintando lo convencional mitológico, lo convencional cristiano, y Velázquez inauguró con mejor sentido que flamencos y holandeses, con altísimo sentido reformista, el imperio de la verdad.

(«En la Academia de San Fernando», *La Época*, 8-VI-1899: 3).

El realismo velazqueño fue reconocido por todos los comentaristas de la obra de Velázquez, pero todos apostillaron que era un realismo verdadero, tanto que parecía ideal. En el «Homenaje a Velázquez» publicado por *El Álbum Ibero Americano* (14- VI- 1899), se recogen muchas opiniones en este sentido. Así, Luis Álvarez considera que Velázquez es admirable «por su realismo en el copiar, al par que su sublimidad en lo copiado» (*Ibidem*: 3); Moreno Carbonero lo califica de «coloso de la pintura realista», pero destaca su faceta de «idealista y pensador» (*Ibidem*). Todos destacan su carácter realista, pero todos reconocen que es un realismo absolutamente verdadero, pues refleja la vida misma, la corporeidad de las figuras, pero también su alma, su mundo interior. En este sentido, José Ramón Mélida destaca de la estética velazqueña

[...] la interpretación del carácter [...] el gran efecto de verdad que tienen sus figuras y sus composiciones; la expresión de la mirada, el continente de la figura toda y el «aire ambiente», como se decía entonces, que circunda a la persona y a los objetos. Es que pinta la vida, las formas con los rasgos típicos de su aspecto y el hombre, el hombre interno, sacándole al rostro todo su espíritu. Ni aun cuando pinta los enanos y los bufones cae en lo trivial.

(«Homenaje a Velázquez», *El Álbum Ibero Americano*, 14- VI- 1899: 3)

Y quizás las más esclarecedoras son las aportaciones de Juan Valera, en respuesta a Gautier, en las que destaca la *magia* del realismo pictórico de Velázquez, un don único; la capacidad de dar profundidad a los espacios - algo que cautivaría a Valle-Inclán en los años

veinte-; y, por último, ensalza sobremanera su capacidad para dibujar con las pinceladas:

En el arte de la pintura, aun copiando con fiel exactitud las cosas tales como aparecen, hay siempre algo de ideal y de fantástico; cierta magia que Velázquez poseyó en más alto grado que ningún otro artista: el tino para elegir el momento, la posición y el ademán más característico de cada persona; la maravillosa habilidad de velar y de envolver las formas en el ambiente, ahondando la tersa superficie del cuadro y creando vagas lontananzas y la amplitud del cielo; y el talento de dibujar como si no se hubiera dibujado, esfumando los contornos, ya que varían a cada leve movimiento del objeto que se pinta y a cada apenas perceptible cambio del punto de vista del que los mira. Para dibujar así, sin que apenas se note el dibujo sino en el efecto, bien es menester ser diestro y maravilloso dibujante. (Valera, *Ibidem*).

Por último, la afirmación más atrevida y llamativa fue la de José Villegas, quien considera al pintor sevillano un avanzado a su tiempo, un pintor moderno, ya que tres siglos antes realizó lo que los pintores denominados *más modernistas* ostentaban en ese momento como un hallazgo pictórico:

Muy fácil y muy difícil a la vez decir algo sobre D. Diego; fácil decir que ningún otro pintor como él hizo con tan poco tanto color, tanto ambiente y tanta forma. Muy difícil decir con la palabra tanta verdad, como hizo él con los pinceles y colores. Y por último, que él hizo a principios de 1600 lo que los más modernistas del fin del 1800 tratan de hacer: la *esterilización* de la factura y el color.

Lo que prueba que será siempre el maestro de los maestros. (Villegas, *Ibidem*).

Así pues, Velázquez fue un pintor realista en el sentido más amplio del adjetivo, es decir, fue capaz de reflejar la realidad y la vida en todos sus matices y de captarla en un momento quieto, en una postura o pose de sus figuras. Y sin embargo, no fue estimado por los simbolistas franceses como Péladan,³⁷³ debido sin duda a su carácter supuestamente realista.

Por otra parte, el juicio estético valleincliniano sobre la pintura del sevillano difiere de la opinión generalizada en la época, según la cual Velázquez era un pintor realista. Así lo

³⁷³ J. Péladan tiene una opinión pésima de la estética de la pintura de Velázquez: «L'Idiot de Vélasquez est authentique mais je plains celui qui s'y plaît.» (Péladan, 1907: 12).

refleja la declaración estética de Maese Lotario en la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920):

En arte hay dos caminos: Uno es arquitectura
y alusión, logaritmos de la literatura;
el otro, realidades como el mundo las muestra,
dicen que así Velázquez pintó su obra maestra.

Como bien indicó C. Alerm en su estudio (2002: 174 n. 157), en la declaración estética de Maese Lotario sobre Velázquez y su relación con el realismo artístico, Valle-Inclán coloca un impersonal eventual «dicen», buena prueba de su opinión contraria al juicio establecido sobre la pintura velazqueña. Y es que en ese momento, años 10 del s. XX, se consideraba que el arte español era eminentemente realista. Así también lo indicaba Ortega y Gasset:

El arte español, dice Alcántara, dice Cossío, es realista. El pensamiento español, dice Menéndez Pelayo, dice Unamuno, es realista. La poesía española, la épica castiza, dice Menéndez Pidal, se atiene más que ninguna otra a la realidad histórica. Los pensadores políticos españoles, según Costa, fueron realistas. ¿Qué voy a hacer yo, discípulo de estos egregios compatriotas, sino tirar una raya y hacer la suma?

(Ortega y Gasset, «Arte de este mundo y del otro», *El Imparcial*, 31- VII-1911, *apud* Ortega y Gasset, 1966: 186).

Sin embargo, y a pesar de que considerará a Velázquez el «creador de la escuela realista»³⁷⁴, para Valle-Inclán el sevillano no era un pintor realista al uso, sino un pintor que sabía fijar la imagen del recuerdo, porque atrapaba la luz. Años después, en su conferencia en el Ateneo Obrero de Gijón (comentaría de nuevo la misma tríada de referentes artísticos (Leonardo, Velázquez, Venus de Milo) y concretaría el valor quietista de Velázquez:

Recogemos sólo su conclusión de que el estatismo, como condición precisa de eternidad en el Arte, solamente es emotivo cuando lleva un fin de actividad, cuando significa un punto de transición. De ahí el triunfo de Leonardo da Vinci con su “Gioconda”; esta obra es un éxtasis, y está terminada en un punto de transición, con una expresión tan ambigua, que no se sabe si ríe, si acaba de reírse o si va a reír.

³⁷⁴ Valle-Inclán, «Autocrítica literaria», *Región* (Oviedo), 15-IX-1926, *apud* Valle-Inclán, 1994: 322.

Velázquez obtiene también otro triunfo con su estatismo, aprisionando la luz; el gran maestro español, en sus lienzos, aprisiona en un estatismo, que es eterno, la luz, que es continuo movimiento, y aprisiona sintetizada en un momento la luz de todas las horas del día: ambos ejemplos demuestran los puntos estáticos justos que dan a la obra valor de eternidad. [...]

Habla del ideal de perfección, y se refiere a los sexos. Los seres que buscan su perfección continuamente, tienen sexo, y ambos sexos buscan uno en el otro, el logro de la perfección; en cambio, los seres que ya en sí son perfectos, por ejemplo los árboles, no tienen sexo. Los clásicos griegos, atentos a estas observaciones, buscaron en la síntesis de la belleza masculina y la femenina, la belleza en Arte: así dieron a Venus la altura y cierta brevedad de líneas del hombre, y a Apolo, cierta redondez de formas femeninas. («Valle-Inclán en Asturias: su conferencia del domingo en Gijón», *El Noroeste*, 7-IX-1926, *apud* Valle-Inclán, 1994: 318).

Volviendo al capítulo VII de *Exégesis Trina*, del pintor sevillano del s. XVII, heredero del clasicismo humanista, Valle se dirige hacia el pasado, hacia la Grecia clásica y desarrolla el concepto estético del andrógino en la escultura clásica griega:

El español y el florentino, con maneras diversas, expresan el mismo concepto metafísico y estético que tres mil años antes había alumbrado en el mármol andrógino de Venus Afrodita.³⁷⁵ El griego enlaza las formas contrarias. El florentino los movimientos. El español las horas. La rosa clásica, maravillosa armonía de antagonismos, nos llega de los azules y estrellados campos donde aman los dioses. La trae en el pico el cuervo de Prometeo. Todo enlace es amor, y el clasicismo fue en el orden de la belleza el anuncio de la Ley de Gracia.

(*LM, ET*, VII, edic. cit.: 125-126).

Y de forma más clara y explícita se manifestó en el homenaje póstumo a Julio Antonio:

El arte griego es el enlace, por eso no trata de representar un hombre o una mujer, sino que representa la esencia de lo masculino y la esencia de lo femenino.

La Venus de Milo así ostenta, y así lo hace el Apolo que une todas las perfecciones masculinas sin olvidar las femeninas; es el andrógino excelso. (Valle-Inclán, «En honor de Julio Antonio», *apud* Valle-Inclán, 1994: 191).

Las referencias al andrógino en la escultura clásica griega ya se hallan en el estudio de Péladan, quien se refiere en estos términos a la Grecia clásica y a la Venus de Milo:

L'androgynisme, synthèse plastique, devait trouver sa forme parfaite chez ces Grecs, les esprits les plus synthétiques qui aient existé.

³⁷⁵ Quizás con un propósito deliberado de confundir, no la llama Venus de Milo, como sí hizo en 1919 en el homenaje póstumo a Julio Antonio. (Valle-Inclán, 1994:191).

[...]

Prenez une photographie de la Vénus de Milo et remplacez, en quelques traits d'aquarelle, les seins par des pectoraux, vous aurez une figure mâle: cette expérience serait plus décisive sur la Victoire de Samothrace. (Péladan, 1910: 25, 31).

Como antes se ha indicado, Valle-Inclán disertará sobre su teoría del arte trino en diversas conferencias en años posteriores, donde de forma más clara o con nuevos elementos desarrollará su clasificación estética. En este sentido, su conferencia sobre Julio Antonio es muy significativa, por cuanto el arte arcaico griego es calificado como arte de creación, frente al arte quietista o del matiz considerado como arte de conciencia. En el centro, como nexo de unión entre ambas concepciones estéticas, se halla el clasicismo humanista, expresado a través del andrógino como la armonía suprema de los contrarios:

El Arte, dice, es trino como la divinidad.

Todos los pueblos tuvieron primero el sentido de lo colosal; la conquista, la guerra era la afirmación de lo futuro. Esta es la primera creación del arte.

Después el arte pasó a expresar el dolor de sentirse viejos, mirar hacia atrás con tristeza, mirar a la historia y el que mira a la historia mira a la vida y el que mira a la vida mira a la conciencia. Por eso podemos llamar a esta fase el arte de conciencia, que es lo que pudiéramos decir de carácter.

Este sentido no tuvieron nunca los artistas del arte helénico.

Después de pasarse de la fuerza de dominio a la de carácter, y no pudiendo el artista afirmar la personalidad, nace el retrato como la tercera fase del arte.

Esto es lo que vemos en el arte todo, incluso en el español. Un arte de creación y otro de recuerdo.

Pero los pueblos del mar Mediterráneo tienen un arte: el arte clásico. No es este aquella fuerza de conciencia: es el momento presente, ese grano de la hora, ese instante que junta lo pasado y el porvenir, ese verbo que lo mismo en Gramática que en Teología significa enlace.

(Valle-Inclán, «En honor de Julio Antonio», *apud* Valle-Inclán, 1994: 190-191).

En la década de los años veinte, aunque continuará con la misma tríada de referentes plásticos, perfilará mucho mejor el concepto de rosa clásica o andrógina. Así en su conferencia ovetense de 1926 sustituirá el término *quietismo* aplicado a Velázquez, por el de *estatismo*, concepto mucho más coherente con la teoría expuesta en la *LM* y que reducía el

significado de arte quietista al representado por los monstruos del arte bizantino (románico) y a la rosa del matiz modernista:

Todos los pueblos han procurado plasmar lo eterno. El griego ha querido plasmar la forma humana y para ello ha borrado de sus creaciones el sexo. La Venus de Milo tiene las proporciones (de altura y rostro) del cuerpo varonil y, en el Apolo, estas proporciones son las del sexo contrario.

El pueblo italiano, con Leonardo da Vinci, intenta plasmar la ambigüedad de movimientos y así en la “Gioconda” no sabemos si “Mona Lisa” empieza a sonreír tras un estado de enfado o tristeza o si esta sonrisa suya es lo que precede a un ceño. La ambigüedad es aquí perfectamente característica.

Y Velázquez, el creador de la escuela realista, intenta plasmar la luz. He aquí, pues, los tres estatismos: el de la forma en Grecia, el del movimiento con L. da Vinci y el de la luz con Velázquez. (Valle-Inclán, «Autocrítica literaria», *Región* (Oviedo), 15-IX-1926, *apud* Valle-Inclán, 1994: 322.).

Y ya en una de sus últimas conferencias, la del Ateneo Guipuzcoano de febrero de 1935, retoma, de nuevo, su teoría del arte trino con el tema del andrógino, pero en esta ocasión en relación con las tres perspectivas artísticas del creador hacia sus criaturas. Así, considera que en el andrógino artístico, representativo de la Grecia clásica, la perspectiva de sus creadores era de rodillas:

Agrega que «hay tres modos de considerar a los héroes literarios y artísticos. Por encima del autor, a su nivel y por debajo. Que el héroe es superior al artista, es tendencia griega, que se expresa en la Venus de Milo y en el Apolo, en estos seres que no tienen sexo, en realidad, porque son ambiguos, como la Venus de Milo, que tiene facciones masculinas. Y es que los seres perfectos son los que no se producen. La ambigüedad es, perfectamente, la eternidad. Los ángeles no se reproducen» («Valle-Inclán», *La Voz de Guipuzcoa*, 20-II-1935, *apud* Valle-Inclán, 1994: 631).

Valle-Inclán, en su desarrollo del concepto del andrógino, es decir, del enlace entre los contrarios, introduce un nuevo referente artístico a la consabida terna. Se trata del motivo flamígero, que se halla en los arcos y doseles del gótico tardío del s. XV:

El motivo flamígero en el arte ojival³⁷⁶ es una interpretación mística de este concepto. Bajo el pico de un cantero devoto, la llama fugaz, indecisa y mudable, se perpetúa en una evocación estética sobre la piedra dura, obstinada y terca, rebelde a modificar el perfil de su arista. Lo ingrávido se enlaza con la sustancia grávida en una divina armonía de contrarios. ¿Dónde aprendió el viejo cantero a labrar en la piedra el temblor de la llama? ¿Qué brujo maestro de masonerías, imbuido por los terrores del milenario, definió y labró el primero, con su pico en la piedra, la expresión de la llama en el viento? Cantero medieval, con tu oración de terror ante el misterio de la muerte, el viento y su instante en la llama, tornaste en llama y en viento de piedra. ¡En la llama viste, en la piedra revestiste³⁷⁷ temblando al decir Amor de Dios!

(*LM, ET*, VIII, edic. cit.: 126).

El gótico flamígero se da en el s. XV y se caracteriza por la aparición de un nuevo tipo de arco, cuyas columnas convergen en una única línea de acentuado carácter ascendente, que recuerda la forma y el pico de una llama (*flamma*), de ahí la denominación de *flamígero* aplicada a esta fase final del gótico, que es denominado por Valle-Inclán como arte ojival, según la nomenclatura decimonónica. La elección de este motivo artístico para definir el enlace, el andrógino filosófico basado en el amor, responde a la estructura tan precisa y equilibrada, existente en esta sección de la obra. Así, en este capítulo sobre la rosa andrógina, Valle-Inclán se refiere a dos pintores, una escultura y un motivo decorativo arquitectónico. En realidad, los cuatro ejemplos pertenecen a las artes visuales, con la especificidad de que los dos últimos, Venus de Milo y arco flamígero, son artes de la piedra, que el autor gallego consideraba como más duraderas e imperecederas. Ya en *El Milagro Musical* había establecido la diferencia de las artes de la piedra, como subconjunto perdurable dentro de las

³⁷⁶ J. Gudiol y Cunill, en su obra *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, aplica la denominación de «ojival» al gótico del s. XV. (1902: 10). Además se conoce con el nombre de *ojiva*, la columna en diagonal que sujeta la altísima bóveda gótica.

³⁷⁷ En *A* (1922: 135): *revertiste*. Podría tratarse de un error de imprenta, ya que en el pretexto correspondiente publicado en la revista *Summa* (2, 1-XI-1915: 6) aparece: *revestiste*. Blasco (1995:126) y *OC* (2002:1946), que utilizan como edición base el texto de 1922, reproducen aquí la variante de la primera edición: *revestiste*, pero no señalan la corrección. Sin embargo, Austral (1948³:81): *revertiste*.

artes visuales. En el homenaje a Julio Antonio celebrado en Santiago alaba las virtudes de la piedra en la arquitectura como elemento modelador del espíritu:

El pueblo que tiene la gloriosa tradición de la piedra, y el rumbo estético del Pórtico de la Gloria, responde a su misión biológica ensalzando el nombre de Julio Antonio y tomando la delantera a toda España para glorificar el nombre del artista inmortal.

[...]

Os doy un camino: Aferraos a la tradición de la piedra. Ello es bastante. Tan noble materia de arte impone su nobleza a la espiritualidad rectora. Mientras edificuéis en piedra no se perderá el carácter de perenne arte de Compostela. (Valle-Inclán, 1919, *apud* «El tributo de Galicia a Julio Antonio», *El Eco de Santiago*, 22-III-1919: 2).

Y en esta misma disertación aludirá a la dureza y rebeldía de la piedra en comparación con su opuesto, algo fácil de elaborar como una tarta:

Habéis visto que las tartas son dóciles a todos los barroquismos arabescos, son fáciles de hacer en caramelo, porque es moldeable, deleznable y blanducho. Pero la piedra es viril, es rebelde, no se domina fácilmente. La piedra ya da la nobleza. Y así mientras trabajéis en el granito conservaréis la tradición.

El pórfido jamás [h]a sido banal. Amadlo y vuestro arte será inextinguible. (*Ibidem*).

Pero el motivo decorativo de la llama, presente en el gótico final, es una hermosa metáfora hallada por el autor gallego para referirse a la unión de los contrarios. Las dos líneas del arco convergen en una sola ascendente, como el Padre y el Espíritu se unen en el Hijo, en el Amor gozoso. La dureza y gravedad de la piedra retiene de forma estática y eterna la sutilidad e ingravidez aparente de una llama.

En su conferencia en el Ateneo vallisoletano en febrero de 1917 desarrolló su teoría del arte trino y, como ya se ha comentado, introdujo una variante nueva como son los elementos de la naturaleza. Al arte arcaico de la tragedia griega le asignó el elemento tierra, al arte correspondiente al Espíritu, de forma analógica, el aire. En la reseña conservada de *El Norte de Castilla* se lee *arte*, sin duda es una errata. Sin embargo, no es difícil deducir que el

elemento correspondiente al enlace, al Hijo-Verbo, al arte clásico en definitiva, sea el fuego, reunión de la materia y el aire. Este símbolo de la llama como Amor que todo lo une está presente en la literatura mística, así el título de la obra de San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*. Con todo, Valle-Inclán sí que aludió a la llama en su conferencia vallisoletana, pero en relación a la mirada interior del hombre castellano, su misticismo torturado, y lo ejemplificó con un artista de la región, cuya obra escultórica principal se halla en Valladolid, Berruguete.³⁷⁸

Este arte español, sombrío, encuentra un nuevo elemento, la «llama», el fuego, que es siempre una tortura. La gracia castellana, que es la llama en Berruguete, es la idea contraria a la gracia helénica, ésta es una condición que realza las cosas bellas, según Platón. (Valle-Inclán, «Tres modos estéticos», *El Norte de Castilla*, 9-II-1917, *apud* Serrano Alonso, 2012: 293).

Para finalizar con el motivo flamígero y su interpretación estética, hay que destacar que el arco conopial, ya sea como elemento constructivo o como elemento decorativo, es un arco de tres centros, como lo es *Exégesis Trina* en la *LM*. Lo cierto es que el arco flamígero como símbolo de la Trinidad y del enlace fue un feliz hallazgo de Valle-Inclán.

El capítulo finaliza con un elogio al anónimo cantero medieval que supo eternizar el temblor de la llama en la piedra. De esta forma, el Viento, la Mudanza y el Tiempo, entendidos como ángeles rebeldes, satánicos, pues son «el camino del Tiempo» (*LM*, *AG VI*), quedaron prisioneros en el estatismo de la piedra de las catedrales góticas:

Devoto cantero, místico cantero, brujo cantero, abren las alas en tu oración
Viento, Mudanza, Tiempo. Viejo cantero que alumbraste como un cirial, tres

³⁷⁸ Aunque en la reseña de la conferencia no se especifica el nombre de pila, se trata del escultor Alonso Berruguete (1490-1561), hijo del pintor Pedro Berruguete. Alonso Berruguete fue el introductor del Renacimiento en la escultura española, aunque dotó a sus imágenes de un sello especial, personalísimo, que los historiadores del arte han clasificado como manierismo. En el mismo año que Valle conferencia en Valladolid, 1917, aparecerá el considerado el mejor estudio sobre el escultor castellano, realizado por Ricardo de Orueta, *Berruguete y su obra* (Madrid, 1917), de donde quizás el autor gallego tomó la relación de la llama, que por otra parte puede admirarse en *El sacrificio de Isaac*, en el que el rostro expresivo de dolor de Abraham tiene la forma ascendente de una llama.

ángeles rebeldes son esclavos en la piedra de las catedrales que tu pico beato labró. ¡Viento! ¡Mudanza! ¡Tiempo! Tres enemigos de Dios. Este enlace dice la belleza eterna del Hijo. El arte ojival interpreta, teológico y místico, la quietud y el vuelo de las horas en la piedra. La llama fugaz, indecisa y mudable se perpetúa en una evocación Estática y Estética.

VII

LA ROSA CLÁSICA DE MARAVILLOSA GEOMETRÍA, ENLACE DEL MOMENTO QUE PASA Y EL QUE SE ANUNCIA, SELLA EL ENIGMA DEL PRESENTE Y SE ABRE EN EL CIELO, TODO AMOR, DEL VERBO.
(*Ibidem*: 126-127).

El capítulo VIII de *Exégesis Trina* corresponde a la tercera rosa estética, la rosa del matiz que, según Valle-Inclán, acaba de nacer, pues «apenas se anuncia en el alba del día». Es la rosa del arte de conciencia, pues «su aroma perdura en todas las vidas, a través de las horas y de las mudanzas»:

La tercera rosa estética apenas se anuncia en el alba del día, rosa enigmática del matiz, su aroma perdura en todas las vidas, a través de las horas y de las mudanzas: Con las vidas nace, con las vidas muere. El matiz, modo el más sutil de amar la belleza, es intuición quietista que intenta el conocimiento de todas las cosas por aquella condición que no muda en ellas, y busca necesariamente al hombre en el secreto de su conciencia, como él se busca a sí mismo, y en la responsabilidad que le hace eterno para el enjuiciamiento de Dios. Conocer las cosas en su eternidad es conocerlas en un sentido divino. El arte arcaico las buscó en la eternidad de las formas, el clásico en la eternidad del amor que todo lo enlaza, el místico en la eternidad de conciencia.

(*LM, ET, VIII*, edic. cit.: 128).

Valle-Inclán se refiere al matiz, pero una vez más se muestra parco y oscuro en la definición. Es necesario volver atrás en el ensayo, pues como concepto estético ya había aparecido en *AG V*, donde se define como la huella de eternidad presente en todas las cosas, que el poeta debe ver, si tiene conciencia; y, más tarde, en el *MM I*, donde Valle-Inclán se lamenta de las grandes dificultades para expresar ese matiz a través de la palabra, por ello aboga por dotarla de musicalidad, para que donde no lleguen los significados, lo hagan los

significantes.

El matiz como concepto estético surge en el simbolismo francés, Verlaine en su *Art Poétique* prefiere escoger *la nuance* (matiz) antes que *la couleur* (color):

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

(Verlaine, 1994: 48).

Sin embargo, Valle-Inclán le confiere al *matiz* un significado ocultista, pues según él debe expresar el estado espiritual del hombre, su responsabilidad ante Dios, su conciencia kármica en definitiva. En el sistema estético defendido por Valle-Inclán en la *LM*, este arte de conciencia de la rosa del matiz halla su precedente más remoto en el misticismo literario del Siglo de Oro. Hay que destacar que los modernistas reivindicaron la literatura mística española. Así, en el Ateneo de Madrid, en diciembre de 1912, se organizó una serie de conferencias sobre los poetas castellanos, que fue titulada por el reseñador de *La Época* como «Florilegio de poetas castellanos». En la intervención inaugural el Sr. Amado disertó sobre Juan de Mena y la corte de Juan II, Enrique de la Vega habló de Bretón de los Herreros y Jacinto Benavente se refirió a los místicos en estos términos:

El maestro Benavente volvió a levantarse, y leyó unas cuartillas sobre San Juan de la Cruz, a quien considera, con el Beato Juan de Ávila y Santa Teresa, nuestros únicos “místicos”.

Al decir *creo*, parece que se indica “dudo”; pero cuando se expresa *amo*, entonces se advierte que se cree con toda el alma.

San Juan de la Cruz “no era la mariposa que se quemaba en la luz, sino la propia llama”.

Terminó recomendando que se deje el amor a su anchura, y que se ensanche de amor el alma. («En el Ateneo. Florilegio de poetas castellanos», *La Época*, 8-XII-1912: 3).

Pero el arte de conciencia nace, de hecho, con el Romanticismo literario y el Idealismo filosófico, que concedieron primacía al Yo personal, el cual tiene conciencia de la realidad,

pero sobre todo, y por encima de todo, de sí mismo. El Modernismo literario no es más que la acentuación profunda de esta perspectiva estética, a la que se le suma una espiritualidad heterodoxa de carácter ecléctico, pero con un estrato fundamental de carácter orientalista. La rosa del matiz es mística, porque expresa el Espíritu del hombre, los anhelos del Alma por evolucionar hacia la unión con Dios, con el Todo.

Como se ha señalado, este arte místico del matiz tiene una significación teosófica y ocultista, pues expresa la conciencia del hombre, su estado evolutivo, ya que el Yo del hombre es el que crea su propio destino, crea su karma:

El estudiante tiene que reconocer el Alma de los hombres, el Ego, el creador del Karma, como una entidad que se desenvuelve, como un individuo viviente que progresa en sabiduría y en grandeza intelectual, a medida que avanza en el sendero de su evolución sin límites; y debe tener siempre presente la identidad fundamental del Manas Superior e Inferior. (Besant, «Karma», *Sophía*, 1896: 12).

El Manas en la constitución teosófica del hombre es la Mente o Conciencia humana, ahora bien los teósofos distinguen dos tipos de Manas, según su función y plano en el que se expresen:

[...] el Manas Superior es el Manas obrando en el Plano Espiritual, en posesión de toda la conciencia de su propio pasado; el Manas Inferior es el Manas obrando en el Plano Psíquico o Astral, velado por la materia astral, teniendo a Kama por vehículo, con todas sus facultades embargadas y matizadas por la naturaleza del deseo; está en gran parte cegado por la materia astral que lo vela, y sólo posee una parte de la conciencia manásica, cuya porción consiste –para la gran mayoría- en un número limitado de experiencias, de las que más impresión le han causado en la encarnación porque [sic] pasa entonces. Para los objetos prácticos de la vida, según la concibe la mayor parte de la gente, el Manas Inferior es el «Yo»; y lo que nosotros llamamos el Ego Personal, la voz de la conciencia, vaga y confusamente considerada sobrenatural, como la voz de Dios, es para ellos la única manifestación del Manas Superior en el Plano Psíquico. (*Ibidem*).

Es decir, para los teósofos, aunque la conciencia sea una, se manifiesta en realidad de dos formas. Así, existe la voz de la conciencia del Ego Personal, que ha ido evolucionando en

sucesivas encarnaciones; y, por otra parte, el Yo o conciencia de la personalidad presente, que se deja guiar por los deseos egoístas y que debe pasar una serie de experiencias en función de su karma.

El arte de conciencia del matiz refleja la complejidad y totalidad de la conciencia humana, aunque, como enseguida declara, en el hombre prima más la conciencia kármica de la personalidad, «muy difícil de conocer y definir», que se guía por el instinto de la especie animal, lo que nos aleja del verdadero conocimiento. Todo ello lo representa simbólicamente por una serpiente enroscada sobre sí misma:

Pero esta sierpe de orgullo que hace sus anillos de nuestras horas es lo más difícil de conocer y definir. Apenas sabemos balbucear el secreto sentimental que nos hace distintos, porque cuando creemos vivir para nosotros, vivimos para la especie. Nos guía su instinto lo mismo en el dolor que en el deleite.

(*LM, ET*, VIII, edic. cit.: 128).

El simbolismo de la serpiente es polisémico tanto en el ocultismo finisecular, como en el propio ensayo valleinclaniano. En este caso, el autor gallego se refiere a lo que Saunier en 1910 denominó la *Serpiente del Deseo*, que se muerde la cola, presente en este pasaje de *ET* VIII y en diversas ilustraciones de la obra, así como al inicio de la *PS*, donde aparecerá seccionada:

La Serpiente del Deseo. – He aquí lo que los sacerdotes meridionales expusieron a Ram [...]:

-Oh hijo, contempla esta serpiente que hemos representado mordiéndose la cola. Esta gira continuamente sobre sí misma, ya que el deseo sucede al deseo, y siempre el deseo; [sic] gira, generando el perpetuo egoísmo, el cual precipita a quien quiere elevarse y eleva a quien quiere rebajarse, en una infernal y loca danza; atenaza la carne del hombre entre malditas necesidades, lo hace delirar por incontables quimeras, lo hace desplomar en las tempestades de la inconciencia. (Saunier, 1984: 116).

Valle- Inclán se refiere de forma recurrente y negativa a las *acciones utilitarias*, ya que ellas aprisionan al hombre y lo alejan de la meditación y contemplación del Todo:

Conocemos con un conocimiento que busca la razón de utilidad, y esclavos del

impulso oscuro del eterno semen, no podemos descifrar el sentido esotérico del mundo. Para llegar a tan sutil y trascendente estado hay que amar todas las vidas como ellas se aman, y conocerlas fuera de los sentidos, como ellas se conocen, en un supremo alejamiento de cuanto a nuestros fines dice utilidad. El conocer de los ojos y de los oídos, todo el humano y carnal conocimiento,³⁷⁹ exprime dolor, porque encubre siempre el deseo de perpetuarnos sobre el haz de la Tierra. Los sentidos aprenden a distinguir las cosas, no por lo que ellas son, sino por el aspecto que conviene a nuestro egoísmo, que es el egoísmo de la especie, y cuando creemos saber mejor, solamente aumentamos el caudal de nuestras acciones utilitarias.

(*LM, ET, VIII*, edic. cit.: 128).

Todas las acciones cotidianas y utilitarias, todos los afanes de la personalidad (*sierpe de orgullo*) constituyen el Mundo y el Demonio, como enemigos del Alma, tal y como expondrá en el capítulo final de la sección. Únicamente cuando el hombre es capaz de actuar sin fines egoístas o utilitarios, cuando es capaz de amar todas las cosas por sí mismas, sin más, entonces es cuando se revela el matiz místico de cada elemento de la naturaleza, *el enigma oscuro de su eternidad*:

Para amar las cosas hay que sentir las imbuidas de misterio, y contemplarlas hasta ver surgir en ellas el enigma oscuro de su eternidad. Solamente cuando nuestra conciencia deduce un goce ajeno a toda razón de utilidad temporal, comenzamos a entrever el significado místico de la onda, del cristal, de la estrella. Contemplación, meditación, edificación, son caminos de luz por donde el alma huye de su cárcel.

(*LM, ET, VIII*, edic. cit.: 129).

Para finalizar este capítulo, alude al principio de conciencia, no ya de la personalidad, sino del Alma individual y eterna. Conciencia que se adquiere o se revela en el momento de la muerte, de forma casi instantánea y rápida, como el vuelo de una flecha.

La rosa del matiz es la llama pequeña con que nace una vida, y la llama pequeña con que se apaga. Es el primer instante y el último instante de todas las esencias, místico enlace que junta los dos polos del nacer y del morir en el principio de conciencia, que nos pasa de claro como una flecha. El hierro que me rasga el costado derecho es el mismo que por el izquierdo me asoma, y así

³⁷⁹ Coma inexistente tanto en *H* como en *A* y que aparece por primera vez en la edición de Austral (1947: 83), a la que Blasco sigue (1994: 128), pero que se elimina en *OC*, 2002, I: 1947.

podieron decir los sabios magistas que el primer instante está contenido en el último instante.

(*Ibidem*).

Con el sintagma *los sabios magistas*, Valle-Inclán se refiere con total probabilidad a Apolonio de Tiana, ya citado también como *magos* en *MM X*, y a quien mencionará explícitamente en su conferencia vallisoletana de 1917, en un pasaje donde desarrolla una definición más clara de conciencia y que guarda relación con este pasaje del ensayo:

Pero, cuando al desenvolverse la vida de los pueblos y ser menor el número de peligros con que luchar para su conservación, se encuentran que tienen una edad vivida, miran entonces hacia atrás. No les alimenta ya el ansia de penetrar en lo futuro. La conciencia, el sentimiento íntimo de haber sido y haber obrado, es en ellos un motivo poderoso: la conciencia, que es el recuerdo de todos los días vividos, y, según Apolonio de Tiana, «el primer momento es el primer momento.»³⁸⁰ (Valle-Inclán, 1917, *apud* Serrano Alonso, 2012: 290-291)

La verdadera conciencia se adquiere al morir y, por lo tanto, todos los cambios y vicisitudes de la vida son apariencias, en un sentido platónico y esotérico. Sin embargo, y pese a la temporalidad y apariencias de la existencia, las acciones del hombre no son fatuas, sino todo lo contrario. El hombre a lo largo de su vida recoge lo que sembró en anteriores encarnaciones y siembra en el presente para recoger en las futuras:

Todas las mudanzas de nuestra vida temporal son vanas apariencias, y a su final se integran como unidad de amor o de dolor en el arcano de otra vida inmortal. Este es el terrible misterio del camino que hacemos sobre la tierra. ¡Labramos un estado eterno de conciencia sobre el vuelo de las horas, y las hacemos quietas en la razón de responsabilidad, al pasar bajo el arco de la muerte!

(*LM, ET, VIII*, edic. cit.: 129).

La metáfora agrícola, «Labramos un estado de conciencia», ya se halla en la teosofía. Así, Annie Besant explicaba con la misma imagen tal concepto, donde la conciencia

³⁸⁰ Sin duda, debe tratarse de una errata del redactor de la reseña de *El Norte de Castilla*, pues no tiene sentido la redundancia de *el primer momento*. Si tenemos en cuenta el sentido del pasaje de *ET VIII*, Valle-Inclán debió de decir: «el primer momento es el último momento».

individual a través de las encarnaciones es el agricultor con diferente vestimenta y el karma su cosecha:

Cada Ego Personal es la parte inmeditamente efectiva del Ego perenne o Individual que le representa en el mundo inferior, y necesariamente más o menos desarrollado según el grado alcanzado por el Ego como totalidad e Individuo. Si esto se comprende claramente, el sentimiento de la injusticia que sufre el Ego Personal en su herencia kármica, que a menudo tiene el principiante en los estudios teosóficos, desaparecerá; pues se habrá comprendido que el Ego que forma el Karma es el que lo recoge; que el labrador que sembró la semilla recoge la cosecha, aunque el vestido con que hizo la siembra se haya destrozado en el intervalo entre ésta y la cosecha; los vestidos astrales del Ego también se han deshecho en el mismo tiempo, y hace la cosecha con un nuevo traje; pero «él» es el que sembró y el que recoge; y si sembró poca semilla o semilla mal escogida, sólo encontrará una pobre cosecha cuando ejerza de recolector. (Besant, «Karma», *Sophía*, 1896: 13).

En el mismo sentido se expresaron ocultistas franceses como *Papus*, quien, retomando palabras de Fabre d'Olivet en 1820, afirma que todos los hombres viajan en un vapor gobernado por un capitán (Dios), pero que cada pasajero es libre de organizar su cabina como quiera y de moverse libremente por el barco, aunque este libre albedrío se desarrolla en el círculo de fatalidad que cada ser humano ha dibujado con sus acciones:

Un steamer est lancé sur l'immense Océan et vogue vers le but assigné par le terme du voyage.

Tout ce que contient le steamer est emporté en avant.

Et cependant chacun est libre d'organiser sa cabine comme il lui plaît. Chacun est libre de monter sur le pont contempler l'infini ou de descendre à fond de cale. Le progres en avant s'effectue chaque jour pour la masse totale; mais chaque individualité est libre d'agir à sa guise dans le cercle d'action qui lui est dévolu en partage.

Toutes les clases sociales sont là sur ce navire, depuis le pauvre émigrant, qui couche tout habillé dans un sac, jusqu'au riche yankee, qui occupe une bonne cabine.

[...]

Ainsi l'Univers peut être comparé à un immense steamer dont ce que nous appelons Dieu tient le gouvernail; la Nature est la machinerie synthétisée dans l'hélice qui fait marcher tout le système aveuglément d'après des lois strictes et les humains sont les passagers.

Le progres existe, général, pour tout le système, mais chaque être humain est absolument libre dans le cercle de sa fatalité. (*Papus*, 1896: 73-75).

Nuestras acciones y la organización de la cabina del vapor asignada determinarán nuestro futuro. El sentido de nuestra existencia presente es labrarnos el destino de nuestra existencia futura:

Le But de la vie, dit-il, c'est de fabriquer soi-même sa destinée future, car l'homme est libre dans le cercle de fatalité qui l'entraîne, comme le passager du steamer est libre dans sa cabine. [...] La sanction de nos actes, c'est nous-mêmes qui supportons les erreurs de nos mauvaises actions soit dans cette vie, sur nos biens matériels, soit dans une existence future lorsque nous nous réincarnerons.

La doctrine de la réincarnation, soit sur cette Terre, soit dans un autre lieu de l'Espace, donnée comme sanction morale de nos actions et comme origine de notre situation dans la société, a toujours été enseignée par l'Occultisme. (*Ibidem*: 77).

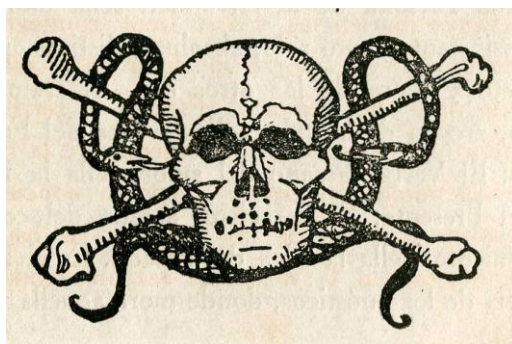
Asimismo, el ocultista francés también explica el significado y alcance de la conciencia del Yo:

L'Être psychique est une résultante de la combinaison du corps astral avec l'Esprit; c'est l'étincelle du MOI actuel qui ne sera plus le MOI de la prochaine existence. (*Ibidem*: 77-78).

Valle-Inclán es concluyente al definir la función ontológica y epistemológica del recuerdo en el conocimiento del Yo inmortal:

Pero nunca sabremos de nosotros mismos sino recordando y mirando atrás.
Del grano de las horas fluye la eternidad del Pecado.

(*LM, ET, VIII*, edic. cit.: 129).



Esta ilustración, con la que se cierra este penúltimo capítulo de *Exégesis Trina*, nos indica la presencia e importancia de la muerte en la existencia. Las serpientes que se enroscan

alrededor de las dos tibias representan el símbolo del egoísmo y soberbia de la especie. Tanto la calavera, como las tibias, podrían aludir a una de las pruebas de la iniciación masónica, en la que el neófito o candidato a aprendiz, en una habitación con las paredes negras, la llamada cámara de las reflexiones, debía reconocer unos restos óseos humanos, no aterrorizarse y responder a una serie de preguntas por escrito (Roure, 1925, I: 242).

En conclusión, la rosa del matiz, el arte de conciencia está íntimamente relacionado con la expresión del Espíritu, que se vislumbra en el momento de la muerte. Desde este capítulo hasta el final del ensayo cobrará mayor significación tanto la idea de la muerte, como la del tiempo, tal y como se verá en la sección siguiente, *El Quietismo Estético*.

El capítulo final de *Exégesis Trina* resume las analogías más importantes entre los instantes temporales, la Trinidad gnóstica y las tres veredas estéticas, e incide en la significación del éxtasis como el momento en el que se rompe la dinámica temporal:

Por cualquiera de las tres veredas estéticas que peregrinen las almas, siempre en el reposo del último tránsito, allí donde se cierra el círculo, rompen el enigma del Tiempo. Pasado, Presente, Porvenir, los tres instantes se desvinculan y cada uno expresa una cifra del Todo. El cimiento esotérico del éxtasis no es otra cosa que el poder espiritual para quebrantar el enigma trino del Tiempo. Cada persona de la Divinidad sella uno de los instantes, uno solo, absoluto, distinto, perfecto y fuera de los otros dos. El Demiurgo, arcano de la vida, sella la Idea del Futuro. El Verbo, arcano del amor, sella la Idea del Presente. El Paracleto, arcano del conocimiento, sella la Idea del Pasado. Es el Pronoya³⁸¹ de los gnósticos, donde mora aquella verdad cardinal que la vida esconde y la muerte desvela, lo que una vez ha sido ordenado y nunca acaba.

(*LM, ET, IX*, edic. cit.: 130).

Hay que destacar que el autor gallego se centra en el Paracleto gnóstico, es decir, en el Espíritu Santo, e indica que de él surge el Pronoia (Πρόνοια), concepto que equivale a

³⁸¹ Tanto en *H* (1916: 150), como en *A* (1922: 142) y *R* (1942:142: *Pronoia*. Pero Austral (1974³: 85): *Pronoya*, con cambio ortográfico transmitido al resto de ediciones posteriores, incluso en *OC* (2002: 1948).

predestinación o providencia,³⁸² equivalente al karma explicado por los teósofos. Pero Valle-Inclán incluye un nuevo conjunto, que entra en liza en la asociación analógica, que preside toda la sección. Me refiero a los tres enemigos del alma, según la doctrina cristiana: Mundo, Demonio y Carne:

Tres son los tránsitos del amor, y los caminos estáticos y los de la belleza.³⁸³
Tres las caídas en la culpa. Por el amor y por el pecado, nuestra conciencia es una y trina: Mundo, Demonio y Carne se nutren de Pasado, de Presente y de Futuro. A los tres centros divinos están vinculados los tres círculos temporales, y a los círculos temporales los tres enigmas del Mal.

(Ibidem).

Mundo, Demonio y Carne son los tres enigmas del Mal, que se oponen a cada tránsito de amor, obstaculizan la evolución del Alma inmortal e impiden que esta llegue al éxtasis místico. Así pues, los tres enemigos del Alma contribuyen tanto a la generación de la conciencia personal, en tanto en cuanto son agentes productores de karma, como a la evolución de la conciencia individual, mucho más importante y que solo se revela esta última en el momento de la muerte.

A continuación, Valle-Inclán expone el significado de cada uno de los enemigos o pecados del Alma, y los relaciona respectivamente con un estadio temporal concreto. Así, empieza por el círculo temporal del pasado, que corresponde al Paracleto y a la rosa del matiz, sobre todo ello peca el Mundo, que es relacionado no solo con los afanes cotidianos, que distraen, perturban y alejan al Alma de la contemplación extática, sino que representa el Tiempo en su significado más satánico, tal y como se expresó en *Anillo de Giges*. Aunque el autor gallego utiliza una nomenclatura muy tradicional dentro de la ortodoxia cristiana, tanto

³⁸² Las definiciones que se hallan en los glosarios de las ediciones contemporáneas no aclaran nada el concepto, pues Blasco lo explica como «preciencia, en la tradición gnóstica; sobrenombre de Minerva, diosa de la mente y de la inteligencia» (1995:191).

³⁸³ En *H* (1916: 151) con dos puntos: *y los de la belleza*:

la teosofía como el ocultismo consideran que el Mundo es una mera ilusión, que nos impide el verdadero conocimiento:

El Pecado del Mundo fluye de la entraña del día, está en el hilo angustioso de las horas, en lo que pasa y no vuelve jamás, en lo que acaso nunca ha sido. El Mundo, en su interpretación teológica de enemigo del alma, simboliza el mudar de las cosas y el cuidado que ponemos en ello. Toda nuestra vida es una mirada atrás, y un recordar para saber. El Mundo nos aprisiona en el círculo de sombra que cada hora difunde, y nos veda el conocimiento contemplativo, la comunión con el Paraclete. Su alegoría es la serpiente enroscada a los pies de la paloma. Su enigma, el Pasado.

(*LM, ET, IX*, edic. cit.: 130-131).

Valle-Inclán incorpora un nuevo elemento al entramado analógico de la sección. Cada enemigo del Alma tiene una iconográfica alegórica, pues reúne dos símbolos o metáforas, en las que la paloma, el Espíritu, no puede volar, ya que la serpiente del Mundo, enroscada a sus patas, se lo impide.

Seguidamente trata el siguiente enemigo, el Demonio, que es descrito como la serpiente satánica del yo, generador en el hombre de todas aquellas actitudes morales contrarias al amor, como son la mayoría de los siete pecados capitales según la doctrina cristiana, aunque en el texto solo se cita directamente a uno de ellos, la envidia:

El Demonio encarna en nosotros la culpa angélica; por eso, libertados del hilo de las horas y desnudos de la tierra, perduramos en él: Nexo en tantos dolores y mudanzas como padecemos, no nos deja jamás, y está del lado de la vida como del amor, sin posibilidad creadora, desmoronándose en todos los instantes y volviendo a nacer en cada uno: Es el que grana el rencor y la envidia, la aridez y el odio. Es la serpiente satánica del yo, la ondulación que atraviesa por todos mis días, la que los junta y me dice quién soy. Su enigma es el Presente: su alegoría, el alado dragón que, obstinado en ser divino, vuela en el Horus del Pleroma.

(*LM, ET, IX*, edic. cit.: 131).

La imagen del Demonio representado como un dragón alado, que vuela constantemente en la frontera celestial, *Horus*, intentando acceder a la morada de los dioses, *Pleroma*, ya había aparecido en *El Anillo de Giges* con la mayor consideración negativa, pues el Demonio,

en constante movimiento, impide la quietud del Alma, su visión extática y su unión con Dios.

Por último, Valle se refiere a la Carne como pecado, que atenta contra la idea de creación del Padre. Considera lujuria toda aquella práctica sexual que no tenga como fin la procreación:

La Carne es el pecado nefando, aquel goce sensual donde se relaja y profana la Idea Creadora. Es la lujuria estéril que no perpetúa la vida en la entraña de la mujer con el sagrado semen: El Íncubo, Sodoma y Onán. Su alegoría es la serpiente enroscada al árbol de la vida: Su enigma, el Futuro.

(*LM, ET, IX*, edic. cit.: 131).

Es significativa esta referencia al Íncubo, el demonio que adopta forma humana para tener sexo con una mujer, que nos remite al folklore y a la superstición popular, así como al argumento de *Flor de Santidad*.

El Monstruo de la Lujuria libra sus combates contra el numen fecundo que los antiguos representaban con aquel mítico coro de mancebos desnudos y fuertes, que enlazados los brazos y las voces, van en carrera veloz agitando la antorcha bajo la bóveda estrellada.

(*Ibidem*)

A la lujuria se referirá con mayor claridad en su conferencia en la Academia de Oficiales de West Point en 1923:

El hombre en sus orígenes era reacio a la lujuria. Todos los grandes textos religiosos preceptúan: creced y multiplicaos. Los antiguos bíblicos son contra la lujuria estéril, la lujuria del monstruo, la que no crea.

(*La Prensa*, New York, 23- XII- 1921; *apud* De Juan Bolufer, 2008: 267).

La idea creadora del Padre, el Logos Espermático gnóstico, está muy bien representada por la cultura griega arcaica. En este pasaje, que recuerda algunas páginas de Rubén Darío, Valle-Inclán recrea la Edad de Oro, en la que los hombres tenían comunicación con los espíritus de la naturaleza, representados por sátiros, faunos y silvanos:

El concepto teológico de los antiguos es animado por las infinitas posibilidades del Logos Espermático. Viendo nacer el sol en el alba del primer día, los hombres caminaron hacia el Oriente para ser dueños de la luz. Ágiles y saltantes, iban con ellos los sátiros, los faunos y los silvanos. Trenzaban los

sátiros las patas de chivo con el impulso sagrado de correr la tierra, reían los faunos, se coronaban de acanto los silvanos, y los hombres cantaban con el ritmo alegre que conduce las almas a través de los sueños...

(*LM, ET, IX*, edic. cit.: 131-132).

La aparición de la idea de la muerte sacudió las conciencias de los hombres y los separó de la comunión con la naturaleza, sujeta esta a un continuo ciclo de nacimientos-muertes-renacimientos y desprovista de la conciencia individual propia del hombre. Pese a ello, los espíritus elementales de la naturaleza continúan expresándose:

Pero durante la noche, en el gran silencio del mundo, los hombres se sintieron sobrecogidos por el enigma de su Destino. Un enigma rudo como aquel primer sendero que abrían peregrinando sobre la tierra, para llegar a los Reinos del Sol. Desde entonces el pensamiento del mañana se hermanó en cada una de sus jornadas con el pensamiento de la muerte y fue creciendo con ellas. [...] Debía hacer mucho tiempo que peregrinaban, porque el enigma de la muerte empezaba a cubrir sus almas, como la sombra de las montañas cubre la llanura al tramonto del día. Fue una desde entonces, en las conciencias, la idea de la muerte y de la vida. Pero la risa de los faunos y la siringa de los sátiros, y la danza trocaica de los silvanos, aún estremecen los bosques, y los hombres no han dejado nunca de oír a los genios inmortales.

(*LM, ET, IX*, edic. cit.: 132).

Finaliza el capítulo reiterando de nuevo las ideas fundamentales de *Exégesis Trina*, pero desde una perspectiva estética. Así, el arte arcaico busca la eternidad de las formas y su contrario el arte alejandrino la eternidad de conciencia, la expresión del Espíritu. El Verbo, el arte clásico, los une:

El arte arcaico es una creación de panidas que se desenvuelve en la eternidad de las formas, mientras que el arte alejandrino, creación de atormentados, se desenvuelve en el secreto de la conciencia, noción mística engendrada por el recuerdo de las horas pasadas. El arte alejandrino es la expresión estética del enigma singular de cada vida. Al modo que esta senda conduce a la quieta unidad, la otra conduce a la universal armonía, y abierta en infinitos abrazos como un río paternal, se derrama en la selva del sol. Enlace de uno y otro camino tan contrarios es el símbolo del Verbo. Lo que pasó y lo que está por venir se juntan en la eternidad del enlace.

(*Ibidem*).

Una vez más, Valle-Inclán juega con la ambigüedad de los términos y conceptos

artísticos. El arte alejandrino es equivalente, si no es lo mismo, al arte bizantino, al arte románico, pero subyace dentro del adjetivo *alejandrino* una significación mayor, que tiene como referente a toda la tradición esotérica y ocultista, enumerada en el final de *ET IV*. Así, *alejandrino* más que un estilo o escuela artística determinada, como pudiera ser el arte griego helenístico del s. III, deviene un adjetivo que Valle-Inclán utiliza para designar el arte, creado por «atormentados», que expresa la conciencia individual y el enigma único de cada vida. Por esta razón conceptual, cabe bajo la denominación de arte alejandrino desde la iconografía románica hasta la pintura de *El Greco* y, como última referencia, la literatura modernista.

El capítulo finaliza con una alusión a la serpiente satánica, que mordió la manzana y quedó prisionera del tiempo, con lo que privó a la humanidad de la contemplación extática de cada uno de los tres centros de la divinidad. Por ello, se refiere a una serpiente de tres cabezas en la que cada una de ellas representa un enemigo del alma:

Pero la serpiente, al morder la manzana en el árbol del mundo, quedó prisionera en el seno difuso de las horas, y en esta prisión levanta sus tres cabezas rebeldes contra la Divina Tríada. Una cabeza mira atrás, otra mira adelante, otra muerde el corazón del mundo. De cada cabeza brota la llama de un pecado distinto.

IX

A LOS TRES CENTROS DIVINOS ESTÁN VINCULADOS LOS TRES
CÍRCULOS DEL TIEMPO, Y AL TIEMPO LOS TRES ENIGMAS DEL MAL.
LA CARNE PECA CONTRA EL PADRE. EL DEMONIO PECA CONTRA EL
VERBO. EL MUNDO PECA CONTRA LA COMPRESIÓN EXTÁTICA
QUE RESPLANDECE EN EL PARACLETO.

(*LM, ET, IX*, edic. cit.: 132-133).

Tras las referencias alegóricas de la serpiente y la paloma en este capítulo final de la sección, cobra mayor sentido la ilustración inicial de *Exégesis Trina*, donde ya estaban representados potencialmente cada uno de los símbolos, que conforman las relaciones analógicas e iconografías alegóricas de esta sección central del ensayo.

En este punto y a modo de conclusión conviene recoger las alegorías de la serpiente y

su relación con cada uno de los enemigos del Alma, así como su antagonismo con las tres personas de la Tríada Divina:

TRÍADA DIVINA	PARACLETO	HIJO-VERBO	PADRE- L. ESPERMÁTICO
PECADO	MUNDO	DEMONIO	CARNE
ALEGORÍA DEL PECADO	SERPIENTE ENROSCADA A PALOMA	DRAGÓN ALADO VOLANDO EN EL HORUS DEL PLEROMA	SERPIENTE ENROSCADA EN EL ÁRBOL DE LA VIDA

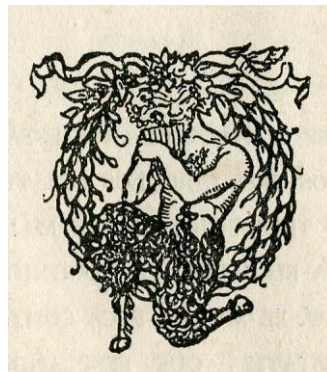
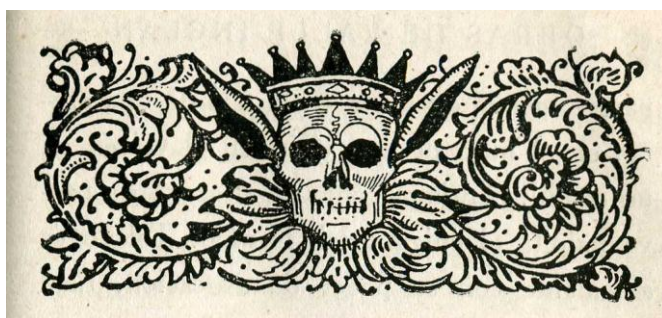


Ilustración divisoria entre *Exégesis Trina* y *El quietismo estético*. Representa a un sátiro, coronado con un racimo de uva, tocando una siringa por delante de una corona de laurel con lazo. Lo dionisiaco y lo apolíneo.

2.8.- *El Quietismo Estético.*

Esta sección de la obra, que tiene como título homónimo el de la estética defendida por Valle-Inclán en el ensayo, adquiere de nuevo un tono más estético, pero libre ya de las analogías teológico-metafísicas de la sección anterior. El tono narrativo de *El Quietismo Estético* se corresponde de forma circular con la sección de *El Milagro Musical*, pero el autor ya no se centra en la reflexión sobre la lengua y la literatura como ocurría en esta última, sino que ejemplifica sus reflexiones estéticas con artes visuales, como la pintura y la arquitectura. Es como si los ojos del autor, y del lector implícito, hubieran aprendido a ver el espíritu inherente en las producciones artísticas. La mayor parte de los diez capítulos de *El Quietismo Estético* versan sobre Toledo y su artista más genial, *El Greco*, y Santiago de Compostela, capital de Galicia. En el primer caso, Toledo es para Valle-Inclán un símbolo de la decrepitud de las vetustas ciudades castellanas, a las que opone el espíritu eterno de Santiago de Compostela. En cualquier caso, las dos ciudades y el pintor cretense devienen como ejemplos del arte de conciencia, en definitiva el arte del Espíritu.



Esta ilustración se sitúa en la cabecera de *QE I* y tiene como figura central una calavera coronada, símbolo de la muerte. El dibujo de Moya del Pino anticipa uno de los temas fundamentales de esta sección, la muerte y su significación estética, que el autor gallego sitúa en el *gesto* último de la personalidad al morir, que resume, en su expresión final, toda la

conciencia de una encarnación, de toda una vida y significa a su vez una futura. Pero en esta imagen inicial hay algo más, que no deja de ser llamativo: la calavera coronada tiene dos orejas, que parecen ser de asno. Estos apéndices simbolizan la ignorancia del hombre ante la vida ilusoria.

El primer capítulo del *QE* tiene como tema central el gran poder de evocación de la ciudad de Toledo:

Toledo es una vieja ciudad alucinante. Yo he sentido bajo sus arcos que se desmoronan el paso de la muerte, la densidad de los siglos, el fluir continuo de las horas como la arena de un reloj... Las crónicas, las leyendas, los crímenes, los sudarios, los romances, toda una vida de mil años parece que se condensa en la tela de una araña, en el huso de una vieja, en el vaivén de un candil. Sentimos cómo en el grano de polvo palpita el enigma del Tiempo.

(*LM, QE, I*, edic. cit.: 135).

La ciudad castellana, símbolo del paso del Tiempo con toda su connotación negativa, es evocadora de sensaciones y recuerdos, ligados a la historia y a la literatura (*crónicas, leyendas, crímenes, sudarios y romances*), pero sobre todo a la sensibilidad romántica, pues las imágenes asociadas a Toledo no dejan de ser propias del ambiente de las leyendas becquerianas. Valle-Inclán compara la evocación alucinante de la ciudad imperial con los efectos del cáñamo índico, en lo que se refiere a la ilusión de la vida y al recuerdo extático de las imágenes. Por todo ello afirma que Toledo tiene un poder místico:

Toledo es alucinante con su poder de evocación. [...] Estas piedras viejas tienen para mí el poder maravilloso del cáñamo índico, cuando dándome la ilusión de que la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistados en muchos años. Toledo tiene ese poder místico. Alza las losas de los sepulcros y hace desfilar los fantasmas en una sucesión más angustiosa que la vida.

(*Ibidem*).

Toledo es la ciudad castellana más admirada por los modernistas. Ya Bécquer había dado buena cuenta en sus leyendas del encanto legendario y misterioso de la ciudad imperial,

pero fueron los modernistas, y Valle-Inclán una más entre ellos, los que redescubrieron la ciudad y a su artista más universal, Doménico Theotocópuli, *El Greco*.

El descubrimiento finisecular del pintor griego y de su obra por parte de los artistas e intelectuales modernistas es un indicio de las estrechas relaciones existentes entre artes plásticas y literatura³⁸⁴. Calvo Serraller (2003:16) considera que *El Greco* fue descubierto en primera instancia por el pintor francés Édouard Manet en 1865 durante su viaje a España, al término del cual concluyó que la pintura española tenía tres grandes genios: Goya, Velázquez y *El Greco*. A Manet le siguió el alemán Julius Meier-Graefe, quien acude a España a estudiar a Velázquez y descubre la obra del cretense. Pero cuando el estudioso alemán advierte la importancia y valor de *El Greco*, este, su obra pictórica y la ciudad que lo acogió, Toledo, ya habían sido recuperados y reivindicados por los reformadores pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza.³⁸⁵ Tanto la ciudad como el pintor se constituirán en referentes estéticos del Modernismo y generarán de forma unánime, durante dos décadas, admiración, emoción estética, estudio e investigación en todos los intelectuales, críticos, artistas, y eruditos del periodo modernista. Unamuno,³⁸⁶

³⁸⁴ El traslado procesional en 1894 por las calles de Sitges, desde la estación de ferrocarril hasta el Cau Ferrat, de dos Grecos adquiridos por Rusiñol en París constituye uno de los episodios más significativos del modernismo militante y del descubrimiento del pintor cretense. Un poco antes, hacia 1891, dos escritores consagrados, Galdós y Emilia Pardo Bazán, ya se hacían eco de la admiración que suscitaba el Greco. Así el protagonista de *Ángel Guerra*, en su segunda parte, se dedica a «descubrir» Grecos por las iglesias toledanas.

³⁸⁵ Julius Meier-Graefe en su *Spanische Reise* (1908) recordaba asombrado cómo Manuel B. Cossío llevaba a los niños de entre ocho y diez años al Museo del Prado y les mostraba los cuadros de los grandes maestros: «Cossío fährt schon die Kinder von 8 bis 10 Jahren in den Prado, und zeigt ihnen die Bilder». (Meier-Graefe, 1923: 69).

³⁸⁶ Los artículos artísticos de Miguel de Unamuno aparecen recogidos en el volumen *En torno a las Artes*, (Austral, Madrid, 1976), donde destacan las siguientes colaboraciones: «Zuloaga, el vasco» (1908), «De arte pictórica» (1912), «La escultura honrada» (1913), «Darío de Regoyos» (1913) y «El Greco» (1914).

Azorín,³⁸⁷ Pío Baroja,³⁸⁸ Manuel B. Cossío,³⁸⁹ Manuel Machado,³⁹⁰ Ramón Gómez de la Serna³⁹¹ y un larguísimo etcétera, todos escribirán sobre Doménico Theotocópuli y sobre Toledo. Tal eclosión de estudios, comentarios y conferencias alcanzará su cenit en 1914, con motivo del tercer centenario de la muerte del pintor cretense. La espiritualidad de sus figuras alargadas y retorcidas, sus colores fríos y sus contrastes, lo convirtieron en un precursor de la pintura contemporánea. Su obra y su figura simbolizarán *avant la lettre* la figura del artista y del concepto modernista del arte por el arte;³⁹² y la ciudad de Toledo,

³⁸⁷ «El tricentenario del Greco», en *Clásicos y modernos, apud Azorín, Obras Escogidas*, t. II, *Ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999²: 923-927.

³⁸⁸ Pío Baroja quizá fue el primer escritor modernista que se ocupó de la obra de *El Greco* en dos artículos aparecidos en *El Globo* en julio de 1900: «Cuadros del Greco I. Los retratos del Museo del Prado» y «Tierra castellana. En Santo Tomé». En *Camino de perfección* (1902), el protagonista, Fernando Ossorio es un pintor finisecular que viaja a Toledo a contemplar Grecos. Más tarde, en los años veinte, Baroja escribirá los prólogos para los tomos II y III de la colección editada por su cuñado el editor, Rafael Caro Raggio, *Obras maestras de la pintura*, t. II, *Escuelas italianas. Retratos. Medias figuras*; t. III, *Escuelas germánicas. Retratos. Medias figuras* (Madrid, 1921). Finalmente, en 1924 escribirá un prólogo para una reedición de *España Negra* (Madrid, La Lectura, Impr. de la Ciudad Lineal, 1924) de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos, prólogo en donde habla más de su relación con Regoyos que del contenido del libro.

³⁸⁹ Manuel B. Cossío, *El Greco*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1908, 2 vols. Se trata, para la época, de un estudio monumental y profusamente documentado. El primer volumen recoge el estudio sobre la vida y la obra de *El Greco* en 727 pp. El segundo volumen consta de 145 pp. en las que aparecen 193 láminas que reproducen 222 ilustraciones, algunas de ellas absolutamente inéditas. Las ediciones modernas del estudio reproducen únicamente el primer volumen, pero sin los apéndices, adiciones y correcciones publicados por Cossío. Citaré por la más accesible edición, con prólogo de Ana María Arias de Cossío, de la Colección Austral, 500, Madrid, 1983⁴.

³⁹⁰ Manuel Machado escribió el soneto, dedicado significativamente a don Manuel B. Cossío, «El caballero de la mano en el pecho», a partir del retrato homónimo de *El Greco*. Se publicó con una reproducción del cuadro en Manuel Machado, *Apolo. Teatro pictórico*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911: 59-64. El volumen lleva una dedicatoria inicial a Francisco Giner de los Ríos.

³⁹¹ Ramón Gómez de la Serna, *El Greco, el visionario de la pintura*, Ediciones Nuestra Raza, Madrid, s.f.

³⁹² *Azorín* escribe sobre este particular: «el Greco trabaja según su conciencia, lucha ante el lienzo, se esfuerza, se obstina, vive preocupado, obsesionado con su arte... hasta encontrar la fórmula de su ideal; fórmula que él exteriorizará sin preocuparse del público, sin pensar en el provecho: sólo para sí y para la belleza», «El tricentenario del Greco», 1999²: 924.

como paisaje pictórico, una expresión del alma castellana y, por extensión, del alma española.³⁹³

La reivindicación modernista del Greco, que se había iniciado en España a finales del siglo XIX por Rusiñol y Zuloaga, la retoman Baroja y *Azorín* en los primeros años de la nueva centuria en artículos periodísticos y en novelas como *Camino de perfección. Pasión mística* (1902) y *Diario de un enfermo* (1901), respectivamente, dedicada esta última por su autor «A la memoria de Domenico Theotocópuli», donde el protagonista, un angustiado artista inmerso en una crisis de creatividad, viaja a Toledo en busca de consuelo espiritual y ante los cuadros del cretense encuentra un alma creadora afín:

Este divino Greco me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violentos, violentos rojos, palideces cárdenas, dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica. (*Azorín*, 1999²: 199).

Y en la misma línea que identifica al Greco con la sensibilidad modernista, el alma y el paisaje de Castilla, se manifiesta Unamuno:

[...] llegó de tal modo a consustanciar su espíritu con el del paisaje y el paisanaje en medio de los que vivió, que llegó a darnos mejor que ningún otro la expresión pictórica y gráfica del alma castellana y fue el revelador, con sus pinceles, de nuestro naturalismo espiritualista. (Unamuno, «El Greco», 1976: 77).

Finalmente, la pintura del cretense alcanza por primera vez el reconocimiento público en enero de 1902, cuando, gracias al tesón de Aureliano de Beruete, estudioso de Velázquez y pintor vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, se organiza la primera exposición de cuadros de *El Greco* en el Museo del Prado.

³⁹³ Un buen primer trabajo de síntesis sobre *El Greco*, Toledo y el Modernismo hispánico es el de José Luis Calvo Carilla, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 285-296.

Manuel B. Cossío resumía hacia 1908 la significación antirrealista y sumamente estética del Greco y su pintura para el movimiento modernista:

El romanticismo comenzó su rehabilitación; pero sólo el actual neorromanticismo, que llamamos *modernismo*, ha podido acabarla. [...] Modelo ha de ser, por este lado, para toda especie de simbolistas y decadentes, para los intimistas, para los pintores de la elegancia nerviosa, para los delicuescentes, para las psicologías complicadas, para el misticismo alegórico, para las misteriosas visiones, para los infinitos aspectos, en suma, del neoidealismo literario y pictórico, que hallarán en la sutil espiritualidad de las neuróticas figuras del Greco, en el trascendentalismo poético que las envuelve, mucho que responde a su unánime protesta contra la nula reproducción de la realidad, ya grosera, ya vacía de conceptos y sin alma.

[...] Y *únicamente ahora*, en este arte contemporáneo, rebelde, inquieto y desequilibrado como nuestro artista, en este movimiento actual, sin distinción de escuelas, donde, huyendo de la *platitudo*, que es lo único de que se abomina, todo sistema, toda tendencia, toda extravagancia, toda aberración, toda monstruosidad, encuentra –por fortuna– aplauso, con tal de que la obra haga vivir, suscite intensamente la impresión de la vida, es cuando se ha podido, no ya comprender y perdonar, sino admirar y aplaudir al Greco estrafalario, al Greco escandaloso, al Greco *loco*. (Cossío, 1995: 346-347).

Y Azorín, en 1914, rememoraba y resumía la historia de la recuperación de *El Greco* para la cultura española:

Ya en 1900 el Greco tenía levantada una estatua en el pueblecito mediterráneo de Sitges. La estatua se debía a la admiración de Santiago Rusiñol, y un núcleo de literatos y pintores entusiastas del artista cretense; en libros y periódicos habían (sic) ya literatos y pintores divulgando su entusiasmo. Y ya en 1900, otro grupo de escritores castellanos, a la cabeza de los cuales marchaba Pío Baroja, había también proclamado entusiasta y fervorosamente su admiración al Greco. [...] Esos escritores publicaron, en 1900, un número único de un periódico llamado *Mercurio*,³⁹⁴ consagrado todo él al Greco. El «descubrimiento» del Greco, realizado por esos escritores, se halla enlazado con el entusiasmo por las viejas ciudades españolas y, en especial, por Toledo.

³⁹⁴ *El Mercurio. Semanario sin dogma. Literatura. Arte. Sociología. Religión*, 1, (3- III- 1901), publicación que desgraciadamente no se halla en ninguna biblioteca o archivo, y de la que el erudito barojiano Eduardo Ranch Fuster realizó, afortunadamente, una copia manuscrita del contenido, a la que tuvo acceso el profesor Cecilio Alonso. Por esta circunstancia, el artículo de Pío Baroja, «El ambiente. Illescás» (resumen del artículo «En tierra castellana. En Santo Tomás» publicado en julio de 1900 en *El Globo*) ha sido recuperado y se ha publicado en el volumen XVI de las obras completas de Baroja editado por el Círculo de Lectores con el título de *Obra dispersa y epistolario*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999: 935-937. Por otra parte, el artículo de Azorín publicado en *El Mercurio*, «La tristeza española», configuró buena parte del capítulo IV de la segunda parte, el monólogo de Antonio Azorín en el café de Revuelta de Toledo, de *La voluntad*.

De entonces arranca la preocupación por el paisaje castellano y por las vetustas ciudades. Libro capital a ese respecto es el *Camino de perfección*, de Pío Baroja. Lógicamente, amando a Toledo se había de amar al Greco, que es como su alma, «su luz», según decía Zacarías Astruc en 1883. (Azorín, 1999²: 926-927).

Valle-Inclán, al igual que el resto de escritores coetáneos, estudió y escribió sobre *El Greco*. Sus reflexiones sobre la pintura del cretense se inician, por los testimonios conservados, en 1910, en su viaje a la República Argentina.³⁹⁵ Ya entonces, y hablando del concepto de emoción artística, parece tener muy definida la significación estética de *El Greco*, que recogerá años más tarde en la *LM*:

Estudiando las telas de El Greco, halla la emoción suprema del arte en aquellos estros trágicos en que la vida no es sino una máscara de la muerte. («Conferencia de del Valle-Inclán: El Modernismo en España», *La Nación*, 6-VII- 1910, *apud* Valle-Inclán, 1994: 48).

³⁹⁵ De hecho, a su llegada a Argentina, parte de la prensa compara a Valle-Inclán con las figuras de *El Greco*:

Don Ramón se presentó a nuestra vista no desmintiendo la idea que de su persona nos habían dado retratos y caricaturas. Era aquella su barba que ha celebrizado [sic] Darío en un soneto, terminando su cabeza alargada, de enjutas mejillas como la de aquellos tipos que inmortalizó el Greco. («Valle-Inclán en Buenos Aires. Su llegada», *El Diario Español*, Buenos Aires, 23- IV- 1910, *apud* Valle-Inclán, 1994: 29).

Pero este parecido físico con los personajes del pintor cretense ya se estableció a finales del s. XIX. *El Caballero Audaz*, en una entrevista publicada en *La Esfera* en 1915, recordaba el momento en el que conoció a don Ramón, en 1899, en una casa de huéspedes de la calle Mayor:

Tenía yo entonces una docena de años—de esto hace diez y seis [sic]—y acababa de llegar a Madrid. Nos conocimos, o mejor dicho, lo conocí en una casa de huéspedes de la calle Mayor, 18. Él era igual que ahora, un hombre extraño, un caballero de pesadilla, que parecía escapado de un lienzo del «Greco»... Tenía algo de fantasma, mucho de místico y algo de loco. Su barba era una abundosa madeja negra que le caía sobre el pecho yendo a fundirse en los fondos oscuros de sus trajes. Usaba entonces una gran melena alisada hacia atrás. Eran sus ojos pardos y agresivos y sus cejas dos inmensos bordes negros. Estaba muy enflaquecido, y bajo la piel lívida de sus sienes se podían contar las azulosas venas. Aquel rostro tenía algo del Nazareno; tal vez el matiz pálido y tétrico, tal vez la expresión serena y soñadora de místico enamorado de un ideal. Recuerdo que a mí me infundía algo de pavor y sugestión al mismo tiempo. [...] Y aquel raro huésped que contaba cosas tan entretenidas y estupendas, que por entonces era dueño de sus dos brazos y que no había escrito nada en periódicos ni libros, tenía una autoridad enorme e indiscutible sobre los demás. Era considerado como un superhombre. Y a pesar de que iba algo extravagante con un macferlán y un sombrero de copa repelado, todos le llamaban «Don Ramón»; y Don Ramón poseía como nadie ese privilegio misterioso de captación de ánimo: era un imperativo hipnotizador. (*El Caballero Audaz*, «Nuestras visitas. Don Ramón del Valle-Inclán», *La Esfera*, 6-III- 1915).

Un año después, en 1911 en Valencia, durante la gira de *Voces de gesta*, comenta de nuevo en una conferencia la pintura del cretense e indica la presencia en sus figuras de una máscara espiritual:

Elogia al Greco. Todas sus figuras tienen una máscara espiritual que quizá no fuese en muchos momentos la que aquellos personajes tenían, pero es la que sorprendió el artista como más sintética y universal. (Valle-Inclán, «En el Círculo de Bellas Artes. La conferencia de Valle-Inclán». *La Voz de Valencia*, 30- V- 1911, *apud* Serrano Alonso, 2012: 293 n. 26).

Las reflexiones estéticas de Valle-Inclán sobre *El Greco* en la *LM*, aunque breves y condensadas, revelan un profundo estudio de la pintura del cretense, que, para el autor gallego, representa el arte de conciencia, lo que denominó la *máscara espiritual*, aquella expresión artística que desvela el Espíritu del hombre, por ello considera que los cuadros de *El Greco* contienen la paloma blanca en vuelo extático, representativa del Espíritu Santo:

La ciudad alucinante ha tenido un artista también alucinante que alumbra como cirio de cera en esta gran penumbra de piedras góticas: Domenico Theotocópuli tiene la luz y tiene el temblor de los cirios en una procesión de encapuchados y disciplinantes. Parece estremecido por un rezo de brujas. Cuando se penetra en las iglesias donde están sus pinturas, aún escuchamos el vuelo de aquel espíritu bajo las lámparas de los altares, un vuelo misterioso y tenebroso que junta los caprichos del murciélago³⁹⁶ y la quietud estática de la Paloma Eucarística.

(*LM, QE*, I, edic. cit.: 136).

Los cuadros del cretense tienen la luz mortecina de las velas en una procesión de disciplinantes, y encontramos esa luminosidad de los cirios y las teas en el *Entierro del Conde de Orgaz* (Toledo, iglesia de Santo Tomé) o en *Pentecostés* (Museo del Prado),

³⁹⁶ Según Fontana (1993: 94), el murciélago en muchas culturas «encarnaba los poderes de las sombras y del caos. Los budistas lo veían como una marca de la mente ignorante y distraída.». En este pasaje Valle-Inclán contrapone los movimientos constantes y aparentemente erráticos del murciélago con el vuelo estático de la Paloma Eucarística.

donde la luz de los ciriales es sustituida por la iluminación de la gracia del Espíritu Santo, en forma de llamita o lengua de fuego sobre todos los personajes del cuadro.

En relación a la representación iconográfica del Espíritu Santo, *El Greco* es el pintor que en más ocasiones lo plasma como una paloma blanca en vuelo extático. En el Museo del Prado puede verse una paloma en vuelo en los dos cuadros de la *Anunciación*, en el *Bautismo de Cristo*, en la *Coronación de la Virgen*, en la *Trinidad* y en el *Pentecostés*: en estos tres últimos cuadros presenta una paloma blanca en vuelo estático, símbolo del Espíritu Santo. Y en la *Coronación de la Virgen* y en la *Trinidad* aparece suspendida en el aire luminoso y representada junto a un viejo de barba blanca (Padre) y un joven (El Hijo). En Illescas la hallamos en otra *Anunciación* y en el Hospital Tavera de Toledo en otro *Bautismo de Cristo*. La representación simbólica del Espíritu Santo que realiza el pintor cretense tiene amplias resonancias en la *LM*, implicaciones literarias e iconográficas. Respecto a estas últimas, recuérdese la paloma que aparece en la ilustración cabecera de *Exégesis Trina* y sobre las primeras basta recordar la representación alegórica del pecado del Mundo, una paloma cuyas patas están enredadas y aprisionadas por una serpiente.

La reflexión estética de Valle-Inclán sobre la pintura de *El Greco* suscitará con los años importantes conclusiones estéticas, ya apuntadas en la *LM*. Las figuras del cretense, además de expresar su condición y conciencia espiritual, parecían situarse para el autor gallego en otra perspectiva, desde la que prácticamente se rompía el círculo temporal:

En la penumbra de las capillas los cuadros nos dan una impresión calenturienta, porque todas las cosas que están en ellos han sufrido una transfiguración. Sobre los fondos de una laca veneciana están los rostros pálidos que nos miran desde una ribera muy lejana.

(*Ibidem*).

Esta transfiguración o transformación de las figuras tiene mucho que ver con el

denominado tránsito, momento en el cual no solo se rompe el tiempo, sino que el individuo se transforma. Valle-Inclán lo había explicado muy bien en unas declaraciones sobre los toros, en los que alababa a Juan Belmonte y criticaba a Joselito:

Joselito es el torero que tiene mayores conocimientos y que tiene más facultades físicas. Sin embargo, Joselito cansará a los públicos. Joselito es el primer actor de la tauromaquia; pero como en este arte, el autor y actor van juntos, Joselito-autor *no quiere* crear tragedia; no siente el arte de la tragedia, y a pesar de sus faenas asombrosas, de sus facultades, de sus maravillas; el público nota que le falta algo, algo que será la causa de que le aburra un día [...]

La tragedia, el arte...

Su hermano Rafael ya es otra cosa; tiene menos facultades que él, sabe menos que él; cuando sale un toro que le inspira, entonces crea arte, entonces es divino, porque como Belmonte, se transfigura, y transfiguración es teología.

(*Jotape*, «Valle Inclán y los toros», *La Lidia*, 26- IV- 1915: 3).

Sobre las manos de los personajes de *El Greco*, Valle-Inclán afirma que expresan símbolos cabalísticos. Ello es muy evidente en el más famoso de los retratos realizados por el cretense, en el *Caballero con la mano en el pecho* se observan los dedos corazón y anular juntos.³⁹⁷ También aparece esta disposición de los dedos en *San Andrés y San Francisco* o en *Cristo abrazado a la Cruz*, por citar obras que se hallan en el Museo del Prado:

Las manos tienen actitudes cabalísticas, algo indescifrable que enlaza un momento efímero con otro momento lleno de significación y de taumaturgia.

(*LM, QE*, I, edic. cit.: 136).

Las llamadas *actitudes cabalísticas* de las manos se hallan en la escultura y pintura románica, si bien los dedos adoptan otras disposiciones.³⁹⁸ Se trata de signos y gestos

³⁹⁷ Pío Baroja ya había elogiado este retrato en 1900 y Manuel Machado le dedicará uno de los poemas que integran *Apolo. Teatro pictórico*. (1911). Según Davies (2003: 244) se trata de un caballero al que «se le muestra haciendo voto de entrega solemne de todo su ser –cuerpo y alma- a un principio superior, que en última instancia se dirige a Dios. La fe y la fortaleza eran inherentes al caballero cristiano.» (David Davies, «El Caballero de la mano en el pecho», *El Greco*, 2003).

³⁹⁸ Hallamos estos gestos en las manos que bendicen con tres dedos de las majestades románicas y en la representación de los apóstoles, que suelen presentar al observador la palma de la mano. Sobre la expresividad de los cuerpos, Joan Sureda escribe en *La pintura románica en España*: «La pintura románica es una pintura de gestos y actitudes y, en su sentido etimológico, de ademanes, excepto en aquellos casos en que las figuras representadas asumen el rictus del silencio, la quietud absoluta.» (1995: 184).

sagrados con un gran poder mágico.³⁹⁹ *El Greco* por su origen cretense también era bizantino, como la primera denominación del arte románico. Todo ello nos remite de nuevo a Oriente, donde las representaciones de los dioses y diosas hindúes, así como las de Budha contienen estos signos realizados con los dedos de las manos, que en la tradición budista e hinduista reciben el nombre de *mudras* y son muy utilizados en la meditación y el Yoga.

Tanto la pintura del cretense como la ciudad de Toledo tienen un poder taumátúrgico, es decir, tienen un poder mágico, porque remiten siempre a la idea de la muerte:

Esta misma significación, esta misma taumaturgia, tiene el ámbito sepulcral de Toledo. En el vértigo de evocaciones que producen sus piedras carcomidas, prevalece la idea de la muerte como en el trágico y dinámico pincel de Domenico Theotocópuli.

(*Ibidem*).



Esta ilustración que representa a un búho, cuyas alas se confunden con hojas de acanto, aparece en el final de *QE I* en la primera edición de 1916, pero no así en la segunda de 1922, donde el búho es sustituido con un cáliz con vegetación.

Respecto a las ilustraciones, la sección de *El Quietismo Estético* es la que contiene mayor número de variantes entre la primera y la segunda edición.

En el capítulo II de *El Quietismo Estético* Valle-Inclán analiza el poder evocador de Toledo, y por extensión de las viejas ciudades castellanas. La ciudad imperial es como un inmenso sepulcro, porque todo lo evocado son imágenes del pasado histórico ya lejano, aunque casi siempre con un origen literario:

³⁹⁹ Entre los pintores contemporáneos y coetáneos de Valle-Inclán encontramos también esta gestualidad mágica. Así, Julio Romero de Torres en *El retablo del amor* (1910), panel central *La Anunciación*, donde se observa a las dos figuras femeninas haciendo el mismo signo con los dedos corazón y anular de la mano derecha. Sin duda, influencia de *El Greco*.

Toledo sólo tiene evocaciones literarias, y es tan angustioso para los ojos como lleno de encanto para la memoria.

(*LM, QE, II*, edic. cit.: 137).

En opinión de Valle-Inclán, Toledo no es grato para los ojos, pero sí para el recuerdo, pues la ciudad genera un aluvión de imágenes, debido a la presencia constante del pasado, del transcurrir temporal. Todo ello le sirve para reflexionar sobre la naturaleza del recuerdo en las imágenes artísticas:

Toledo es a modo de un sepulcro que guarda en su fondo huesos heroicos recubiertos con el sórdido jirón de la mortaja, y cuando todas sus piedras se hayan convertido en polvo, se nos aparecerá más bello, bello como un recuerdo. [...] En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los ojos las aprenden, sino como adecuaciones al recuerdo.

(*Ibidem*).

El concepto estético del recuerdo, que ya había aparecido como elemento epistemológico en *Anillo de Giges*, ahora es desarrollado por Valle-Inclán con mayor detalle. El recuerdo es definido no como la suma de sensaciones de una experiencia vivida por el artista, sino como la adecuación a su memoria de las imágenes y experiencias de la vida, que en conjunto forman una unidad de conciencia. Esta adecuación fija en estatismo las imágenes, las hace quietas y se convierten en centros, en unidades atemporales de carácter circular, dada la emoción intensa que genera la experiencia:

En el recuerdo todas las cosas aparecen quietas y fuera del momento, círculos de sombra. El recuerdo da a las imágenes la intensidad y la definición de unidades, al modo de una visión cíclica.

(*Ibidem*).

Como dice, el recuerdo es un proceso alquímico de la memoria, pues adecúa las imágenes y sensaciones de la experiencia a un marco intemporal y estático, cargado de emoción y de sentido circular. La emoción como centro del círculo es comparada por Valle con el ojo del águila, cuando vuela en el cenit y parece quieta:

El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra

emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura.

(Ibidem).

Valle-Inclán explica las características del quietismo estético a través de las nociones de lugar y de tiempo, a las cuales considera valores, constantes definitorias de esta estética quietista. El ojo y el vuelo del águila se convierten en símbolo de la suma de los recuerdos, adecuaciones en la memoria que conforman la conciencia del individuo:

Las nociones de lugar y de tiempo se corresponden como valores del quietismo estético: El águila, cuando vuela muy alto, parece tener las alas quietas, y todas las cosas que pasaron y son recordadas quedan inmóviles en nosotros, creando la unidad de conciencia. La quietud es la suprema norma.

(Ibidem).

Y efectivamente, Valle-Inclán define el quietismo estético, expresión del arte del Espíritu, en función de las constantes de lugar y tiempo, por ello se refiere a dos ciudades místicas, Toledo y Santiago de Compostela. En ambas evocaciones interviene el recuerdo con su procedimiento de adecuación:

El encanto del tiempo pasado está en la quietud con que se representa en el recuerdo. Así, las viejas y deleznable ciudades castellanas son siempre más bellas recordadas que contempladas, ciudades como aquellas desaparecidas hace mil años, las que nunca hemos visto, y las mismas ciudades malditas castigadas y abrasadas por el fuego del Señor.

II

EN LAS CREACIONES DEL ARTE, LAS IMÁGENES DEL MUNDO SON
ADECUACIONES AL RECUERDO DONDE SE NOS PRESENTAN FUERA
DEL TIEMPO, EN UNA VISIÓN INMUTABLE.

(LM, QE, II, edic. cit.: 138).

De forma clara, Toledo es, para Valle-Inclán, una sinécdoque de las ciudades castellanas, más bellas recordadas que contempladas. El autor gallego incide en uno de los temas del Modernismo español: la visión literaria y artística de Castilla y su paisaje. El descubrimiento del paisaje tiene su origen en el regeneracionismo cultural del krausismo y de la Institución Libre de Enseñanza. El llamado racionalismo *armónico*, fomentado por el

krausismo⁴⁰⁰ durante la Restauración, y la adopción de nuevas medidas pedagógicas por parte de la Institución Libre de Enseñanza, como las excusiones histórico-artísticas por la geografía nacional⁴⁰¹ o la introducción de la historia del arte como asignatura escolar, favorecieron el estudio de la estética y las bellas artes e instauraron en los jóvenes finiseculares una nueva manera de *mirar* el arte y el paisaje, decisiva para el arte y la literatura modernista.⁴⁰² Así lo recordaba Manuel B. Cossío en su prólogo a *El Greco*, de 1908:

En la Institución libre de Enseñanza, a la que, de un modo todavía más hondo, apenas hay nada en mí que yo no deba, han de buscarse los estímulos posteriores para este trabajo. [...] Vino a la Institución el amor al cultivo de la Historia del Arte; tal vez la nota más característica de su programa escolar, y aún de su influjo educativo en la cultura patria; [...] En repetidos cursos de historia de la pintura, hechos siempre en el Prado, y en continuas excursiones por España, con alumnos de todas las edades, se han ido fraguando, depurando, aquilatando lentamente mis impresiones sobre Theotocópuli. De mis discípulos he aprendido, como el Talmud ya advierte, más que de mis maestros. (Cossío, 1983: 23).

Cossío menciona las «continuas excursiones por España» como medio de conocimiento artístico. Y es que el descubrimiento de la historia del arte español va ligado al descubrimiento del paisaje y del espíritu de sus diferentes regiones. Desde 1892, fecha fundacional de la *Sociedad Española de Excursiones*, se organizaron excursiones por toda la geografía nacional con el fin de descubrir y dar a conocer nuestro patrimonio histórico-

⁴⁰⁰ Para entender la naturaleza y el alcance de los postulados del krausismo español siguen siendo fundamentales los estudios y antologías de Juan López-Morillas, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel (Minor, 2), 1972; y *Krausismo: estética y literatura*. Antología, Editorial Labor (Textos Hispánicos Modernos, 22), Barcelona, 1973.

⁴⁰¹ Excursiones que en un primer momento fueron exclusivamente naturalistas. Así, Francisco Giner de los Ríos gustaba de llevar a sus alumnos a la sierra de Guadarrama, como bien recordó Antonio Machado en su poema de homenaje a su maestro. (Antonio Machado, *Poesías Completas*, CXXXIX, “A Don Francisco Giner de los Ríos”, 1997: 251-252).

⁴⁰² Carmen Pena López (1983) relaciona la pintura de paisaje con las enseñanzas de la Institución Libre de Enseñanza. La autora realiza una interesante comparación entre las descripciones de *Castilla de Azorín* y los cuadros de Aureliano de Beruete.

artístico. El propio Cossío rememora en el prólogo a su monografía sobre el Greco el ambiente de sus primeras excursiones artísticas a Toledo:

Nada más grato que recordar aquí con veneración aquellos juveniles días, ya lejanos, de continuo aprendizaje por Toledo, el paso lento y el cerebro en perpetua tensión, a vueltas y revueltas con la historia y el arte castellanos; aquellas tardes plácidas en los riscosos tomillares de la Virgen del Valle, trabajando por descubrir la íntima compenetración local de arte y naturaleza. (*Ibidem*).

Esta cultura excursionista caló en la juventud modernista y tuvo amplias repercusiones periodísticas, literarias y artísticas.

Fue el pintor Aureliano de Beruete (1845-1912), cofundador con Giner de los Ríos de la I. L. E. y partícipe en muchas de las excursiones pedagógicas, el primero que plasmó en sus cuadros el paisaje de Castilla, en concreto la sierra de Guadarrama.⁴⁰³ De todos los escritores de la época, el más excursionista fue Pío Baroja, quien viajó solo a Toledo en julio de 1900 y repitió destino con *Azorín* en noviembre del mismo año. Ambos permanecieron cuatro días en la ciudad imperial, admirando sus obras de arte, con visita incluida a Julio Burell, entonces gobernador civil de la provincia.⁴⁰⁴ *Azorín*, en sus

⁴⁰³ Aureliano de Beruete fue discípulo de Carlos de Haes, pintor belga establecido en España, quien desde su cátedra de Paisaje de la Academia de Bellas Artes de San Fernando difundió una nueva actitud del pintor, moderna y sensible, ante la naturaleza. En el conjunto de su obra destacan sus paisajes santanderinos y de los picos de Europa. Su discípulo, Beruete, fue el primero en reflejar pictóricamente la tierra castellana. Así lo confirma Gabriel Ferrater: « [...] Podemos sin timidez otorgarle a Beruete toda la gloria que merece por haber sido el primer introductor en la pintura del paisaje castellano; la mayoría de sus cuadros, con algunos de Regoyos y algunos de Benjamín Palencia, son en efecto la única base para una auténtica cultura visual de Castilla, de esta tierra que tanto incita a hablar y tan poco a mirarla de verdad. En este aspecto, Beruete parece realmente solicitar la aparición de su gran continuador, Regoyos, y de los escritores del 98». (Ferrater, 1981: 186).

⁴⁰⁴ Pío Baroja, asimismo, viajó con su hermano Ricardo Baroja al nacimiento del río Duero, pasando por Sigüenza, Soria, Garray (ruinas de Numancia) y Covaleda en diciembre de 1901. Las impresiones del viaje se publicaron en *El Imparcial* en diciembre de 1901 y en febrero de 1902, y han sido recogidas en Pío Baroja, *Obra dispersa y epistolario*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1999. En 1904, acompañado de Darío de Regoyos, Pío Baroja visitó Córdoba. En 1905 o 1906 los dos hermanos Baroja, acompañados por Ciro Bayo, se fueron a pie desde Madrid hasta el monasterio de Yuste, y atravesaron la sierra de Gredos, siguiendo el curso del río Tiétar.

memorias, e insistiendo en el carácter generacional del grupo de escritores, recordará el espíritu de estas excursiones histórico-artísticas:

La visita que en 1900 hicimos a Toledo, fue capital en el desenvolvimiento de la escuela. Fuimos a Toledo, no como frívolos curiosos, sino cual apasionados. Nos atraían los monumentos religiosos. En ellos se encarna la nacionalidad española. Interesábanos las iglesias visigóticas y las herrerianas, las iglesitas de pueblo y las grandes y suntuosas catedrales. En las catedrales, verdaderos mundos del arte, íbamos desde la estofa de una casulla antigua a la talla de un retablo. Y acaso lo que más nos apasionaba era un arte eminentemente español [...] el arte del hierro forjado. (*Azorín*, «El cardenal Romo», 1999²: 1043).⁴⁰⁵

Efectivamente, la estética modernista estaba íntimamente ligada a la geografía y al paisaje. El tema del paisaje fue una de las preocupaciones fundamentales de la estética decimonónica a partir de la segunda mitad del siglo, y se abordó desde perspectivas idealistas y psicológicas. Ya R. W. Emerson (1904), desde una óptica panteísta, había proclamado la belleza de la Naturaleza y la capacidad del hombre para percibir esa belleza: «el ojo es el mejor de los artistas», siendo el arte un epítome del mundo. También el paisaje fue un asunto recurrente en las obras del esteta inglés John Ruskin, quien, con sus doctrinas estéticas, llegó a crear toda una escuela pictórica, los pintores prerrafaelitas, que tuvo seguidores en toda Europa, siendo el teórico más influyente a finales de siglo⁴⁰⁶ y el padre del esteticismo finisecular. La primera parte de su ensayo *Pintores modernos* (1850) está dedicada por completo a la pintura del paisaje y conceptos críticos como el de *verdad* artística tendrán gran fortuna en autores como Unamuno y Valle-Inclán. Marcelino Menéndez Pelayo, pionero en

⁴⁰⁵ El interés por el hierro forjado fue motivo recurrente del modernismo artístico: Rusiñol, Gaudí, etc.

⁴⁰⁶ Marcelino Menéndez Pelayo se hizo eco de esta moda ruskiniana en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1889): «Los llamados *esteticistas*, los pintores *prerrafaelistas*, los paisajistas, secuaces de la manera de Turner, y hasta los innumerables viajeros y aficionados ingleses que continuamente invaden todos los museos y galerías de Europa, son en mayor o menor grado discípulos de Ruskin, cuyos libros se han convertido en una especie de Alcorán, y producen cada día innumerables fanáticos» (1974⁴: 394).

la difusión de estas y otras doctrinas estéticas, comenta en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1889) sobre Ruskin y su idea de la naturaleza:

Ruskin [...] es idealista acérrimo: lo que busca en la naturaleza no es la *sensación*, sino la *verdad*; menosprecia la *imitación literal*, y persigue el *carácter permanente de las cosas*, los misterios de invención y combinación por los cuales la naturaleza habla del espíritu, proclamando la operación incesante de poder divino, que la embellece y glorifica. (1974⁴: 397).

Si Emerson y Ruskin abordaron el paisaje y su representación pictórica de forma idealista, el popular escritor H. Taine lo hizo desde una perspectiva psicológica y sociológica, no menos interesante para el estudio del fenómeno pictórico y literario, al proclamar la decisiva importancia del *medio* para entender el estado moral de un pueblo, su psicología. Escritores y artistas finiseculares tenían noticia de todas estas ideas a través de las traducciones francesas, y desde 1889 gracias a la *Historia de las ideas estéticas en España* de Marcelino Menéndez Pelayo, cuyo último volumen contiene información sobre Carlyle, Ruskin y H. Taine. Respecto a los postulados de Taine, el erudito santanderino expone:

Los documentos históricos son indicios por medio de los cuales hay que reconstruir el individuo visible. El hombre corpóreo y visible no es más que otro indicio para llegar al hombre interno e invisible. Los estados y las operaciones de este hombre invisible e interno tienen por causa ciertas maneras generales de pensar y de sentir. Estas formas generales de pensamiento y sentimiento están determinadas por tres fuerzas primordiales: la *raza*, el *medio*, el *momento*. (*Ibidem*: 544).

Sin duda, en esta misma corriente socio-psicológica, que presta gran atención al determinismo del medio y de la raza, se enmarcan los estudios de C. Lombroso sobre el carácter de los criminales y los del francés Alfred Fouillée sobre la psicología de los pueblos europeos.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Alfred Fouillée, *Temperamento y carácter según los individuos, los sexos y las razas*. Traducción Española de Ricardo Rubio, Madrid, Sáez de Jubera, Fernando Fé, 1901; *Bosquejo psicológico de los pueblos europeos*. Trad. de Ricardo Rubio, Madrid, Daniel Jorro Edit., 1903. El tercer capítulo está dedicado al pueblo español, donde analiza la psicología de cada una de las nacionalidades y regiones de España.

Por todas estas influencias externas (esteticismo idealista de Emerson y Ruskin, método psicológico de Taine), a las que hay que sumar, no lo olvidemos, la labor pedagógica de los institucionistas, el tema del paisaje de España y sus gentes constituirá para el Modernismo hispánico, en su vertiente literaria y pictórica, una manifestación de indigenismo y un ejercicio intrahistórico. Es decir, una interiorización en el alma del paisaje y de los pueblos de España que implicará, por ello, un regeneracionismo espiritual a través de la poesía, el ensayo y la pintura.

Cuando Pío Baroja realiza su primer viaje a Toledo en julio de 1900, se detiene en Illescas para asimilar el ambiente, el medio, en el que el Greco realizó parte de su obra. Es decir, primero estudia el paisaje para comprender acto seguido el arte del cretense:

No creo que haya nada que explique de una manera tan completa la obra de un pintor como la tierra en donde vive, el aire que respira, el cielo que contempla.

Si en los demás artistas el medio ambiente influye con energía, en el pintor no sólo influye, sino que domina, manda y subyuga.

Gran parte de la inteligencia del pintor está en su retina, en lo que ésta ha percibido. Por eso, antes de ver las obras del Greco en la ciudad de Toledo, he querido contemplar con mis ojos los paisajes que el Greco contempló, y he ido a Illescas, uno de los pueblos en donde hizo varios trabajos el gran Doménico, y desde aquí he tomado al día siguiente el camino viejo que lleva a la ciudad imperial. (Baroja, «Tierra castellana. En Santo Tomás»; *apud Obra dispersa y epistolario*, 1999: 915).

El estudio del paisaje es fundamental para conocer la psicología de los hombres y los pueblos, para adentrarse en el alma española. Por eso Yuste, el maestro de Antonio Azorín en *La voluntad* (1902), exclamará que «después de todo el medio es el hombre» (1979: 113). Y el mismo personaje, poco antes de comparar una descripción de Blasco Ibáñez con una de Pío Baroja, realizará una declaración de principios sobre el paisaje profundamente reveladora:

Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje... Es una emoción completamente, casi completamente moderna [...] En España, fuera de algún poeta primitivo, yo creo que sólo la ha sentido Fray Luis de León en sus *Nombres de Cristo*... Pues bien; para mí el

paisaje es el grado más alto del arte literario... ¡Y qué pocos llegan a él! (Azorín, 1979: 130).

Las excursiones histórico-artísticas tenían, por lo tanto, no sólo una finalidad estética, sino también, y con mayor relevancia, un componente psicológico y regenerador. A través del medio, del paisaje y sus gentes, se comprendía el arte y la pintura en concreto, y viceversa.⁴⁰⁸

Unamuno, al criticar la pintura de historia de carácter patriótico, afirmaba al respecto:

No es el fin de la historia llevarnos a la patria, sino que el fin de la patria es llevarnos a la historia, a la conciencia de la humanidad infinita y eterna y hasta a la conciencia de Dios. Y nada como el arte, pero el arte puro, no abogadesco, puede llevarnos a la conciencia de nuestra patria. (Unamuno, «La labor patriótica de Zuloaga», 1976: 94).

En este contexto cultural de interés evidente por el paisaje y el arte se enmarca la visión de Valle-Inclán sobre Toledo y la pintura de *El Greco*, así como la descripción espiritual de Santiago de Compostela. El autor gallego analiza el espacio desde una perspectiva idealista y psicológica, pues el medio, el paisaje, condiciona el espíritu.

En el capítulo III de la sección expone su visión de Santiago de Compostela, como ciudad opuesta a Toledo. Si la ciudad de *El Greco* recordaba constantemente la muerte y el paso del tiempo, Santiago, por el contrario, representa la eternidad:

De todas las rancias ciudades españolas, la que parece inmovilizada en un sueño de granito, inmutable y eterno es Santiago de Compostela. [...] Rosa mística de piedra, flor románica y tosca, como en el tiempo de las peregrinaciones, conserva una gracia ingenua de viejo latín rimado. [...]

En esta ciudad petrificada huye la idea del Tiempo. No parece antigua, sino eterna. Tiene la soledad, la tristeza y la fuerza de una montaña. (*LM, QE*, III, edic. cit.: 139).

Valle-Inclán establece, a partir de la comparación entre materiales constructivos arquitectónicos, dos campos semánticos opuestos para describir las evocaciones del recuerdo

⁴⁰⁸ En este sentido, el patriarca de la historiografía artística catalana, Josep Gudiol y Cunill, indicaba en su *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana* que «l'iconografia s'ocupa en averiguar l'ideal que presidí la confecció de les imatges, descobrint així dates de gran importancia per conèixer lo passat. L'Iconografia pot dirse que fa veurens l'ànima de les antigues generacions» (1902: 15-16).

de Santiago y Toledo. Santiago es un sueño de granito, una rosa mística de piedra, una flor románica y tiene la fuerza de una montaña. Es una ciudad petrificada, quieta. La perdurabilidad y dureza del granito, destacada en todos los anteriores atributos de Santiago, se opone a las piedras carcomidas de Toledo, a las ciudades de adobe castellanas, construidas con materiales más pobres y más erosionables como es el barro y la paja. Frente a la montaña de granito de Santiago, eterna y quieta, Toledo recuerda al pináculo de calaveras de un osario. Las ciudades castellanas, edificadas con pobres materiales, según Valle, recuerdan la vanidad del mundo, el retorno al polvo, la muerte:

Sus piedras no exhalan esa impresión de polvo, de vejez y de muerte que exhalan las ruinas de Toledo. En su arquitectura, la piedra tiene una belleza tenaz macerada de quietismo, y las ciudades castellanas son deleznable y sórdidas como esos pináculos de calaveras que se desmoronan en los osarios. Ciudades amarillas, calcinadas y desencantadas, recuerdan el todo vanidad de las cosas humanas.

(Ibidem).

Para Valle-Inclán las ciudades castellanas tienen solo evocaciones históricas y literarias, ya que rememoran el pasado y todo en ellas se desmorona, pues están construidas sobre *hastiales de adobe y encalados morunos*:

Acaso sus hastiales de adobe tienen las evocaciones de una crónica que en bárbaro latín reza loores de santos y hazañas de reyes; acaso sus claustros que se desmoronan bajo el encalado moruno juntan a la emoción ascética una emoción literaria, pero su ámbito sin resonancias nunca es bello con la belleza de la arquitectura, toda fuerza y armonía, sonoridad y quietud.

(LM, QE, III, edic. cit.: 139-140).

Únicamente es el romance castellano el que suple las carencias de su arquitectura decrepita. Por ello Castilla tiene resonancias históricas y literarias, pero nunca la emoción religiosa que, según Valle, invade Santiago debido al éxtasis de sus peregrinos y a la firmeza de su piedra:

El romance es lo único que vive con vida potente en el cerco de estas ciudades de adobe, donde sólo por acaso se encuentra algún sillar más fuerte que los siglos.

Y Compostela, como sus peregrinos de calva sien y resplandeciente faz, está llena de una emoción ingenua y románica de que carece Toledo. Toledo es en todos sus momentos la calavera que ríe con tres dientes sobre el infolio de un anacoreta, y dice que todo es polvo.

(*LM, QE, III, edic. cit.: 140*).

Toledo no solo es símbolo de la vanidad del mundo por la decrepitud de su espacio arquitectónico, *las ruinas de Toledo*, sino que, desde la perspectiva temporal, dado su pasado histórico, el continuo fluir de hechos y personajes a lo largo de los siglos, su prolífica evocación literaria, también es símbolo de la multiplicidad y del movimiento constante, que en el ensayo valleinclaniano tiene connotaciones negativas; mientras que Santiago de Compostela solo tiene una única evocación y una misma resonancia, está quieta en el éxtasis de sus peregrinos:

La ciudad castellana, evocadora como una crónica, sabe de reyes y reinas, de abades y condes, de frailes inquisidores y de judíos mercaderes. En Toledo cada hora arrastró un fantasma distinto. Pero Compostela, inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación, y la cadena de siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora, eternamente repetida bajo el cielo lluvioso.

III

SÓLO BUSCANDO LA SUPREMA INMOVILIDAD DE LAS COSAS
PUEDE LEERSE EN ELLAS EL ENIGMA BELLO DE SU ETERNIDAD.

(*Ibidem*).

Así pues, Toledo simboliza el movimiento, la disgregación y la dispersión en el transcurso temporal, la muerte en definitiva; mientras que Santiago de Compostela, gracias a la fe de sus peregrinos, representa la quieta unidad, la eternidad proporcionada por el éxtasis religioso.



Esta ilustración aparece como variante en el cierre de *QE* III en la segunda edición de la obra (1922). En 1916 en su lugar también había una tortuga, pero con alas de peor factura. La variante de 1922 presenta dos estrellas de seis puntas con un círculo central en su interior que se sitúan en cada extremo de la ilustración. La tortuga alada representa la lenta evolución del alma humana.

Según la glosa que cierra *QE* III, únicamente buscando la inmovilidad de las cosas puede hallarse en ellas su belleza inmortal. La estética quietista defendida por Valle-Inclán implica que los objetos, personas y realidades deben analizarse como adecuaciones estáticas al recuerdo del artista. Sin embargo, la gran mayoría de los hombres, *las almas menores*, se dejan llevar por el constante movimiento de la realidad, porque resulta mucho más llamativo que la quietud. Para expresar esta idea, don Ramón utiliza un símil astronómico. Las estrellas fugaces -que en realidad no son estrellas, sino meteoritos- cautivan más la atención del hombre que las estrellas fijas, quietas e infinitas en número:

Las almas menores son eternas enamoradas de lo perecedero, el movimiento las llama y pone en vela porque siempre es más advertido que la quietud. Así sucede con la estrella fugaz que pasa por el cielo y desaparece, en tanto que la estrella fija permanece perdida en la inmensidad y en el número.

(*LM, QE, IV*, edic. cit.: 141).

La mayoría de los hombres apenas tiene conciencia de su relación con el mundo. Por ello, el arte con poca o nula conciencia no vale nada, es como el polvo levantado en los caminos cuando pasan los rebaños. Es efímero totalmente, pues no deja huella en el recuerdo:

La relación efímera de las conciencias con el mundo es como el polvo de los caminos cuando pasan los rebaños, y el arte que engendra tampoco vale más que una ráfaga de polvo. Y, acontece, en este sutil adoctrinamiento estético, que lo efímero no sea lo que vuela más ligero en las horas, sino aquello que, aun pasando tarde, apenas labra surco en la memoria.

(*Ibidem*).

Valle-Inclán está diciendo lo mismo que en sus artículos de crítica pictórica de 1908 y 1912, donde criticaba a los cuadros y a los pintores carentes de emoción y verdad.

A continuación, a través de una nueva comparación entre la chispa del perdenal, que es fugaz al igual que el constante movimiento, indica que incluso lo fugaz contiene *la íntima sustancia* eterna. La chispa busca crear el fuego, el movimiento constante ansía la quietud:

La chispa luce fugaz en el pedernal, y, sin embargo, lo define mejor que la forma, porque va unida a todas las mudanzas y en todas las horas puede brotar. La chispa revela la íntima sustancia.

Descubrir en el vértigo del movimiento la suprema aspiración a la quietud es el secreto de la estética.

(Ibidem).

De igual forma que la chispa en relación con el pedernal y al movimiento con respecto a la quietud, el hombre ama la vida porque sabe que al final está la muerte. Debido a la ignorancia y a la escasa conciencia de los hombres, Valle-Inclán afirma que somos como sombras de una tragedia:

Amamos la vida porque sabemos que al final del camino está la muerte, y somos como las sombras de una tragedia que solo alcanzan plenitud de belleza en aquel gesto que presagia su Destino.

(Ibidem).

El autor utiliza términos platónicos para desarrollar un concepto capital en la estética del quietismo, el gesto último de la personalidad al morir, donde se revela el destino del individuo. Los hombres no son héroes, porque desconocen su destino y no luchan contra él. Carecen de la conciencia espiritual necesaria para interpretar sus vidas y la realidad, por ello los hombres, entre los que el narrador y el lector implícito se incluyen, son sombras de una tragedia.

El destino de la vida humana es la muerte; de forma análoga, el fin de todo movimiento es el reposo. Según Valle-Inclán, es en el instante de la muerte cuando se expande la

conciencia personal e individual y en ese momento de tránsito se comprende el sentido inmutable de la órbita, es decir, se entiende el sentido de la existencia humana:

Entonces la ráfaga de violencias adquiere la significación de la quietud, porque un instante basta a revelar el sentido inmutable de la órbita. Decía Leonardo que el movimiento sólo es bello cuando recuerda su origen y define su término, y lo comparaba con la línea de la vida en los horóscopos.

(*Ibidem*).

Valle-Inclán explica el destino del hombre a partir de un símil geométrico y astrológico. El continuo movimiento del hombre hacia la quietud, la muerte, se identifica con la sección de arco de una circunferencia, que correspondería toda ella a una existencia humana. Como es bien sabido, si tenemos la longitud de un arco y sabemos el ángulo que forma, puede deducirse la longitud de la circunferencia. Valle-Inclán cita de nuevo a Leonardo da Vinci quien, según el autor gallego, comparó el movimiento con la línea de la vida -propia de la quirología- de los horóscopos:⁴⁰⁹

El quietismo estético tiene esta fuerza alucinadora. Inicia una visión más sutil de las cosas, y al mismo tiempo nubla su conocimiento porque presente en ellas el misterio. Es la revelación del sentido oculto que duerme en todo lo creado, y que al ser advertido nos llena de perplejidad.

(*LM, QE, IV*, edic. cit.: 141-142).

La estética defendida por Valle-Inclán en la *LM*, el quietismo estético, tiene una fuerza asombrosa, pues implica una visión más espiritual e intuitiva sobre el hombre y su realidad, percepción que causa desconcierto en el observador, ya que queda deslumbrado ante el sentido oculto de la creación:

Cuando los ojos quieren mirar fuera de la caverna oscura, quedan ciegos de luz, divina Cáligo de cuantos alcanzan una comprensión del mundo más allá de la

⁴⁰⁹ No me consta que exista en astrología una línea de la vida, a no ser que Leonardo se refiera al eje nodal de un horóscopo, es decir, la línea que une los nodos lunares, sur y norte respectivamente. Los nodos lunares se relacionan con el karma, pues el Nodo Sur representa el pasado y el Norte el destino marcado para la actual existencia del individuo.

enseñanza temporal y mortal de los sentidos. Como Ireneo Alejandrino,⁴¹⁰ el iniciado no mira el vuelo de la flecha porque penetra en la conciencia del arquero. Sabedor de los destinos, es sabedor de los caminos, sin ser ellos desenvueltos. Y el camino de la flecha estuvo antes en el ojo y en la mente del arquero.

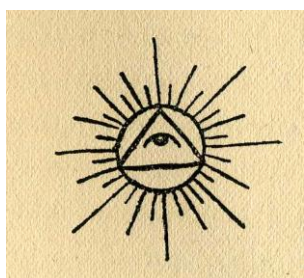
(*LM, QE, IV*, edic. cit.: 142).

La metáfora de la flecha y el arquero posee en la *LM* gran relevancia, pues, además de este pasaje textual, hay dos ilustraciones en el ensayo, situadas en extremos opuestos de la obra, que muestran a dos arqueros de características bien distintas. Uno en el final de *AG VII*, animalizado y con un arco al que le falta una cuerda, y otro como ilustración final de la obra, tras el *Guión de las glosas*, en el que vemos a un hermoso sagitario, que se dispara a sí mismo. Es evidente que la evolución del arquero y la flecha simbolizan el destino del individuo y la progresión del alma hacia la perfección.

IV

PARA EL OJO QUE SE ABRE EN EL GNÓSTICO TRIÁNGULO, TODAS
LAS FLECHAS QUE DISPARA EL SAGITARIO ESTÁN QUIETAS.

(*LM, QE, IV*, edic. cit.: 142).



La ilustración correspondiente a la primera edición de 1916 (izquierda) fue sustituida en 1922 por la cabeza de un ángel con toda su aureola. Lo cierto es que la ilustración de *H* (1916) acompaña e ilumina mucho mejor la glosa correspondiente.

⁴¹⁰ Esta referencia a Ireneo Alejandrino es equívoca, Valle-Inclán quizás se refiera a Ireneo, patriarca de la Iglesia del s. II, que llegó a ser obispo de Lyon y que dejó escrita una obra heriosológica, *Contra las herejías*, que permitió tener conocimiento de las características del gnosticismo cristiano de los primeros siglos.

El capítulo V del *QE* es uno de los apartados más importantes del ensayo, donde Valle-Inclán no solo caracteriza la estética quietista propugnada, sino que describe una experiencia personal próxima al misticismo. Valle-Inclán se refiere a los principios de su aprendizaje estético, momento que califica de *iniciación*, sustantivo con evidentes connotaciones ocultistas. Hay que recordar de nuevo que el autor define la belleza como el místico camino para conocer a Dios, tal y como afirma en *AG* y *ET*:

En los comienzos de mi iniciación estética sólo tuve ojos para gozar y amar el divino cristal del mundo, ojos como los pájaros que cantan al alba del sol. Todas las formas y todas las vidas me decían el secreto inefable del Paraíso y me descubrían su lazo de hermandad conmigo.

(*LM, QE, V*, edic. cit.: 143).

Esta comunión casi franciscana con todas las cosas del mundo no era suficiente para el autor, que se sentía acongojado y buscaba otro gozo estético-metafísico de carácter místico:

Ninguna cosa me era ajena, pero yo sentía la congoja del místico que sabe engañoso su camino. Las horas aún labraban una continua mudanza en mi conciencia, y el alma, eterna peregrinante, se desarraigaba del goce que conocía, para buscar un goce desconocido.

(*Ibidem*).

El alma es definida como eterna peregrinante que se tortura por encontrar el lugar, el *quicio*, donde hacerse quieta. En esta descripción de la búsqueda quietista, Valle-Inclán utiliza de nuevo referencias constructivas, como el quicio de una puerta o ventana, que, por definición, implica tránsito, transformación y apertura. Y de forma directa afirma que Miguel de Molinos fue su maestro en el hallazgo de la estética mística que es el quietismo estético:

En esta ansia divina y humana me torturé por encontrar el quicio donde hacer quieta mi vida, y fui, en algún modo, discípulo de Miguel de Molinos: De su enseñanza mística deduje mi estética.

(*Ibidem*).

Miguel de Molinos también se refiere a una puerta, donde el alma encuentra la quietud absoluta y se muestra en silencio ante Dios:

No mira Dios las muchas palabras, sino al fin, si es purificado. Su mayor contento y gloria en aquel tiempo es ver el alma en silencio, deseosa, humilde, quieta y resignada. Camina, persevera, ora y calla; que donde no hallarás sentimiento, hallarás una puerta para entrarte en tu nada, conociendo que eres nada, que puedes nada, ni aun tener un buen pensamiento. (Molinos, 1976: 170).

Y en el mismo libro de la *Guía Espiritual* (I, XII) puede leerse:

Tanto cuanto el alma goza del amor sensible, tanto menos se goza Dios en ella; y al contrario, cuanto menos se goza el alma de este sensible amor, tanto más se goza Dios en ella. Y sabe que fijar en Dios la voluntad con la repulsa de pensamientos y tentaciones, con la mayor quietud que se pueda, es alto modo de orar.

(*Ibidem*: 171-172).

El narrador de *QE* quería encontrar un sentido a la vana y constante mudanza del mundo, al continuo movimiento, y sometido a una disciplina ascética, a la que se refirió en *AG*, encontró su norma estética en el mismo camino que conducía a la quietud:

Yo también quería advertir en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante, creando la divina identidad de todos los ayeres con todos los mañanas. Fue una áspera disciplina hasta encontrar la norma estética sobre el mismo sendero que conduce a la beata quietud.

(*LM, QE, V*, edic. cit.: 143).

El autor halló su norma estética no en el final, la beata quietud, sino en el camino que le conducía hacia ella. La precisión es importante para comprender la naturaleza del quietismo estético y su ulterior desarrollo y evolución en la literatura valleinclaniana.

Valle-Inclán explica la voluntad de que su verbo fuera como un cristal. Retoma en este punto ideas ya expuestas en el *MM*. Utiliza la palabra *cristal* con un significado geológico, como si fuera una piedra preciosa o semipreciosa, que perviviera al hombre y al tiempo como los minerales:

Ambicioné que mi verbo fuese como un claro cristal, misterio, luz y fortaleza. En la música y en la idea de esta palabra cristal, yo ponía aquel prestigio simbólico que tienen los libros cabalísticos las letras sagradas de los

pantáculos.⁴¹¹ Concebía como un sueño que las palabras apareciesen sin edad, al modo de creaciones eternas, llenas de la secreta virtud de los cristales. Y años enteros trabajé con la voluntad de un asceta, dolor y gozo, por darles emoción de estrellas, de fontanas y de hierbas frescas.

(*LM, QE, V*, edic. cit.: 143-144).

El autor quiso que sus palabras tuvieran carácter oracular, por ello las define como «rosas delficas llenas de luz», y escudriñó su inocencia prístina en el espejo mágico:

Como un viejo alquimista, busqué el rostro de su inocencia en el espejo mágico⁴¹², y quise verlas nacer de la entraña del día, rosas delficas de luz y llenas de esencia. Me torturé por sentir el estremecimiento natal de cada una, como si no hubiesen existido antes y se guardase para mí la posibilidad de hacerlas nacer.

(*LM, QE, V*, edic. cit.: 144).

El autor supo apartarse de lo efímero y lo cotidiano y focalizó toda su intuición en observar la realidad con «ojos divinizados», de tal manera que, al igual que hizo con las palabras y su significación musical, hallara un sentido de responsabilidad, «actualidad eterna», en las acciones de los hombres. Esta visión de lo esotérico y oculto es propia de los iniciados, tal y como había explicado el narrador en *Anillo de Giges*. El poeta iniciado ve cómo la vida de los hombres se desarrolla absolutamente condicionada, determinada por sus actos, pasados y presentes. Por ello afirma que los itinerarios vitales de los hombres están «sellados como la pauta de las estrellas». El adjetivo «sellado» posee aquí dos acepciones: la primera nos remite a algo secreto y cerrado, que no debe ser desvelado; la segunda acepción, complementaría a la primera, se refiere a algo marcado o impreso «como la pauta de las estrellas». Esta comparación es de carácter astrológico y se refiere, casi con total probabilidad,

⁴¹¹ Aunque F. J. Blasco dice seguir la edición de 1922, esto no es así, pues en las tres ediciones de *Opera Omnia* (1916: 178), (1922; 1942: 170) aparece *pantáculos*, por lo que corrijo la edición de Austral, que desde su primera aparición cambió a *pentáculos* (1947³: 101) y hasta la fecha. En *OC* (2002: 1956) también.

⁴¹² Esta referencia al espejo mágico es más que probable que proceda de los ocultistas franceses. *Sédir* escribió *Les Miroirs Magiques*, obra de la que en 1907 publicó la tercera edición revisada y corregida. En este pequeño libro de apenas sesenta páginas, el ocultista francés examina las comunicaciones del hombre con el mundo invisible o astral.

a la significación e interpretación de las casas zodiacales, a la posición de los planetas en las casas y en los signos correspondientes, así como a los aspectos que establecen entre todos ellos y entre sí configurando un horóscopo:

Fue un feliz momento aquel en que supe purificar mis intuiciones de lo efímero y gozar del mundo con los ojos divinizados. Igual que en las palabras, escudriñé en las acciones humanas una actualidad eterna, y vi desenvolverse las vidas por caminos sellados⁴¹³ como la pauta de las estrellas.

(*Ibidem*).

Valle-Inclán menciona a Giovanni Pico de la Mirándola como su maestro en este punto de su iniciación estética. Según el autor gallego, las enseñanzas del humanista italiano le reportaron dos intuiciones: una mudable, referida a la observación de la realidad; y otra quieta, que le sirvió para eternizar todas las imágenes entrevistas:

En estas horas fue mi maestro Pico de la Mirándola.⁴¹⁴ Iniciado en parte de su ciencia, tuve como dos intuiciones, la mudable de los ojos y otra quieta, que por ser del alma despojaba todas las imágenes de la vana sollicitación de la hora que pasa y las llenaba de eternidad.

(*Ibidem*).

El autor continuó la búsqueda de una razón esotérica sobre la realidad y su interrelación con su alma, hasta que vivió toda una experiencia de carácter místico, en la que fue consciente de la larga existencia, durante siglos y siglos, de su alma individual, que, una vez aquietada, consiguió unirse al Todo:

¡Pero cuánta aridez y desgana a lo largo del sendero, antes de poder imaginarme esta vida mía en el comienzo y en el final de las edades separada por siglos de siglos, y en los dos polos hallarla una! Obseso de aquella ciencia

⁴¹³ En la religión del Antiguo Egipto, un halcón, que representaba a Horus, imprimía con un sello las almas, antes que cada una de ellas volviera a encarnarse. El sello encerraba el destino del alma individual en la nueva personalidad encarnada. *La magia egipcia* (1902).

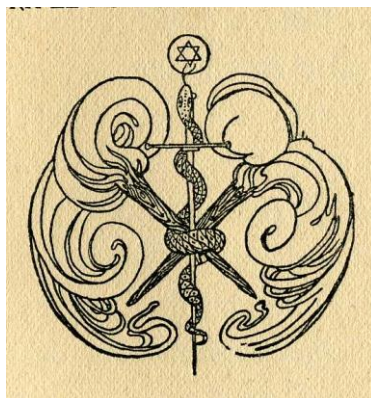
⁴¹⁴ Giovanni Pico de la Mirándola (1463-1494) fue una figura capital del Humanismo italiano. Destacó en su corta existencia por sus novecientas tesis sobre el saber humano, proposiciones que defendió antes los sabios de la época. La tradición hermética lo considera un gran cabalista y alquimista, pues defendió que el mensaje cristiano también se hallaba en el *Zohar* hebreo. (Blavatsky, *Glosario Teosófico*). Dos años después de su muerte, se publicó de forma póstuma su obra *De hominis dignitate* (1496), ensayo donde se afianza la visión antropocéntrica del Renacimiento.

alejandrina, quería descubrir en las cosas el secreto de lo que habían sido, y el secreto de lo que estaban llamadas a ser, para alcanzar su significado hermético en la conjunción fugaz que tenían conmigo. Y maceré mis intuiciones con el fervor de descubrir en las formas su razón eterna, y en las vidas su enigma de conciencia. Y un día, por la maravillosa escala de la luz peregrinó mi alma a través de vidas y formas para hacerse unidad de amor con el Todo. Desde una ribera muy remota contemplé mi sombra desencarnada y conté sus pasos sin eco.

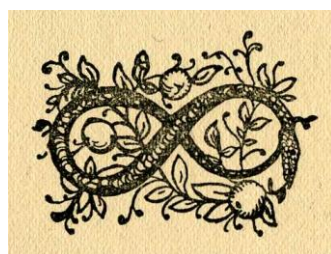
(Ibídem).

Es un fragmento hermosísimo. Se trata de una experiencia mística, pues el autor se refiere a ella utilizando términos propios de la poesía mística del SO, la «escala de luz» es la *secreta escala* de la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz. Pero, obviamente, en este pasaje, a la tradición literaria mística se le une el acervo ocultista finisecular. Ya en *AG VII* se había referido a una experiencia extracorpórea en la que había visto su «sombra inmóvil sobre el camino andado» y reconocía que, desde su época estudiantil en Santiago, su alma «sabía desprenderse de la carne y contemplar las imágenes lejanas, eternas en la luz lejana de una estrella». Aunque pudiera parecer que en este capítulo del *Quietismo Estético* describe lo mismo, creo que no es así, puesto que introduce una nueva perspectiva. En *AG VII* el alma se desprendía del cuerpo y contemplaba imágenes lejanas y eternas. Ya se comentó su relación con los llamados archivos astrales o akásicos; pero en este caso hay mucho más, ya que el alma del narrador viaja «a través de vidas y formas» y se une al Todo. Como resultado de esa unión mística, «desde una ribera muy remota» contempla su «sombra desencarnada» y es capaz de contar «sus pasos sin eco». El alma se ha unido al Todo y puede ver su cuerpo astral (*sombra desencarnada*), tal y como era definido por ocultistas y teósofos, en su progresiva evolución en el mundo astral, donde no existe la dimensión espacio-temporal del mundo físico, por ello habla de «pasos sin eco». En *AG VII* no parece que el alma realice una unión mística, sino más bien que el narrador adquiera clarividencia sobre el mundo invisible, y las imágenes son las que están lejanas. En *QE V* la unión mística se produce, es el alma la que

viaja y la que se sitúa como observadora en un lugar muy remoto, no las imágenes.



Esta ilustración cierra *QE V* en la primera edición. Se trata de un espadín y dos teas cruzadas. Sobre el espadín asciende una serpiente, que se retuerce uniendo los tres elementos y cuya lengua señala un círculo, que en su interior contiene una estrella de seis puntas, símbolo próximo al de la Sociedad Teosófica. Esta ilustración desapareció en 1922 y fue sustituida por una serpiente enroscada formando el signo del infinito.



Las razones de su sustitución quizá se deban a que tanto el espadín como las teas encendidas se utilizaban en el rito iniciático del aprendiz masónico⁴¹⁵ y, quizás, resultaba demasiado explícito al vincular el ensayo con la sociedad secreta.

⁴¹⁵ C. Roure describe su rito de iniciación como aprendiz masónico en estos términos: «Después de esta carrera volvíronme ante el gran venerable; éste me hizo una serie de preguntas, a las que contesté según me parecía y luego me hicieron emprender un segundo viaje, durante el cual, a mi lado, sentía a cada momento choques de espadas y de aceros. Después de otra tanda de preguntas me anunciaron una tercera excursión, en la que el fuego, que sentía próximo a mi rostro, substituyó al choque de aceros. [...] Pronuncié el juramento tal como se me pedía y entonces el venerable me anunció que se iba a hacer la luz a mis ojos y, al tiempo que me quitaban la venda, encendían unas estopas impregnadas de alcohol y resina, lo que produjo una llamarada tan viva que me deslumbró.

Al desaparecer los efectos del deslumbramiento me hallé ante Castroverde, que llevaba puesto el mandil, la banda y las insignias de su jerarquía masónica. El venerable me abrazó y besó por tres

El siguiente capítulo de la sección enlaza con el anterior, ya que el autor analiza las imágenes vislumbradas en su éxtasis místico con el Todo. En esta ocasión, y a diferencia de las visiones de *AG*, que resultaban aterradoras por ser las primeras, el autor retiene en su recuerdo las «divinas sombras ejemplares», que, además, van con nosotros acompañando a nuestra alma. El sintagma *divinas sombras* alude al plano astral y es probable que se refiera a su daimón o espíritu protector, ya descrito en *AG*, y a lo que la teosofía denominó *protectores invisibles*,⁴¹⁶ el ocultismo *Elementarios*⁴¹⁷ y el cristianismo *ángeles*:

De todas las imágenes entrevistas un instante a lo largo del camino, parece que se han desprendido las divinas sombras ejemplares, y que van con nosotros y que se inclinan para verse en los remansos del alma, como los sauces en las fuentes claras. (*LM, QE*, VI, edic. cit.: 145).

Estas imágenes percibidas le sirven para volver a teorizar sobre las apariencias del mundo y la función teológico-estética del recuerdo. Nada es como lo vemos con nuestros ojos físicos, sino con nuestra alma, a través del recuerdo, que actúa como un cristal que aumenta la belleza de las imágenes:

Y por el hilo sutil de esta mística verdad me vino aquella otra verdad de que ninguna cosa del mundo es como se nos muestra, y que todas acendran su belleza en los cristales del recuerdo, cuando se obra la metamorfosis de los sentidos en la visión interior del alma. Sólo la memoria alcanza a encender un cirio en las tinieblas del Tiempo. Todo el saber es un recuerdo. (*Ibidem*).

veces. Giré la vista en torno mío y me vi rodeado por varios hermanos, [...] que sostenían en su diestra un espadín desenvainado.» (Roure, 1925, I: 244).

⁴¹⁶ C. W. Leadbeater (1922³: 24) afirmaba al respecto: «Varias de las muchas clases de habitantes del plano astral pueden concedernos su protección, que de este modo procederá alternativamente de los devas, de los espíritus elementales o de aquellos a quienes llamamos muertos, así como también de los que en vida actúan conscientemente en el plano astral, sobre todo los Adeptos y sus adocotrados».

⁴¹⁷ *Papus* definía así a los Elementarios: «[...] des Esprits égaux ou supérieurs à la Nature humaine. C'est là qu'il faut classer les «Esprits planétaires» de la Kabbale et les Esprits des difunts, nommés par certains occultistes modernes: Elémentaires. Il faut encore faire entrer dans cette section les Esprits supérieurs à l'homme, ceux que l'Eglise désigne sous le nom d'Angeles et de Démons et une troisième catégorie, connue seulement des praticiens, et désignée sous le nom «d'Esprits astraux». Ce sont ces derniers que Valentin désignait sous les termes de Receveurs pacifiques, Receveurs des Archons, et même d'Archons dans sa *Pistis Sophia*. L'Eglise ne veut y voir que des demons, car elle a perdu toutes les clefs du Plan astral» (*Papus*, 1929: 51).

A partir del pecado original, los sentidos perdieron el conocimiento intuitivo, que los conectaba con Dios, y pasaron a conocer en tres dimensiones, a través de tres caminos cronológicos y en tres modos de la Idea única. Al desaparecer la intuición, los hombres solo quedaron con cinco sentidos, que el autor denomina metafóricamente «las cinco rosas de la memoria»:

El Adamita, al morder la simbólica manzana, contaminó de ciencia y de experiencia el inmaculado conocer de los sentidos, y desapareció de los ojos aquella visión gozosa del mundo que, aun cambiando bajo los números del sol, era quieta. Antes del pecado, la gracia colmaba las almas, y la vida en sus espejos era eterno renacer, y toda la tierra era Paraíso. Las almas moraban siempre felices en el quicio beato del instante único, siempre cubiertas del rocío de la primera aurora, siempre encantadas ante el nacimiento del mundo. Gracia plena de amor en todos los instantes, por todas las formas y todas las vidas, creaba el eterno instante. Y ahora, alma mía, sólo tienes cinco caminos de tierra por donde volver al goce quieto del mundo, cinco estrellas se encienden sobre ellos, y abren sus círculos en tu noche oscura; son las cinco rosas de la memoria. Era la intuición un divino cristal, y lo quebró el pecado. Las almas cegaron, y el dolor de la culpa fue conciencia de la hora pasada y conjetura de la venidera. En las mudanzas del mundo sólo hallaron los hombres el terror de la muerte. El inmaculado conocer de los sentidos se manchó de ciencia y de experiencia, la geometría lo profanó con sus tres pautas de dimensión: Tres caminos cronológicos, tres modos de la idea.

(*LM, QE, VI*, edic. cit.: 145-146).

Como consecuencia de la caída del hombre, este perdió no solo la comunicación directa con el Todo, sino que su conocimiento sobre la realidad y sobre sí mismo fue y es imperfecto: es el conocimiento propio del mundo de las formas platónico, en el que los sentidos son imprecisos e inexactos. Desde entonces, el hombre para conocer, para saber, debe recordar el pasado y extraer un círculo de conocimiento en el presente:

El alma aún quiso volar, redimirse de su silo de tierra, pero los ojos estaban llenos de sombras, y como habían perdido la gracia extática⁴¹⁸, no podían volver a

⁴¹⁸ Es este pasaje encontramos varias variantes textuales muy significativas. En las dos ediciones en vida del autor aparece «gracia *extática*» (*H*: 184), (*A*: 176), la gracia del éxtasis; mientras que en la tercera edición de 1942 se lee «gracia *estática*» (1942: 176), que no es lo mismo. Esta corrección en *R* pudiera deberse a la acción de la censura. Por otra parte, la primera edición *H* (1916: 184) contiene un pasaje que fue suprimido en *A* (1922):

H (1916: 184): «gracia extática *de ser centros*, no podían volver a sellar en una mirada *el círculo del horizonte*.» [Las cursivas son mías].

sellar en una mirada la intuición mística. Habían de pasar sobre su curva remota, desenvolverla y recordarla, para que la memoria, después de haber aprendido sucesivamente, sacase de sí un círculo de conocimiento.⁴¹⁹

(*LM, QE*, VI, edic. cit.: 146).

Este conocimiento interior de uno mismo y de la realidad se logra con la suma de todas las miradas para lograr la mirada ideal. Subyace el platonismo en estas líneas. La suma de las percepciones visuales de las formas puede llegar a la Idea, pero siempre si se rompe con el tiempo:

Sólo en la suma de todas las miradas puede engendrarse la ideal mirada fuera del Tiempo. Alma mía, dedúcela de ti, vuelve a sellar las tres medidas geométricas en una sola medida, intuición absoluta de la Idea.

(*Ibidem*).

Este registro de imágenes, visibles o invisibles, acumulado a lo largo de la vida se presenta siempre en el recuerdo por su huella gestual, de la que queda su impronta en la conciencia:

Las imágenes se suceden a lo largo del camino, pasan como las horas, pero su gesto extático⁴²⁰ queda reflejado en el fondo de la conciencia.

VI

PARA QUE EL RECUERDO SEA QUIETUD Y VISIÓN INTERIOR,
OLVIDEMOS LOS CAMINOS POR DONDE NOS LLEGA, COMO
CUANDO LA NAVE LLEGA AL PUERTO OLVIDA EL OFICIO DE LA
VELA Y DEL REMO, QUE AMABA DECIR MIGUEL DE MOLINOS.⁴²¹

⁴¹⁹ *H* (1916: 184-185) contiene una oración que fue suprimida en ediciones posteriores: «[...] círculo de conocimiento. *Se le negó a los ojos contemplar la forma cabal de la esfera*». [Las cursivas son mías].

⁴²⁰ De nuevo la tercera edición presenta una variante: gesto *estático* (*R*, 1942: 177). En este caso creo que se trata de una ultracorrección realizada por el editor o el censor, quienes quizá pensaron que era más coherente que el recuerdo de las imágenes fuera estático y no producido por el éxtasis. [Las cursivas son mías].

⁴²¹ «Siempre que se alcanza el fin, cesan los medios; y llegando al puerto, la navegación. Así el alma, si después de haberse fatigado por medio de la meditación, llega a la quietud, sosiego y reposo de la contemplación, debe entonces cercenar los discursos y reposar quieta con una atención amorosa y sencilla vista de Dios.» (Molinos, «Proemio», 1976: 112). Miguel de Molinos gustaba, en verdad, de la metáfora náutica. En otro pasaje de la *Guía* dice: «El verdadero humilde sufre con quietud y paciencia los trabajos interiores, y este en poco tiempo camina mucho, como el que navega con viento en popa.» (*Ibidem*, III, XI, 1976: 325).

En la primera edición de 1916 aparecía como ilustración una luna satírica que era lamida por dos perros.



Sin embargo, en 1922 es sustituida por la del huevo alado en un cáliz con dos serpientes en cada extremo, que juntan sus lenguas bífidas encima del huevo. El nuevo dibujo es más coherente con el contenido del capítulo.

El factor que depura las imágenes del recuerdo es la conciencia personal e individual, hasta tal punto que se aproxima a la idea platónica, «creaciones innatas»:

[...] cuando evoco las imágenes desvanecidas a lo largo del camino, siempre procuro olvidarme de que con los ojos las he visto.⁴²² La conciencia, como ha depurado mis intuiciones, me ayuda para este logro, y todas las imágenes, que estuvieron un momento en los ojos, se me aparecen desintegradas de sus cristales, a modo de creaciones innatas. (LM, QE, VII, edic. cit.: 147).

Este capítulo de *QE* cuestiona totalmente el conocimiento visual del mundo fenoménico. Por ello, explicita que es la conciencia personal e individual la que debe filtrar ese conocimiento imperfecto del mundo de las formas, para, fuera del tiempo y el espacio, lograr una visión quietista, próxima al conocimiento ideal en clave platónica.

El narrador reconoce que quiso hacer uso de las ciencias ocultas para acelerar mediante la magia o teurgia la desencarnación de su alma y obtener la visión quietista, lo que denomina el don de la *aseidad* o perspectiva divina:

Recuerdo que en aquellos comienzos de mi adoctrinamiento estético, cuando aún caminaba por caminos de pecado, fue tan vivo mi ardor por alcanzar la intuición quietista del mundo, que caí en la tentación de practicar las ciencias ocultas para llegar a desencarnar el alma y llevar el don de la aseidad a su mirada. (Ibidem).

⁴²² *H* presenta de nuevo una variante: «[...] siempre procuro olvidarme de que *son los ojos que han visto.*» (1916: 186). [Las cursivas son mías.]

Esta declaración tan explícita sobre las denominadas ciencias ocultas aproxima a Valle-Inclán, por lo menos en este pasaje del ensayo, al ocultismo francés finisecular y lo aleja de la teosofía, puesto que los seguidores de Blavatsky condenaban toda suerte de prácticas mágicas, por considerarlas nocivas para el desarrollo espiritual del individuo. Aunque el autor gallego hable en pasado sobre tales experimentos, hay que recordar que en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), el narrador reconoce haber invocado sin éxito a los espíritus, para que le facilitaran dicha perspectiva estelar sobre los hechos bélicos.

Con todo, el autor considera que obtener esta visión divina de la realidad ha sido una quimera, es decir, algo perseguido y anhelado pero no real, aunque lo sitúa en la base de su estética. Se refiere no solo al fin u objetivo perseguido, la visión quietista propia de la divinidad, sino también al método, las ciencias ocultas:

Y esta quimera ha sido el cimiento de mi estética, aun cuando no hallé en las artes mágicas el filtro con que hacerme invisible y volar por los aires, como aquella Sor María del Valle y de la Cerda.⁴²³

(*Ibidem*).

⁴²³ Se refiere a la monja alumbrada Teresa de la Cerda, natural de Carrión, dotada de gran belleza y sensibilidad, con inclinaciones místicas, quien, según las diversas leyendas y crónicas históricas, enamoró a varios dignatarios del gobierno de Felipe IV. Así, Jerónimo de Villanueva, Protonotario del Consejo de Aragón y hombre de confianza del Conde-Duque de Olivares, enamorado desde su juventud de la singular belleza de Teresa de la Cerda, funda en 1623 un convento de monjas benedictinas *ad hoc*, el convento de la Encarnación Benita de Madrid, más conocido como convento de San Plácido, en la que Teresa tomará los hábitos, se convertirá en superiora, y, con el tiempo, no solo desarrollará arrobos místicos, sino que a su alrededor surgirá la leyenda de haber sido tanto la amante del Conde-Duque, como del propio rey Felipe IV. La historia y vicisitudes de las hermanas del convento de San Plácido revela la lucha de poderes existentes en la España del s. XVII y cómo tras la caída del valido y el proceso a las monjas, denominadas endemoniadas, se generan gran cantidad de infundios en libelos, que circularon por Madrid, creando en torno al atractivo erótico y sensual de Teresa de la Cerda, el amor de Jerónimo de Villanueva y las visitas nocturnas del rey Felipe IV a otras monjas del cenobio, la denominada leyenda de San Plácido (Puyol, 1993: 35). Lo cierto es que la Inquisición, tras estos sucesos, se convirtió en el poder fáctico fundamental del Reino, pues en 1643 procesa y condena a Jerónimo de Villanueva y lo encarcela en Toledo al año siguiente.

Valle-Inclán seguramente conoció la existencia de los alumbrados del SO a través de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez Pelayo. En 1903, con motivo del derribo de parte de la clausura del antiguo convento, la prensa se hizo eco de la historia de las monjas y de la mencionada leyenda de San Plácido. (Foronda, 1903, 2: 314 y ss.; *apud* Puyol, 1993:35).

Teofastro Paracelso,⁴²⁴ sin embargo, me enseñó que la mirada mortal es algo tan efímero que puede comparársela con el punto que vuela, como decía de la línea recta el divino Platón.

(*Ibidem*).

Esta mención a *Paracelso* vincula de nuevo este capítulo del ensayo valleinclaniano al ocultismo finisecular, puesto que fueron los franceses los primeros en recuperar, valorar y traducir la obra de este médico y filósofo suizo del s. XVI. Según *Papus* (1929: 70), *Paracelso* es el gran maestro del ocultismo científico, ya que fue el creador de la homeopatía, y el que mejor estudió el cuerpo astral y el plano astral, a los cuales denominó precisamente con ese nombre.⁴²⁵ Este coetáneo de Leonardo da Vinci, Copérnico, Miguel Ángel, Erasmo y Lutero, que viajó por toda Europa y parte de Oriente Medio, fue un médico humanista en el sentido absoluto del adjetivo y un asceta franciscano en su vida privada.⁴²⁶ E. Lluesma-Uranga, primer traductor y compilador de su obra en castellano, opinaba en 1945 que Theopastro *Paracelso*, desde su profesión de médico, fue «el gran promotor de la revolución científica del s. XVI» (Lluesma-Uranga, 2002: 16). Médico que impartió su ciencia en las principales universidades alemanas, pero que al mismo tiempo se convirtió en el médico de los pobres y que viajó mucho para la época. En todas las ciudades y pueblos donde fue requerido demostró su ciencia maravillosa, tal como reza su lápida sepulcral en Salzburgo,

⁴²⁴ Aureolus Philippus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541), más conocido como *Paracelso*, por su oposición a la medicina propugnada por Celso, que junto a Galeno y Avicena eran los tres grandes sabios de la medicina en el s. XVI.

⁴²⁵ *Papus* lo engloba en el conjunto de «Réalisateur de l'Occultisme» junto con Pico de la Mirándola y Cornelio Agrippa, citados también por Valle-Inclán en el ensayo. Según el ocultista francés coetáneo del autor gallego, Paracelso fue:

[...] le grand réalisateur et le grand maître de l'Occultisme scientifique, le créateur de l'Homœopathie et celui qui a le mieux étudié le Corps astral e le Plan astral auxquels il a donnés leur nom. (*Papus*, 1929: 70).

⁴²⁶ El primer traductor en lengua castellana opinaba en 1943 en estos términos:

Hoy, por encima de sus impugnaciones y calumnias, está fuera de duda que Paracelso poseyó una gran cultura, un gran amor al estudio, un riguroso espíritu crítico y unas costumbres presididas por una sobriedad y castidad absolutas. (Lluesma-Uranga, 2002: 14).

ciudad a la que llegó enfermo y donde, según sus discípulos y exegetas, sintió la llegada de la muerte y se preparó de forma consciente para el tránsito de su alma. Quizá por esta conciencia de la muerte que tuvo *Paracelso*, Valle-Inclán lo menciona en esta sección del ensayo, en la que la muerte y sus derivaciones estéticas tienen tanta relevancia. Es más que probable que el autor gallego conociera la figura y obra del médico suizo a través de la primera traducción al francés de sus *Obras Completas*, realizada en 1913 por Grillot de Vivry. Las revistas ocultistas francesas *L'Initiation* y *Le Voile d'Isis* publicitaron extraordinariamente la aparición de la traducción francesa de *Paracelso*. Así, a lo largo de 1911 *Le Voile d'Isis* anuncia, con el fin de recabar suscriptores, la edición de las *Œuvres Completes de Paracelso*, traducidas por primera vez al francés por Grillot de Givry, a partir de las recopilaciones alemanas. En ese mismo año, el autor de la traducción publicará por entregas, en diversos números del segundo semestre de la revista, su artículo «Paracelse et la Médecine occulte», cuya última entrega corresponde a febrero de 1912.

Al igual que la práctica de las ciencias ocultas, el conocimiento visual es imperfecto e impide percibir el conocimiento en su totalidad:

Son de tierra los ojos, y son menguadas sus certezas. Cada mirada apenas tiende un camino de conocimiento a través de la esfera que se cierra en torno de todas las cosas, y que en infinitos círculos guarda la posibilidad de las infinitas conciencias.

(Ibídem).

Los hombres con conciencia solo pueden conocer su presente existencia, definida por Valle, atendiendo de nuevo a las tres dimensiones espacio-temporales, como un camino de conocimiento de carácter circular o esférico, limitado aunque infinito, debido a la reencarnación del alma «en infinitos círculos guarda la posibilidad de las infinitas conciencias.» *(Ibídem)*. Explica la ilusión e imperfección del conocimiento visual con una

magnífica comparación sobre la descomposición de la luz en un prisma de cristal, uno de los experimentos más célebres de Isaac Newton:

La unidad del mundo se quiebra en los ojos, como la unidad de la luz en el prisma triangular de cristal.

(*Ibidem*).

Por esta razón, la fragmentación de la unidad del Todo debido a las características cronológicas y espaciales de la realidad, es necesario contemplar *emotivamente* la misma imagen desde lugares distintos, para que así surja en el recuerdo, en la memoria llena de conciencia, la *ideal mirada*:

Es preciso haber contemplado emotivamente la misma imagen desde parajes diversos, para que alumbre en la memoria la ideal mirada fuera de posición geométrica y fuera de posición en el Tiempo.

(*LM, QE, VII, edic. cit.: 147-148*).

Esta perspectiva ajena a la geometría y al devenir temporal es la que corresponde a la otra ribera, lugar desde donde el alma del narrador contempló no solo su existencia mortal, sino el rastro de su personalidad en las diversas existencias, tal y como expresó en uno de los capítulos precedentes de la sección. Para ilustrar este concepto de visión quietista se refiere a las pupilas ciegas de los dioses en la escultura clásica, a la *gracia* de los poemas antiguos y a la persistencia de la piedra en la arquitectura:

Las pupilas ciegas de los dioses en los mármoles griegos simbolizan esta suprema visión que aprisiona en un círculo todo cuanto mira. ¡Es la gracia plural, gracia religiosa, comunión con la eterna sustancia!

(*LM, QE, VII, edic. cit.: 148*).

Es significativo que Valle-Inclán utilice en este pasaje, donde define la visión quietista, conceptos como la *emoción* y la *gracia*, ya presentes en sus artículos de crítica pictórica con motivo de las Expositivas Nacionales de Bellas Artes. Ello demuestra que en 1916 no estaba tan distante de los conceptos y juicios estéticos de 1908 y 1912, y que, con la visión

quietista obtenida desde una *ribera muy lejana* expuesta en la *LM*, tampoco se hallaba tan lejos de *la perspectiva de la otra ribera* defendida por Don Estrafalario en *Los cuernos de Don Friolera*.

En este capítulo continúa con declaraciones estéticas de gran calado. Así, la expresión estética es resplandeciente como una estrella y es un *centro de amor y de conocimiento*. Es de forma metafórica un *divino cristal*. (*Ibidem*).

Las creaciones estéticas, como no podía ser de otra forma en el platonismo inherente en el ensayo, *parecen creaciones eternas* que han visto la luz bajo el cielo del mundo de las formas, *la gran turquesa azul*.

A continuación afirma, con un léxico astrológico (*conjunción*), que las creaciones estéticas reúnen en sí lo apolíneo, *sol*, con lo dionisiaco, *tierra paridora y devoradora de carne humana*:

Su palpitación oceánica y profunda está inundada de amor y de sangre, tiene la armonía y la plenitud generosa del apolíneo sol en conjunción con la tierra madre, paridora y devoradora de carne humana.

(*Ibidem*).

Valle-Inclán retoma aspectos ya tratados en el *MM*, como el alma colectiva de los pueblos, su *volkgeist*, el cual posee karma, y su relación con el artista creador. Pero en este caso no se refiere al medio de expresión lingüístico, a la lengua, sino a la visión quietista de cada pueblo, que, según el autor gallego, resulta simbólica. Ejemplifica estas afirmaciones con Homero y la Grecia clásica:

Los pueblos son círculos de almas con la mirada ciega de los dioses, la mirada eternamente quieta, llena de símbolo. Dentro de este karma esotérico y fatal, el poeta abre el karma suyo con otro círculo. El Padre Homero es la voz de las islas doradas, en sus hexámetros⁴²⁷ canta la lujuria solar de dioses y bestias. Aún no se

⁴²⁷ Sin **h-** en las tres ediciones de *Opera Omnia: exámetros*.

han borrado las huellas del celeste toro⁴²⁸ en la orilla del mar azul, aún suenan en pastoriles danzas alegres dianas, y al oscurecer de la tarde [...] resucita el viento entre los últimos laureles, el reposado murmullo de los diálogos socráticos, estelar filosofía transmigrada de mitos y fábulas.

(*Ibidem*).

Con respecto al artista, el autor apela a su alma para que adquiriera el conocimiento necesario, *abre las alas gnósticas*, y llegue a la visión quietista, producida por el éxtasis, que provoca que el alma se convierta en centro de amor:

Y tú, alma mía, abre las alas⁴²⁹ gnósticas para volar, para entender. Sólo la mirada extática⁴³⁰ puede hacerte centro de amor y de conocimiento.

(*Ibidem*).

Hay en este pasaje, como en otros momentos del ensayo, una pretendida ambigüedad en torno al adjetivo *extático*. La visión espiritual sobre la realidad y los hombres puede alcanzarse a través del éxtasis místico, pero la visión resultante es una imagen estática, un registro casi fotográfico de la evolución espiritual de un pueblo y de sus individuos. Para llegar a esta perspectiva, el hombre debe hacerse centro de amor, rechazar sus deseos egoístas y entrar en comunión con el Todo. Valle-Inclán utiliza un tono franciscano y una estructura de *diseminatio-recolectio* para expresar tales ideas:

Pero en tanto mires las cosas con codicia de buena pro, estás ciega. Sal del silo de barro, ama y desea con el corazón del mundo, crea en ti la voluntad de estar en todo, transmigra a través de vidas y formas, sé el ansia de cada una y las infinitas ansias. Mira al árbol como lo mira el labrador cuando recoge el fruto, y el peregrino que busca la sombra, y el pájaro en los aires para hacer el nido, y la oruga enroscada en la hoja verde. Sé para el árbol Universo. Míralo con los ojos de todas las criaturas, ámalo con todas sus codicias, limpia de lucros, olvidada de ti y de tus fines mundanos. Trueca en eucarístico don la mirada egoísta del

⁴²⁸ Bien pudiera referirse al rapto de Europa por parte de Zeus metamorfoseado en toro, aunque también habría una más que probable alusión a la cultura minoica y a la unión sexual de Pasífae y el toro, de la que nació el Minotauro. En cualquier caso, el autor puede referirse al culto al toro presente en la civilización cretense, anterior a la griega.

⁴²⁹ Las alas aparecen en numerosas ilustraciones de la obra, ya sea acompañando a un huevo, a una tortuga, a un búho o a un escabaraño pelotero.

⁴³⁰ *extática* en las tres ediciones de *Opera Omnia*.

labrador, la del peregrino, la del pájaro, la de la oruga; purifica en sus ojos la voluntad tiránica y desenamorada del mundo.

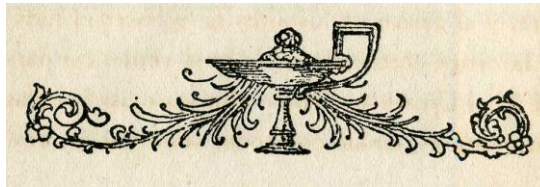
(*LM, QE*, VII, edic. cit.: 148-149).

Por último, en la glosa que cierra este capítulo, apela al lector, al que califica una vez más de peregrino:

VII

PEREGRINO DEL MUNDO, SI MIRAS CON TODOS LOS OJOS,
AMARÁS CON TODOS LOS CORAZONES, Y TU INTUICIÓN SERÁ
TEOLOGAL.⁴³¹

(*LM, QE*, VII, edic. cit.: 149).



Esta ilustración, en la que aparece una lámpara de aceite, una lámpara maravillosa, con hojas de acanto decorativas en ambos lados, surge en 1922 y sustituye al dibujo de una serpiente enroscada sobre sí misma haciendo el símbolo del infinito, presente en la primera edición de 1916.

Ya se ha comentado que en esta sección del *Quietismo Estético* se producen las mayores variantes iconográficas entre la primera y la segunda edición en vida del autor. Buena prueba de ello la tenemos en la ilustración inicial de este capítulo. En 1916 aparecía una calavera con orejas de asno, como en *QE I*; pero en 1922 es sustituida por un candelabro hebreo de siete brazos con hojas de acanto, idéntico al que principia *Gnosis*.

⁴³¹ En *H* (1916: 191): Y TU INTUICIÓN SERÁ *UN CÍRCULO*. [Las cursivas son mías].

Por otra parte, esta glosa es la primera en la que aparecen las mayúsculas acentuadas en *H*. En las anteriores glosas las mayúsculas aparecen sin tilde.

Los capítulos VIII y IX del *Quietismo Estético* ejemplifican dos muestras diferentes de visión quietista. La primera tiene como protagonista a la madrina del narrador y la segunda se basa en un referente artístico, *El retrato del Cardenal Tavera de El Greco*.

El narrador recuerda una tarde de su infancia, *tarde azul*, en la que tuvo su primera emoción estética, debido a la personalidad amorosa y amable de su madrina. Emoción estética que estuvo acompañada de una emoción mística, pues, aunque niño, intuyó la eternidad:

Después de muchos años he vuelto como un peregrino a visitar el huerto de rosales donde en la tarde azul, la tarde que es como el símbolo de toda mi infancia, tuve la revelación de aquella santidad. Al final del camino de cipreses, en la escalinata de piedra, estaba sentada mi Madrina. [...] Aún recuerdo cómo me sentí penetrado de la gracia de su mirar ideal y cándido. Aún evoco y revivo en mí la emoción sagrada. [...] Bajo la sombra de los viejos cipreses, mi alma de niño enlazaba la emoción estética y la emoción mística, como se enlazan en la gracia de la rosa color y fragancia. Acaso fue aquella mi primera intuición literaria.

(*LM, QE, VIII*, edic. cit.: 150).

Además de la contemplación amorosa de su madrina, esta le descubre por primera vez al niño la literatura, ya sea piadosa o romántica:

Yo había llegado a encarnar en la sustancia de la vida y en sus sombras más bellas las historias piadosas y los cuentos de princesas que me contaba mi Madrina.⁴³²

(*Ibidem*).

El autor rememora en este capítulo la primera ocasión en la que sintió el carácter místico y eterno de las cosas. A esta experiencia la denomina *iniciación*:

La tarde azul en el huerto de rosales fue el momento de una iniciación donde todas las cosas me dijeron su eternidad mística y bella.

(*Ibidem*).

⁴³² *H* presenta una variante: que *mi abuela me contaba*. (1916: 195) [Las cursivas son mías].

Esta percepción del sentido místico de la existencia ha sido una constante desde su infancia hasta la vejez; de tal forma que, como ya había enunciado en el capítulo anterior, toda la percepción de su existencia forma un círculo de conocimiento:

Yo guardé aquel secreto de emociones con el recelo del niño que advierte cómo no puede ser entendido [...] Así [...] el secreto infantil y cándido se convirtió en un anhelo doloroso que llenó de angustia mi infancia, que hizo gemir como un arco mi adolescencia, que ahora en la vejez me salva y me vuelve a Dios.

(*LM, QE, VIII, edic. cit.: 150-151*).

El narrador precisa el momento en el que empezó a ver a su madrina con otros ojos, con la visión quietista que le inspiraba toda ella, pues todos sus actos devenían y remitían al Amor:

Y no he comprendido jamás cómo aquella sombra amable y bella, que pasó tan deprisa por el mundo, se me reveló en la tarde lejana con su encanto de azucena celeste [...] Pero desde aquel momento todos sus actos se me aparecieron llenos de un divino significado. [...] todas sus acciones, al sucederse, me parecían la misma, porque todas estaban unidas de una emoción igual y única. Mi Madrina era llena de gracia, y ninguna cosa en el mundo podía cambiar el sentido de su vida, que decía siempre Amor.

(*LM, QE, VIII, edic. cit.: 151*).

La contemplación durante horas de su madrina provocaba en el narrador una emoción mística, ya que se refiere a la ascensión por una *luminosa escala* y describe con una gradación los pasos sucesivos para llegar al éxtasis:

Contemplando a mi Madrina durante horas enteras, yo experimentaba una sola emoción inefable y sutil que ascendía por luminosa escala a divinas estancias: Tránsito, Arrobo, Delirio, Éxtasis.

(*Ibidem*).

Esta experiencia contemplativa e iniciática le permite a su alma, que entonces empieza a brillar como un cristal, entender el sentido esotérico, secreto y oculto, del mundo:

Mi alma era entonces en su amanecer de cristal y hallábase apta para comprender el sentido esotérico del mundo.

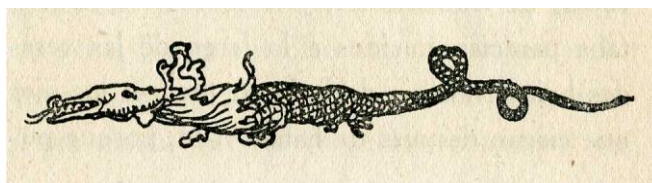
(*Ibidem*).

El capítulo finaliza con una glosa absolutamente definitoria del principio filosófico del quietismo estético:

VIII

APRENDAMOS A DESCUBRIR EN CADA FORMA Y EN CADA VIDA
AQUEL ESTIGMA SAGRADO QUE LAS DEFINE Y LAS CONTIENE.

(*Ibidem*).



Esta ilustración aparece en 1922 y sustituye a un búho con hojas de acanto, presente en la primera edición de 1916.

El dibujo muestra a un cocodrilo con cola y lengua de serpiente y sobre su cuello parece que surjan hojas de acanto o la coraza de un dragón. El cocodrilo es un animal simbólico que fue especialmente analizado por los ocultistas franceses, en concreto por *Papus* en diversas entregas en la revista *Le Voile d'Isis*. En este caso, es un cocodrilo emparentado con la serpiente e incluso con el dragón y representa la sabiduría adquirida a lo largo de la existencia, ya que en el antiguo Egipto simbolizaba a los difuntos, que se transformaban en cocodrilos de sabiduría. (Cirlot, 1998: 139). Por otra parte, la autora de *La magia egipcia* considera que «el cocodrilo ocupaba en el antiguo Egipto el mismo lugar que el Habitante del Umbral» (1902: 39). Y si se examinan los dioses del antiguo Egipto, hallamos una figura híbrida que tiene como cabeza la de un cocodrilo. Se trata del dios Amán, encargado de llevar el alma del difunto ante Osiris, para que este la pesara en una balanza con la pluma de Maat, diosa de la justicia y la rectitud. Recuérdese que R. Steiner ya menciona la existencia de un guardián, que es el reflejo de nuestra evolución espiritual. El cocodrilo, por lo tanto, es el

centinela y el símbolo de lo invisible. La sustitución del búho, existente en la primera edición, por este cocodrilo es mucho más coherente con el contenido de la sección, la importancia de la muerte en la visión quietista. Implica, igualmente, un mayor conocimiento simbólico por parte del autor o del ilustrador, José Moya del Pino.

El capítulo IX de la sección está dedicado a las peculiaridades y características del *Retrato del cardenal Tavera* de *El Greco* (103 x 82 cm, Hospital de Tavera, Toledo), cuadro pintado entre 1608 y 1614, que le sirve al autor como motivo para desarrollar su estética del gesto único, propia del arte que expresa el Espíritu, es decir, del quietismo estético:

Domenico Theotocópuli, bajo la insignificancia de nuestras actitudes cotidianas, sabía inquirir el gesto único, aquel gesto que sólo ha de restituírnos la muerte.

(*LM, QE, IX*, edic. cit.: 152).

El Greco no conoció nunca a Juan Pardo Tavera, pues llevaba treinta y dos años muerto cuando el cretense llegó a Toledo. Lo retrató más de sesenta años después de su fallecimiento, a partir de una máscara mortuoria realizada por Alonso de Berruguete y que se conservaba en el Hospital, fundado por el cardenal, a las afueras de Toledo.⁴³³

En el hospital de San Juan Bautista está colgado a la sombra del presbiterio el retrato del Cardenal Tavera. Una figura monástica, de ojos cavados y macerada sien. Domenico Theotocópuli parece ser que no había visto nunca a ese terrible místico, y alguien cuenta que la pintura donde le representa es una evocación hecha sobre la máscara mortuoria calcada por Alonso Berruguete. Confirmado está en papeles viejos que cuando el pintor cretense llegó a la ciudad castellana ya se cumplían treinta años desde que había pasado por el mundo el prócer Cardenal⁴³⁴ Don Juan de Tavera.

(*Ibidem*).

⁴³³ Alonso de Berruguete fue encargado por el propio cardenal para que esculpiera su mausoleo en el Hospital fundado a las afueras de Toledo. Para ello el artista tomó como modelo la mascarilla mortuoria obtenida al morir el primado en 1545. Como en el retrato de *El Greco*, también se encuentran en la figura esculpida por Berruguete los mismos rasgos trágicos que evidencian la presencia de la muerte: cuencas de los ojos hundidas, mejillas angulosas y afiladas.

⁴³⁴ En *H.* (1916: 198) en minúscula: *cardenal*.

Ese «alguien cuenta» es Manuel Bartolomé Cossío, quien en 1908 había publicado su monumental estudio sobre *El Greco* en dos volúmenes.⁴³⁵ En el primero de ellos nos desvela los pormenores de la historia del cuadro:

El [retrato] del *Cardenal Tavera* diferénciase también de los *Covarrubias* de Toledo por la apretada factura con que, dentro del mismo estilo, se halla ejecutado. Tan honda es la expresión vital, tan vigoroso el naturalismo, tan estudiada la ejecución del rostro, que nadie pensaría que haya podido ejecutarse sin modelo vivo. No obstante, el Cardenal había muerto en Valladolid, adonde había ido a bautizar al, después tan famoso, príncipe don Carlos, en 1545, más de sesenta años antes de que al Greco se le encargase la obra. El doctor Pedro de Salazar y Mendoza ya nos dice, en su *Crónica de Tavera* (pág. 374): “mostró también su mucha modestia en que no se consintió retratar, si bien lo procuraron muchos valientes pintores y escultores, particularmente Alonso de Berruguete, que fue de los más celebrados de aquel tiempo. El retrato que se puso en el Cabildo de su Iglesia, y otros que hay en el Hospital, se hicieron después que murió, por orden o mano del mismo Berruguete”. [...] El texto del cronista nos enseña que, por desgracia, no existe ninguna imagen hecha en vida del prelado.

A esto probablemente se debió el que el Greco no quisiera utilizar las que existían para su obra, y recurriese a fuente más directa y verídica, a saber: la mascarilla del arzobispo, tal vez una de las varias imágenes que, según Salazar, por orden de Berruguete se sacaron; y que algo maltratada, consérvase todavía en el hospital.

Desde el primer instante se comprende que el Greco no ha hecho, en su retrato, más que abrir los ojos a la mascarilla; y al descubrir cuál ha sido el modelo, se explica la intensa palidez del rostro, que el pintor probablemente quiso acentuar, en uno de esos arranques de honrada sinceridad simbolista, tan propios de su temperamento. En pie, como Tavera decía que habían de morir los ministros del César; de medio cuerpo, con muceta roja, ante una mesa de tapete verde, sobre la que se hallan el birrete y un breviario cerrado, en que apoya extendida la mano izquierda – análoga actitud al conocido *San Jerónimo* de sus primeros tiempos – nos ha dejado el prototipo del clérigo aristócrata.

(Cossío, 1983: 299-300).

⁴³⁵ Manuel B. Cossío, *El Greco*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1908, 2 vols. Se trata, para la época, de un estudio monumental y profusamente documentado. El primer volumen recoge el estudio sobre la vida y la obra de *El Greco* en 727 pp. El segundo volumen consta de 145 pp., en las que aparecen 193 láminas que reproducen 222 ilustraciones, algunas de ellas absolutamente inéditas. Las ediciones modernas del estudio reproducen únicamente el primer volumen, pero sin los apéndices, adiciones y correcciones publicados por Cossío. En este estudio cito por la más accesible edición de la Col. Austral, Madrid, 1983⁴.

Cossío destacó que el pintor cretense había pintado el retrato del cardenal⁴³⁶ a partir de la máscara mortuoria,⁴³⁷ que el escultor Berruguete mandó sacar. Ciertamente es uno de los retratos más singulares de *El Greco*,⁴³⁸ pues se realizó sobre la imagen de un modelo muerto. En esa mascarilla, que todavía se conserva, quedó, según Valle-Inclán, la impronta de la última expresión gestual del primado y ello, siempre según el autor gallego, supuso una revelación estética para *El Greco*:

Pero la máscara, donde la muerte, con un gesto imborrable, había perpetuado el gesto único, debió ser como la revelación de una estética nueva para aquel bizantino que aún llevaba en su alma los terrores del milenario y las disputas alejandrinas.

(*Ibidem*).

De nuevo surge el adjetivo *bizantino*, que el autor ya había utilizado en *ET IV*, pero con un significado muy semejante al de oriental. La isla de Creta, patria del pintor, perteneció al Imperio Bizantino o Imperio Romano Oriental, por lo que aquí el adjetivo en

⁴³⁶ El retrato del *Cardenal Tavera* suscitó la admiración de otros escritores modernistas. Así, *Azorín* consideraba que El Greco había conseguido en él pintar el Espíritu:

¡Qué retrato el del cardenal Tavera! [...] Theotocópuli pinta el Espíritu: es el pintor de la Esencia. Ved los grandes y acongojados ojos de su retrato. Exasperado, febril, loco, lucha ante el lienzo, pinta, repinta, borra, vuelve a pintar; se cansa, se fatiga, se extenua, hasta que la visión exacta queda limpia, fija, inalterable en mancha sombría, en «cruels borrones», en tormentoso dibujo que expresa el dolor, la fe ardiente, la ingenuidad, la audacia, la fuerza avasalladora de un pueblo de aventureros locos y locos místicos... (*Azorín*, 1999²: 199).

Además del elogio, el retrato del cardenal también fomentó la creatividad poética. En este sentido, creo que uno de los referentes plásticos fundamentales, que se hallan en el poema CVII de Antonio Machado, «Fantasía Iconografía», es el retrato del *Cardenal Tavera* de *El Greco*. (Monge, 2003).

⁴³⁷ La reproducción del retrato del cardenal, así como la máscara mortuoria que sirvió de modelo al pintor aparecen en las láminas 135 y 136 respectivamente del II vol. de la primera edición de 1908. La ficha del cuadro es la siguiente: El Cardenal Tavera/ Toledo: Hospital de San Juan Bautista/ Última época/ 1609 a 1614/ 1'10 x 0'88. Cossío comenta en páginas introductorias que es la primera vez que se reproduce la mascarilla.

⁴³⁸ El Greco tiene otros retratos similares en estructura y factura al del *Cardenal Tavera*, pero que, sin embargo, son diferentes a éste. Me refiero al retrato de *Fray Hortensio Félix Paravicino*, donde el retratado, un joven de veintinueve años, aparece con un códice; los retratos de *San Pedro y Pablo*; los de *San Bartolomé* (Museo del Prado), *San Jerónimo* (Hospital de la Caridad, Illescas) o de *San Jerónimo como cardenal* (Metropolitan Museum), en los que el sujeto posa su mano izquierda sobre un libro. Todos estos retratos seguramente inspiraron a José Moya del Pino para realizar el retrato de Valle-Inclán que se encuentra en la página siguiente a la portadilla de la obra.

cuestión funciona como un gentilicio. No obstante, el parentesco entre la pintura bizantina y la obra de *El Greco* nace en el siglo XIX (*apud*, Cossío, 1983: 327). Manuel B. Cossío describió los rasgos bizantinos de la pintura de *El Greco*, características que resumió bajo el término de *orientalismo*:

El más accesible, el de mayor efecto, a primera vista, es la desmesurada longitud, junto con la escualidez y verticalidad de las figuras. Sigue, luego, unas veces, el agrio abigarramiento, la “desazón” del colorido, los “cruales borrones”, que llevan a la vaga apariencia del mosaico; otras veces, la monocromía gris cenicienta o pizarrosa de ciertas figuras aisladas, como los *San Franciscos*, que más vagamente aún, nos conducen a los muros y tablas pregiotescas. [...] la tendencia a destacar las enormes figuras solas y sin tierra, sin perspectiva, contra el cielo, concentrando todo el interés en lo humano. [...] Lo humano es un símbolo genérico y la tierra otro símbolo cuyo valor se destaca contra lo meramente sensible y concreto. Pero el elemento más intenso y de más fondo al par que el más constante, es la extraña intensidad expresiva de los personajes, que viven sólo interiormente y para sí mismos; su absoluta falta de placidez, su aire enfermizo, de resignada protesta.

Debe todo esto El Greco a su cultura y a su educación, que originan su agudo idealismo, místico, misterioso, triste [...] la nota de orientalismo que encontramos en su obra, la extraña intensidad expresiva de los personajes y el supuesto de su educación primera, permiten hablar del bizantinismo del Greco. (Cossío, 1983: 328-329).

Los pormenores del retrato del Cardenal Tavera le sirven a Valle-Inclán para desarrollar una de las características fundamentales del quietismo estético como es la del gesto único, que revela la evolución espiritual del individuo a partir del último gesto de la personalidad al morir. Según Valle, el resultado final de la existencia se expresa a través del gesto último de la máscara, es decir, de la personalidad:

¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida! Hay un gesto que es el mío, uno solo, pero en la sucesión humilde de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluido hasta borrarse como el perfil de una medalla. Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia.

(*LM, QE, IX*, edic. cit.: 152).

La lectura valleinclaniana del gesto único al morir como símbolo de una vida tiene

clara filiación con el espiritualismo ocultista finisecular. Tal concepto del gesto único final, que resumía toda una existencia, ya se encuentra entre los espiritistas y teósofos.

El médium Tomás Sánchez Escribano, en su ponencia sobre «El éxtasis», presentada al *Congreso Espiritista Hispano-Americano* de 1892, expuso que es en los momentos de la agonía, previos al «acto solemne de la desencarnación» en términos espiritistas, cuando el espíritu del individuo se presenta como juez máximo de sí mismo, de la existencia que va a concluir y que todos sus pensamientos y esfuerzos por hallar la paz en el momento de la muerte se verifican en la expresión del *rigor mortis*:

[...] donde principalmente se desarrolla una lucidez extraordinaria es en el período de agonía. Entonces, a medida que se amortigua la actividad orgánica y se extinguen las corrientes nerviosas de los órganos entre sí, todas las facultades anímicas se concentran, y el expíritu [sic.] adquiere una sensibilidad exquisita, y una clarividencia prodigiosa. En esos momentos en que la vida orgánica cesa y la relación del alma con el cuerpo pende del último lazo fluídico; empieza a entreabrirse la vida espiritual, el moribundo tiene con el pensamiento una mirada retrospectiva, relaciona el pasado con al [sic.] presente, y busca temeroso paz y sosiego en las desconocidas regiones de ultratumba; procura saldar todo el pasivo acumulado por negligencia o por egoísmo, [...] Lo mismo el sabio que el ignorante, el justo que el malvado, el cuerdo que el loco, todos en esta hora suprema contemplan *estáticos* los abismos del pasado, y abrumados por la preentida [sic.] eternidad de la vida, tratan de regularizar en un momanto [sic.] largos años de lamentable abandono. En este acto solemne de la desencarnación, el espíritu empieza a conocerse erigiéndose en supremo juez de sí mismo, ante el tribunal de su propia conciencia, y con potente abstracción, reduce todos los actos justificables de su vida a una cantidad concreta, que representa el valor positivo o negativo de una existencia carnal; expresando con la palabra, con el gesto o con intensa mirada, las ideas abstrusas y sintéticas que embargan su pensamiento, las impresiones prescientes que experimenta y los pensamientos oniscientes [sic] que se agitan en su conciencia. (Sánchez Escribano, 1893: 168-170).

El ocultista francés *Papus* también se ocupó del momento de la agonía en su obra *Le Plan Astral* (1894), que fue traducida al español en 1905 como *El Plano Astral* (s.e.) con el significativo subtítulo de *Estado agónico y evolución póstuma del ser humano*. (*apud Papus*, 1922: 31).

Por su parte, los teósofos consideraban que la expresión registrada en el rostro en el momento de la muerte correspondía a un conjunto de imágenes mentales del alma. Imágenes que pasaban incluso al mundo astral y que, según la evolución del individuo, podían manifestarse en su kamarrupa. Sobre todo ello, Annie Besant decía:

A la hora de la muerte, el Alma se encuentra en posesión de miríadas de estas Imágenes Mentales, que varían en carácter así como en fuerza y claridad; algunas son de aspiraciones espirituales, anhelos de servir, deseos de conocimiento, votos de dedicarse a la Vida Superior; otras son puramente intelectuales, joyas claras del pensamiento, receptáculos de los resultados del estudio profundo; algunas son de emociones y pasiones, respirando amor, compasión ternura, devoción, cólera, ambición, orgullo, codicia; otras son de apetitos corporales, estimuladas por deseos no refrenados, y representan deseos de glotonería, de borrachera, de sensualidad. Cada Alma tiene en su conciencia una aglomeración de estas Imágenes Mentales, producto de su vida mental; ningún pensamiento, por pasajero que sea, deja de estar representado; las Imágenes Astro-mentales pueden, en muchos casos, haber perecido tiempo hace; puede que sólo hayan tenido fuerza suficiente para vivir unas horas, pero las Imágenes Mentales permanecen como propiedad del Alma, sin faltar una. El Alma lleva siempre consigo todas estas Imágenes Mentales, cuando después de la muerte pasa al mundo astral.

(Besant, «Karma», *Sophía*, 1896: 14).

Valle-Inclán expresa de nuevo el problema del conocimiento de uno mismo, debido, como ya se comentó en capítulos anteriores, a la disociación entre la conciencia de la personalidad en la presente encarnación y la conciencia individual. Por ello afirma que quizás no llegará a conocerse nunca y que las máscaras del vicio dejan una huella tanto en el rostro físico de la personalidad como en el espiritual:

Yo mismo me desconozco y quizá estoy condenado a desconocerme siempre. Muchas veces me pregunto cuál entre todos los pecados es el mío, e interrogo a las máscaras del vicio: Soberbia, Lujuria, Vanidad, Envidia, han dejado una huella en mi rostro carnal y en mi rostro espiritual, pero yo sé que todas han de borrarse en su día, y que sólo una quedará inmóvil sobre mis facciones cuando llegue la muerte.

(*LM, QE, IX*, edic. cit.: 153).

El autor gallego se interroga a sí mismo sobre la existencia e intensidad en su alma de cuatro de los llamados por el cristianismo pecados capitales. Se trata del examen de

conciencia propio de los ejercicios espirituales ignacianos. El autor reconoce haber sido soberbio, lujurioso, vanidoso y envidioso, por este orden. Si se analiza psicológicamente la personalidad de Valle-Inclán a la luz de su biografía conocida (Alberca, 2015), la mayor parte de estas actitudes morales cuadran perfectamente con el autor gallego, pese a que algunas como la lujuria o la envidia sean más privadas. Con todo, cabe suponer la sinceridad del examen de conciencia. Nótese que no menciona a la ira, cuando el autor era célebre por sus enfados, quizás en la época del ensayo aquella ya se había atemperado y desde luego no era avaricioso, como la mayoría de artistas, ni se dejaba llevar por la pereza ni la gula, pues conocido es que Valle-Inclán comía frugalmente y elogiaba las virtudes del ayuno. Sin embargo, es destacable que sitúe a la soberbia encabezando la enumeración y que haga mención a la vanidad,⁴³⁹ cuando esta no es más que una derivación de la soberbia.

Según el autor, los llamados pecados, vicios o faltas morales dejan su huella en el rostro físico y espiritual del individuo. Constituyen su personalidad presente y por ello Valle-Inclán se refiere a *las máscaras del vicio*.⁴⁴⁰ Sobre la impronta espiritual de las faltas morales ya se ha comentado que muestra la evolución espiritual del individuo y que caracteriza, según la teosofía, a los posibles kamarrupas de la personalidad. Con respecto a la huella física, un espiritista de primera hora, Joaquín Huelbes Temprado, en relación al periespíritu, consideraba que el hombre, con sus actos, moldeaba tanto su alma como su siguiente

⁴³⁹ Cabe la posibilidad de que Valle-Inclán tuviera en mente los pecados capitales según el cristianismo primitivo, en el que no eran siete los vicios o faltas morales, sino ocho, entre los que se consideraba a la vanidad o vanagloria (κενοδοξία).

⁴⁴⁰ Óscar Wilde en su célebre novela *El retrato de Dorian Gray* trata el tema a partir del retrato del protagonista, el cual se va deformando cuanto mayor es la inmoralidad de su dueño. De hecho, cuando este muere, su cadáver pasa a reflejar toda la inmoralidad del personaje, de tal manera que el cuerpo es casi irreconocible y resulta repugnante, mientras que el retrato recupera el estado original en el que fue pintado.

envoltura carnal, por lo que el dicho popular de que la cara es el espejo del alma era absolutamente cierto:

[El periespíritu] [...] es *material*, puesto que es una energía acumulada por nosotros mismos, como la materia toda; y como obra nuestra, como efecto de que nosotros somos cada uno la causa, es fiel reflejo de nuestras condiciones del momento. El periespíritu varía constantemente retratando el estado del espíritu a quien sirve, y éste le modifica con sus ideas, con sus verdades, con sus afecciones; es como una *respiración* del alma que se dilata y entrelaza con las respiraciones de las demás.

Puesto que es modificado instantáneamente por nuestras ideas, puesto que las más elevadas son las que naturalmente le subliman, procuremos la elevación moral y conjuntamente lograremos el progreso de nuestro cuerpo astral. [...] “La cara es el espejo del alma”, aceptábase por el vulgo, y no sabíamos cómo ni porqué [sic]. Desde el momento que el prototipo material, el periespíritu es influido, dirigido, creado por las ideas, naturalmente ha de moldear los organismos. Quien quiera ser *bello*, que sea *bueno*. (Huelbes Temprado, 1910: 227-228).

Valle-Inclán finaliza el capítulo con una descripción de las características del *rigor mortis*.⁴⁴¹ Así se refiere a la cianosis, *sombra violácea*, primer síntoma de la muerte física en un cuerpo; a la pérdida del color de la piel, la nariz con *transparencia angustiosa*; a la laxitud absoluta de la mandíbula inferior, que debido a la pérdida de la fuerza vital, expresa una sonrisa macabra. Todo ello, según Valle, configura el gesto único de la personalidad al morir y es la expresión absoluta del significado de una existencia:

En ese día de la tierra, cuando los ojos con las pestañas rígidas y los párpados de cera se hundan en un cerco de sombra violácea; cuando la frente parezca huir levantando las cejas; cuando la nariz se perfila con una transparencia angustiosa; cuando la mandíbula, relajada en sus ligamentos, ponga en los labios una risa que no tuvieron jamás, sobre la inmovilidad de la muerte recobrará su imperio el gesto único, el que acaso no ha visto nadie y que, sin embargo, era el mío...

(*LM, QE, IX*, edic. cit.: 153).

⁴⁴¹ Valle-Inclán bien pudo conocer de primera mano las señales fisiológicas de la muerte a través de su amigo universitario, gran investigador psiquista y futuro doctor Manuel Otero Acevedo. Por otra parte, no hay que descartar la costumbre en la época de exponer públicamente los cadáveres de los malhechores y delincuentes. Sabemos por Ricardo Baroja que el autor gallego y el pintor vasco acudieron a ver el cadáver de Mateo Morral, al que habían conocido la víspera del atentado contra los reyes en mayo de 1906. (Monge, 2000).

Por todo ello, el autor realiza una apelación a los lectores, hermanos peregrinantes, para que realicen una introspección interior o examen de conciencia, ya sea de carácter socrático o relacionada con los ejercicios espirituales ignacianos, descubran las causas de su responsabilidad en la presente existencia y las visualicen en un gesto, forma constitutiva del quietismo estético:

Contemplémonos en nosotros mismos hasta descubrir en la conciencia la virtud o el pecado raíz de su eterna responsabilidad, y la veremos quieta y materializada en un gesto.

IX

EL QUIETISMO ESTÉTICO ES LA SIGNIFICACIÓN MÁS EXPRESIVA
DE LAS COSAS, EN UN NUEVO ENTREVER.

(Ibidem).



Esta ilustración apareció como cierre del capítulo en la primera edición (1916: 201) y fue sustituida por el rostro de un ángel con su aura celestial, de donde surgían dos alas. Es la misma imagen que finaliza *QE IV*.



El décimo y último capítulo de la sección recoge un recuerdo infantil del narrador, el de una vieja ciega aldeana, que contaba cuentos de la tradición oral gallega. El pretexto en cuestión de este capítulo, desconocido hasta la presente investigación, se publicó con el título

de «Los ojos que han visto» en el número 80 de la revista zaragozana *Juventud* (12-XII-1915:14), lo que nos permite analizar la evolución de la escritura del capítulo. El pretexto no contiene la glosa final del capítulo y presenta algunas variantes léxicas con respecto a las primeras líneas del mismo. El resto de variantes son de puntuación y algún otro error de concordancia que se subsanó en la edición en libro. Todo ello lo señalo en nota a pie de página.

El décimo capítulo del *QE* guarda relación con el precedente, pues el autor lo inicia con un deíctico gramatical que así lo indica, *este sentido*, y que hace referencia al destino de cada existencia, tema del capítulo anterior:

Este sentido astrológico del mundo, que parece desencarnar las almas de los cuerpos, que advierte en todas las acciones un significado sobrenatural, que conoce el gesto único de cada vida y lo llena de eternidad, de responsabilidad y de misterio, estremeció mi alma de niño como un viento nocturno. Aún recuerdo la angustia de mi vida en aquel tiempo, cuando estudiaba latín bajo la férula de un clérigo aldeano. Todos los sucesos de entonces se me aparecen en luz de anochecer y en un vaho de llovizna.⁴⁴²

(*LM, QE, X*, edic. cit.: 154).

El autor reconoce que este nuevo entrever sobre la realidad y las personas, en que consiste el quietismo estético, ya fue sentido cuando era niño y rememora, con términos casi pictóricos (*luz de anochecer, vaho de llovizna*), una escena vespertina de la Galicia rural, en la que la figura de una vieja ciega, que contaba historias campesinas, ejemplifica esta nueva perspectiva:

Nos reuníamos en la cocina: El ama, con el gato en la falda, asaba castañas; el clérigo leía su breviario, yo suspiraba sobre mi Nebrija. Llamaban a la puerta, en

⁴⁴² En la revista *Juventud* de Zaragoza (en adelante *Juv*), todo el pasaje inicial desde el principio hasta *vaho de llovizna* apareció impreso en letra cursiva. Véase el anexo documental. En *Juv* tenemos las siguientes variantes:

Este sentido *cabalístico* del mundo que parece *descarnar* las almas de los cuerpos, que *presta a* todas las acciones un significado sobrenatural, *llenándolas de eternidad*. (*Juv*, 12-XII-1915: 14). [Las cursivas son mías].

el regazo del ama avizorábase⁴⁴³ el gato, y entraba una vieja que acudía a la vela después de las Cruces.⁴⁴⁴ Era ciega, ciega desde mocina, ciega de las negras viruelas. Sabía contar cuentos, y todos tenían una evocación nocturna: Cielo estrellado, sombras de árboles, viento húmedo, luces por los caminos, martas por el filo de las tejas. Entraba con un estremecimiento de frío, llena de luna y de campo. Sus cuentos nunca sucedían en el mundo de nuestros sentidos. Tenían un paisaje translúcido. Eran relatos campesinos que convertía en mitos el alma milenaria de aquella aldeana ciega; parecían grimorios imbuidos de poder cabalístico,⁴⁴⁵ tan religioso era el respeto que ponía en el signo de algunas palabras.

(*Ibidem*).

Obsérvese cómo el paisaje de los cuentos de la vieja ciega era *translúcido*, dejaba pasar la luz pero no las imágenes, ya que las historias relatadas no se correspondían con nuestro mundo sensitivo. La aldeana ciega era una excelente narradora, puesto que sus palabras parecían *grimorios*, amuletos de evocación, el precepto poético defendido en el *MM*:

Las figuras, el ondular de los ropajes, el rumor de las pisadas, el temblor de las almas, las vidas y las muertes, todo estaba lleno de taumaturgia y de misterio. Emanaba una sensación de silencio de aquellos relatos forjados de augurios, de castigos, de mediaciones providenciales, y el paisaje, que los ojos de la narradora ya no podían ver, tenía la quietud de las imágenes aprisionadas en los espejos mágicos.⁴⁴⁶

(*LM, QE, X*, edic. cit.: 154-155).

⁴⁴³ En *Juv* el pasaje tiene otra puntuación y hay un cambio léxico:

Nos reuníamos en la cocina. El ama con el gato en la falda asaba castañas, el clérigo leía su breviario, yo suspiraba sobre mi Nebrija. Llamaban a la puerta. En el regazo del ama *rizerábase* el gato (*Ibidem*). [Las cursivas son mías].

⁴⁴⁴ En *Juv* en minúscula: *las cruces*. [Las cursivas son mías].

las Cruces. Podría referirse a una práctica religiosa propia de la Cuaresma, en la que, cada viernes al atardecer, se realizaba en el interior de la Iglesia un via crucis, en el que se rezaba en cada una de las doce estaciones.

⁴⁴⁵ En *Juv* con otra puntuación: *el alma milenaria de aquella aldeana ciega, parecían grimorios imbuidos de poder cabalístico*; [Las cursivas son mías].

⁴⁴⁶ En *Juv* con otra puntuación, que cambiaba el sujeto de la oración, y con el punto y aparte después de *camino luneros*. En la edición en volumen, Valle-Inclán lo coloca después de *espejos mágicos*:

[...] el paisaje, que los ojos de la narradora ya no podían ver. Tenía la quietud de las imágenes aprisionadas en los espejos mágicos. Antes de cegar había sido costurera, y guardaba del campo una visión de anochecido, cuando finada la tarea iba a las cruces. La iglesia entre cipreses tenía un atrio verde cubierto de sepulturas. Era en medio de maizales y caminos luneros. (Valle-Inclán, «Los ojos que han visto», *Juventud*, 80, 12-XII-1915: 14).

Los personajes, los temas y el ambiente fantástico de estas narraciones de la tradición oral estaban llenos de magia y de misterio. El paisaje, que era de forma repetitiva el mismo en cada narración, pues la luz crepuscular en torno a la iglesia no variaba, estaba quieto. El autor compara esta inmovilidad con la de *las imágenes aprisionadas en los espejos mágicos*. Esta referencia nos remite de nuevo al ocultismo francés finisecular. *Sédir*, miembro del Grupo Independiente de Estudios Esotéricos de París, en su pequeña monografía titulada *Les miroirs magiques*, consideraba que «le miroir magique n'est autre que l'instrument de le culture esotérique des sens astraux» (*Sédir*, 1907: iv). Así pues, Valle-Inclán realiza una comparación entre la quietud del paisaje relatado por la ciega campesina y la inmovilidad de las imágenes astrales, a las que el autor ya se ha referido en capítulos anteriores de *QE* y *AG*.

Antes de cegar había sido costurera, y guardaba del campo una visión de anochecido, cuando finada la tarea iba a las Cruces. La iglesia, entre cipreses, tenía un atrio verde cubierto de sepulturas. Era en medio de maizales y caminos luneros. Aquel paisaje acendrado, inmovilizado, embalsamado de recuerdos, era el de sus historias. Todas las cosas estaban imbuidas de un misticismo estático.⁴⁴⁷ Las almas en pena, las mozas ofrecidas, los robos y las muertes se mezclaban en acciones profundas y silenciosas que más parecían vistas por las estrellas del cielo que por los ojos humanos.

(*LM, QE, X*, edic. cit.: 155).

Todo lo relatado por la anciana, personajes, motivaciones y ambientes, tenía un significado místico, es decir, remitía a lo divino y estaba inmóvil. La perspectiva narrativa de la aldeana estaba alejada del espacio-tiempo de los oyentes, por ello el autor afirma que las cosas *parecían vistas por las estrellas del cielo*. Este punto de vista estelar le confería la distancia suficiente, como para expresar la conciencia de un karma individual y, al mismo

⁴⁴⁷ Sigo en este pasaje la edición de *OC*, donde se lee correctamente *misticismo estático* (I, 2002: 1965), frente a la edición de F. J. Blasco que editó *misticismo extático* (1995 ⁴:155) y reprodujo el error, que se origina en la primera edición de la colección Austral, cuyo corrector, guiado en este caso por no se sabe qué criterio, editó *extático* (1974 ³: 117).

Tanto en *Juv* (12-XII-1915: 14) como en las tres ediciones de *Opera Omnia* aparece invariablemente *misticismo estático*. (1916: 204; 1922: 196 y 1942: 196).

tiempo, colectivo, el de los campesinos gallegos, *oía las voces de cien generaciones*, y en todos sus relatos las acciones y motivaciones de los personajes, su *lógica espiritual*, tenían una consecuencia física en lo material, *la lógica de los cuerpos*, una repercusión kármica en definitiva:

Desaparecía la idea temporal, eran acciones contempladas por una conciencia difusa, milagrera y campesina, la conciencia de un karma. Y al modo que acontece en los sueños, la lógica espiritual de las acciones quebrantaba la lógica de los cuerpos. Aquella ciega de aldea, cuando contaba sus historias, parecía estar mirándolas en el fondo de su alma; algunas tenían el terror trágico de los poemas primitivos, sobre otras pasaba el vuelo inocente de los ángeles. El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias, oía las voces de cien generaciones, estaba llena del rumor de los maizales,⁴⁴⁸ y los cuentos que contaba parecían nacidos a lo largo de las veredas bajo el influjo de la luna. (*Ibidem*).

El pasaje final del capítulo define una de las características esenciales del quietismo estético, la ruptura espacio-temporal, que permite una nueva perspectiva y objetivo estético. La alusión al *arco de luz* donde se quebrantan las coordenadas espacio-temporales remite a la *escala de luz* mística de capítulos anteriores, pero también a experiencias extracorpóreas en el plano astral, que, si bien no son las propias de la muerte, están muy cercanas a ella:

¡Felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y de 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.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ En *Juv* con otra puntuación y un par de errores de concordancia:

[...] en el fondo de su alma. Algunas tenían el terror trágico de los poemas primitivos; sobre otros pasaba el vuelo inocente de los ángeles. El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias, oía las voces de cien generaciones, estaba llena de rumor de los maizales.

⁴⁴⁹ En *Juv* no hay oración admirativa. Hay un cambio de orden en el pasaje, que además aparece formando un párrafo independiente, punto y aparte después de *la luna*, contiene alguna errata (*pantas* por *pautas*) y se edita en letras cursivas, separado del resto con un asterisco. El guión suplementario de la firma del autor es una evidente errata:

*

Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pantas, penetremos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y de la hora. Felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y de cronología.

Valle=Inclán.

(*Ibidem*).

La glosa final del capítulo plantea el quietismo estético como todo un misterio, ya que implica acceder al significado de cada existencia, pero solo puede alcanzarse este objetivo si el alma, sujeta a un aprendizaje, es capaz de desligarse del cuerpo:

X

SÓLO EL ALMA QUE APRENDE A DESENCARNARSE⁴⁵⁰ PUEDE
DESVELAR EL ENIGMA DEL QUIETISMO ESTÉTICO.

(*Ibidem*).

La subordinada adjetiva *que aprende a desencarnarse* puede interpretarse de varias formas. En sentido estricto, parece hablar de experiencias en el plano astral, tal y como fueron explicadas por los ocultistas finiseculares, e incluso puede aludir al ascetismo necesario para lograr una vivencia mística; sin embargo, en un sentido más amplio puede referirse a ver más allá de lo material, de lo que perciben nuestros sentidos corporales. A este último significado contribuye el hecho de que la glosa correspondiente inserta en *Guión de las Glosas* sea diferente ya desde la primera edición de 1916, *que aprende a desencadenarse*, aunque haya sido considerada errata por Blasco en su edición de 1995.



La imagen del cocodrilo aparece como iconografía final del capítulo X de *QE* en las tres ediciones de *Opera Omnia*. Es significativo que se repita en capítulos contiguos la misma ilustración dos veces en la segunda edición de 1922.

⁴⁵⁰ Esta glosa del capítulo X del *QE* es diferente cuando se inserta en el *Guión de las Glosas*: QUE APRENDE A DESENCADENARSE. Aparece así en las tres ediciones de *Opera Omnia* e incluso hasta la tercera edición en la colección Austral (1974). Blasco, sin embargo, enmienda a *desencarnarse* (1995: 155), que se reproduce igualmente en *OC* (2002: 1984). [Las cursivas son mías].

En conclusión, el llamado quietismo estético es la expresión del arte del Espíritu. Valle-Inclán lo define en primer lugar en relación al espacio geográfico por la significación opuesta de dos ciudades místicas: Toledo, sinécdoque de Castilla (adobe) y Santiago, símbolo de la eternidad (granito). Las dos ciudades a su vez expresan dos ideas cronológicas diferentes: Toledo el continuo fluir de las horas y Santiago la quietud y eternidad de la piedra y sus peregrinos. El quietismo estético implica una perspectiva alejada del espacio y sobre todo del tiempo, por ello supone la quietud desde una perspectiva estelar, como la de la vieja aldeana ciega, y tiene como objetivo estético plasmar el gesto único de cada existencia, que solo se revela en el momento de la muerte: por ello Valle-Inclán comenta las características del *retrato del Cardenal Tavera* de El Greco.

2.9.- *La Piedra del Sabio.*

La piedra del sabio es el título de la última sección de la obra, que consta de siete capítulos, por lo que se corresponde circularmente con el *Anillo de Giges*. Su título guarda relación directa con la alquimia y el proceso alquímico de lograr la piedra filosofal. El propio Valle-Inclán en el capítulo IV de la sección vincula el nombre de *La piedra del sabio* al Gran Alberto o Alberto el Grande, dominico alemán del s. XIII, célebre por su sabiduría y sus comentarios sobre alquimia, maestro de Santo Tomás de Aquino, y que la iglesia católica canonizó en 1931, después de una dilación secular, como San Alberto Magno (1193-1280):

El corazón que pudiese amar todas las cosas sería un Universo. Esta verdad, alcanzada místicamente, hace a los magos, a los santos y a los poetas: Es el oro filosofal de que habla simbólicamente el Gran Alberto: ¡La Piedra del Sabio!
(*LM, PS, IV*, edic. cit.: 166).

Según parece, los libros adivinatorios, sobre magia, alquimia y conjuros del dominico alemán se popularizaron en los primeros años del s. XX, lo que motivó que se publicaran diversas traducciones con escaso o nulo rigor científico.⁴⁵¹ El origen del sintagma, *la piedra del sabio*, y su sentido simbólico se sitúa en la Alquimia de la Edad Media. Según la autora de *La magia egipcia*, «La piedra del sabio» es una denominación de los místicos medievales y representa el triunfo de la voluntad sobre el ego o conciencia de la personalidad:

[...] representa lo que los místicos medioevales significan cuando hablan de la «Piedra del Sabio»; esto es, que la Voluntad se ha convertido en el propio creador y se ha unido eternamente a su facultad celestial, progresiva y penetrante. Esta es

⁴⁵¹ Tal es el testimonio y la opinión de *Enediel Shaiah* (Alfredo Rodríguez de Aldao) en sus comentarios bibliográficos a su traducción del *Tratado Elemental de Magia Práctica* de *Papus*, II vol. (s.f.):

[...] hay traducciones al español muy imperfectas y poco dignas de aprecio del *Gran Alberto*, *Pequeño Alberto* y las *Clavículas* de Salomón de Pierre d'Aban. (*Papus*, s.f., I: 244).

El citado *Gran Alberto* era en realidad una colección de *Grimorios que se le atribuyen* a Alberto el Grande (*Papus*, s.f., II: 37), de la que menciona ediciones en Madrid y Barcelona, «hallándose con mucha facilidad la publicada por la Casa Maucci.» (*Papus*, s.f., II: 125).

la Voluntad consagrada y el Pensamiento purificado del verdadero Mago. (S.S.D.D., 1902: 18).

Así pues, si en el *Anillo de Giges* se planteaba la necesidad de ejercitar la voluntad, en *La piedra del sabio* esta parece haber triunfado sobre las limitaciones existenciales de la conciencia de la personalidad. Hay, por lo tanto, una evolución espiritual por parte del narrador, que desde su propio yo interno, desde su *escoria* en términos alquímicos, consigue la iluminación, el *oro*, a través de un lento y laborioso procedimiento de depuración y transmutación de lo grosero en espiritual, transformación simbólica que recibió el nombre de alquimia⁴⁵² desde la Antigüedad.⁴⁵³



Esta ilustración encabeza el primer capítulo de *La piedra del sabio* en las dos ediciones en vida del autor. Se trata de dos manos atadas por una serpiente, que se enrosca a la altura de las muñecas. También hay diez rosas distribuidas de forma más o menos simétrica a ambos lados de la ilustración y, en los extremos superiores, dos flores sin identificar. El conjunto de la imagen anuncia, como ya sucedía en el principio del *QE* con la muerte, uno de los

⁴⁵² «Al nivel más esotérico, el metal común del alquimista era simbólico del yo no redimido, mientras que el oro, con su naturaleza incorruptible y su capacidad de brillar duraderamente, era simbólico del yo espiritual transformado. La intención era convertir la escoria del pensamiento y la experiencia cotidianos en un estado espiritual puro.» (Fontana, 1993: 146).

⁴⁵³ Existe alguna divergencia sobre los orígenes de la alquimia como procedimiento simbólico de transformación y crecimiento espiritual. Para algunos autores su nacimiento radica en el antiguo Egipto, Grecia y Oriente, pero la nomenclatura y simbología alquímica se desarrolla con profusión en el cristianismo y especialmente en la Edad Media. Según Fontana (1993:146): «el simbolismo de la transformación alquímica se utilizaba para enmascarar lo que la poderosa Iglesia del medioevo europeo condenaba como práctica herética, ya que se basaba en la creencia de que el individuo podía elevarse hasta la salvación sin la mediación de la religión establecida».

elementos del capítulo: la serpiente y su significación. Por otra parte, la presencia de dos grandes rosas a la altura de los dedos podría remitir de nuevo a la simbología alquímica.⁴⁵⁴

El tono del primer capítulo de *La piedra del sabio* es mucho más narrativo y descriptivo que los precedentes. La posición del narrador está más próxima al presente cronológico, por cuanto utiliza el pretérito imperfecto de indicativo y las acciones relatadas pertenecen al pasado más inmediato. Precisamente el aspecto imperfectivo de la forma verbal consigue la proximidad en el tiempo de la acción. Por lo que respecta a la perspectiva narrativa, al igual que sucedía en *Anillo de Giges*, adopta de nuevo en estos primeros capítulos de la sección la primera persona:

Anochecido, cuando bajaba del monte hacia mi casa, impensadamente, en el trillado del sendero di con una sierpe partida en dos pedazos que se retorcían sobre la arena.

(*LM, PS, I*, edic. cit.: 157).

En este capítulo de tono autobiográfico, la serpiente, partida en dos por la piedra del pastor, simboliza para el autor su vida, que, como los dos trozos de la serpiente, se retuerce debido a los remordimientos:

Sentí repugnancia, algo como grima agorera, y me detuve queriendo penetrar el sentido oculto de aquella sierpe cercenada que se retorció sobre mi camino por volver a juntarse en sus pedazos. Atemorizado, hallé el símbolo de la vida; también estaba rota, también se debatía bajo la losa de los remordimientos.

(*Ibidem*).

En este pasaje el ofidio partido en dos representa una vida pecaminosa y poco edificante. Representa lo que Saunier en 1910 había definido como la *Serpiente del Deseo*, de la que era muy difícil romper su círculo:

De modo que son pocos los hombres que merced a un esfuerzo titánico rompen el círculo fatídico trazado por la serpiente y la obligan a alzar la cabeza;

⁴⁵⁴ Las dos rosas, una roja y otra blanca, representan respectivamente el principio masculino y el principio femenino, que, según la alquimia, y en consonancia con toda la tradición esotérica, deben unirse. (Fontana, 1993: 147).

el arte de domar al monstruo del deseo consiste en desanudarlo y esta es, precisamente, la gran obra moral que persiguen los magos desde siempre. (Saunier, 1984: 116).

El simbolismo de la serpiente en la *LM* es diverso y en ocasiones opuesto, ya que en otros pasajes del ensayo, en las propias ilustraciones y en la tradición esotérica, el reptil representa el conocimiento. Ello ha sugerido algunos juicios críticos (Fernández Peláez, 2001), donde se afirma que esta es una de las numerosas contradicciones que contiene el ensayo. Sin embargo, esto no es así. Si consideramos el carácter iniciático de la obra, dirigido a un lector implícito determinado, el hermano peregrinante con una estrella en la frente; si tenemos presente la filiación indiscutible del ensayo con el esoterismo finisecular, síntesis de diversas y variadas escuelas filosóficas heterodoxas, así como la polisemia inherente a muchos símbolos que de ello se deriva, comprenderemos que tales contradicciones no lo son y que la obra tiene mayor coherencia tras su lenguaje hermético y críptico.

El narrador de la *PS*, pese a su desasosiego y arrepentimiento, todavía teme que vuelva a errar en sus acciones y obras en el mundo:

Pero las negras horas del pecado aún tenían una palpitación de sangre, y recordé a la sierpe que se retorció sobre el sendero del monte, y tuve miedo de que se juntasen sus pedazos. Acaso hubiera vuelto atrás, pero se me representó el pastor sobre las bardas, dorado por el sol poniente como un arcángel, y solamente hice la señal de la cruz.

(*LM, PS*, I, edic. cit.: 157).

El pecado está unido al devenir cronológico, y sus horas son calificadas de negras, adjetivo que de nuevo nos remite al proceso simbólico de la alquimia, cuando se inicia la transmutación a partir de la escoria.

Este capítulo inicial de la *PS* es quizás uno de los de mayor calado autobiográfico, pues la conciencia del narrador asume que su vida está llegando a su final y que su destino se ha cumplido. Y tal y como explicó en el *QE*, la proximidad de la muerte provoca que la

conciencia individual examine la existencia de la personalidad, que es descrita como un naufragio:

He llegado a ese momento en que se siente a la muerte tejer sus velos, cuando la conciencia nos dice que se ha cumplido todo nuestro Destino. Voy por el mundo con los ojos vueltos atrás, estoy lleno de recuerdos como si hubiese vivido mil años. En una gran tiniebla, sobre un vasto mar de naufragio, se me representa mi vida.

(*LM, PS, I*, edic. cit.: 157-158).

Cuando Valle-Inclán publica la *LM* está próximo a cumplir los cincuenta años y es más que probable, dada la esperanza de vida de la época, que ya considerara haber entrado en los últimos años de su existencia. Por ello, realiza un examen de su vida a través de los recuerdos, fuente de conocimiento individual, y el balance final no es nada satisfactorio, ya que, a diferencia de otros hombres, siente los recuerdos como la opresión del collar en el cuello de un mastín:

Algunos⁴⁵⁵ viejos recuerdan tiempos de su mocedad con una sonrisa iluminada, que yo comparé otras veces a los rayos del sol poniente en los cristales de las altas torres, pero mi recordar es dañino, adusto y opresor como la carlanca⁴⁵⁶ de un mastín.

(*LM, PS, I*, edic. cit.: 158).

El tono confesional del narrador se acentúa extraordinariamente y el pasaje nos recuerda tanto al arrepentimiento de sus pecados por parte de Don Juan Manuel de Montenegro en *Las Comedias Bárbaras*, como a las revelaciones del Sordo de Triana, protagonista de *Sacrilegio* en el *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte*:

⁴⁵⁵ En las dos ediciones en vida del autor aparece una raya que antecede al determinante indefinido: –*Algunos viejos* (1916: 211; 1922: 203). Tal signo ortográfico se mantiene en la edición de 1942 (203), pero desaparece en la primera edición en la colección Austral (1974³: 120).

La *Ortografía de la lengua española* en su edición de 2010 informa que la raya es un signo ortográfico que no se diferencia normativamente del guion hasta la ortografía académica de 1880. Su reciente incorporación a la norma lingüística ha generado en los textos narrativos «algunas dudas relativas a la posible supresión de la raya de cierre, a la posición de otros signos de puntuación con respecto a ella y a la escritura de mayúscula o minúscula inicial en la secuencia que introducen». (R.A.E., 2010: 375).

⁴⁵⁶ **carlanca**: Collar ancho y fuerte, erizado de puntas de hierro, que preserva a los mastines de las mordeduras de los lobos. (*DRAE*, 1925).

Yo estoy obseso de remordimientos, estas larvas de un pasado que no se ama, que no puede amarse, son mis agonías de conciencia. ¡Esclavo de los instintos, fui violento, torvo y heridor; llené mi alma de rencores, la arrastré desnuda por caminos de cardos, pasé en una ráfaga con los malos espíritus, y cuando ya no me queda sino una una breve tarde, advierto cómo fueron carnales las ansias que me consumieron, y todo tan lejos, tan deleznable, tan ajeno a lo que debiera haber sido y al amor que me estaba reservado...!

(*Ibidem*).

El recuerdo de su pasado le produce extremo dolor, porque su conciencia individual le dice, ahora que solo queda *una breve tarde*, que se ha dejado llevar por el mundo, el demonio y la carne, y no por la norma suprema y absoluta del Amor, a la que como hombre estaba destinado, tal y como se definieron estos conceptos teológicos en *Exégesis Trina*.

En la parte final del capítulo el narrador considera su existencia como tormentosa y tumultuosa, en la que solo ha creado *miserias*, que su *alma desencarnada* –término espiritista– contemplará desde su estrella. Una vez más alude a una perspectiva que está más allá de la muerte, en un plano invisible para los sentidos corpóreos:

He vivido en el grano de cada instante, sobre oleajes de tormenta y lenguas de llama. Fui el creador de un mundo de miserias que mi alma desencarnada habrá de contemplar desde su estrella.

(*Ibidem*).

Y finalmente se refiere al plano astral, donde quedan registradas todas las acciones de los hombres, en lo que la teosofía denominó archivos akáshicos o kármicos, determinantes para el destino de la próxima encarnación. Por ello, el autor habla de los *cilicios en carne espiritual* y afirma que cuando llegue el momento de su muerte verá la totalidad de sus actos e imágenes astrales formando un círculo:

A lo largo de los caminos por donde he ido, queda mi sombra en velos invisibles para los ojos mortales; presiento el sentido eterno de mis acciones, tengo la intuición de sus círculos que han de ser cilicios en carne espiritual. En este momento mi cadena de sombras sufre, llora y peca, como sufrí, lloré y pequé. Mi vida se repite en el mundo incorpóreo de los fantasmas, y cuando llegue la muerte, con el alma libre de la cárcel de barro, veré todo el pasado en el círculo de las sombras mías. (*Ibidem*).

Estas afirmaciones concuerdan con las experiencias próximas a la muerte, en la que el individuo ve pasar, ante los ojos de su conciencia, toda su vida, como si fuera una película cinematográfica. El narrador continúa refiriéndose a los archivos akáshicos del plano astral, donde continuamente el cuerpo físico deja una huella de su pensamiento y acción. Cuando la persona muere todo se resume ante su conciencia:

La forma carnal se despoja en todos los instantes de una parte impalpable de sí misma, y deja su rastro a lo largo del camino. Por donde una vez pasamos, allí perduramos. ¡Y todo perdura igual!

I

MIRAR ATRÁS CON EL DOLOR DE HABER VIVIDO, ES PASAR BAJO
EL ARCO DE LA MUERTE.

(Ibidem).

El pasaje final del capítulo es una magnífica muestra del sincretismo inherente en el ensayo valleinclaniano, pues en él podemos observar rasgos platónicos (*sombras-luz*), cristianos (*pecar*) y ocultistas (las alusiones al plano astral).

La referencia al arco de la muerte es muy semejante al célebre túnel de luz que las personas en estado de coma o que han sufrido un accidente, experiencias próximas a la muerte, dicen haber visto.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Sobre este particular, la psiquiatría moderna afirma a partir de hechos empíricos:

Hay una llamativa similitud en los relatos de estas personas. Se separan del cuerpo y «contemplan» los esfuerzos que se hace por resucitarlos, desde un punto situado por encima del cuerpo. A su debido tiempo cobran conciencia de una luz brillante o de una relumbrante figura «espiritual» en la distancia; a veces, al final de un túnel. (Weiss, 2004: 69).

El doctor Brian L. Weiss es un psiquiatra norteamericano que, ante casos de difícil curación, decidió probar en algunos pacientes con la hipnosis, con resultados excepcionales, pues muchos de ellos relataron experiencias de otras vidas. Es muy significativo el método terapéutico de la hipnosis y la perspectiva del yo:

Le pedí que viera su propia vida desde una perspectiva más elevada y que respondiera a su propia pregunta. Poco tiempo antes había leído que eso se podía hacer. Algunos escritores llamaban a esa perspectiva «yo superior» o «yo elevado». (Weiss, 2004: 73).

Los capítulos siguientes de *la PS* son de nuevo una buena muestra del sincretismo del ensayo, pues a partir de referencias filosóficas e históricas de diversas épocas, el narrador expone los fundamentos de su ética y estética. Así en el capítulo II de la sección, se habla de Zenón de Elea, filósofo presocrático; de la *Tabla de Esmeralda*, uno de los textos esotéricos fundamentales de la Tradición oculta; y del emperador Juliano, que en el s. IV derogó el cristianismo como religión del Imperio Romano y se postuló seguidor de la Escuela de Alejandría, neoplatónica y neopitagórica, tan cara y reivindicada por todo el esoterismo finisecular del s. XIX. El autor emplea todo el eclecticismo filosófico para exponer y argumentar la idea de quietud, de la eternidad y de la integración del alma en sus orígenes:

Ya Zenón de Elea había presentido que la flecha que vuela está inmóvil, pero como era sofista no supo demostrarlo por los caminos de la verdad, y acudió a engañosas sutilezas.

(*LM, PS, II*, edic. cit.: 159).

Valle-Inclán se refiere a la paradoja de la flecha de Zenón, que el filósofo presocrático utilizaba para negar el movimiento, puesto que consideraba que si se observaba la flecha en un momento pequeño de tiempo, esta no se movía, sino que estaba quieta.⁴⁵⁸ Esta aporía o paradoja es considerada falsa por los filósofos, por ello el autor habla de *engañosas sutilezas*. Es significativo que Valle, como Zenón de Elea, utilice la refutación para defender su idea de quietud. El filósofo griego utiliza un sofisma para negar el movimiento, pero el autor gallego lo reconoce, con lo cual se avanza a cualquier argumento contrario. Valle-Inclán posiblemente accedió a la paradoja de la flecha a través del estudio de A. Fouillée *La Filosofía de Platón*, traducido por Edmundo González-Blanco, donde se da noticia de la filosofía de Zenón de Elea. (1908: 338-341).

⁴⁵⁸ «La flecha, que aparece en movimiento, en realidad está inmóvil: en efecto, en todo momento la flecha no puede ocupar sino un espacio igual a su largura y está inmóvil con respecto a este espacio; y como el tiempo está hecho de momentos, la flecha estará inmóvil durante todo el tiempo.» (AA.VV., 1988: 60).

No es con nuestros sentidos cómo se advierte que la flecha está inmóvil, sino a través de la visión o conocimiento superior, *gnóstico*, propio de los iniciados:

La eterna inmovilidad de la flecha no puede ser referida a la conjunción efímera con nuestros ojos, sino a la visión gnóstica que sólo alcanzan los iniciados, como enseña la ciencia alejandrina guardada en la *Tabla de Esmeralda*.⁴⁵⁹

(*Ibidem*).

Sin embargo, tal afirmación no aparece en los doce preceptos crípticos, que a modo de aforismos, constituyen, según la Tradición esotérica, la *Tabla de Esmeralda*, obra considerada como el fundamento de la Alquimia, y que, por segunda vez de forma ambigua, se cita en el ensayo. La anterior cita pertenece a *ET V* y tampoco se halla en la *Tabla de Esmeralda*, por lo que quizá Valle leyera algún comentario o glosa de la misma, o que quizá se trate de otro texto de *Hermes Trimegisto* o de Alberto el Grande, quien conoció la versión latina de la *Tabla de Esmeralda*.

Hermes Trimegisto, versión griega del dios egipcio Thôt, es el pseudónimo colectivo de los filósofos e iniciados egipcios de la Escuela de Alejandría:

L'Égypte et ses mystères dominant encore, au moment de la naissance du christianisme, toute l'intellectualité de l'Occident.

Les initiés, se reconnaissant à certains signes secrets, circulent à travers le monde, allant porter le mot d'ordre dans les temples de tous les dieux où enseignent les prêtres savants, représentants régionaux de l'Université d'Égypte désignée mystiquement sous le nom collectif *Hermès Trimegiste*.⁴⁶⁰ (*Papus*, 1976: 616).

Para Burckhardt (1960) el pseudónimo es mucho más antiguo y correspondería a un colectivo sacerdotal del Antiguo Egipto. Recuérdese, asimismo, que el profesor de Farmacia de la Universidad de Santiago de Compostela, Talegón de las Heras, disertó sobre *Hermes*

⁴⁵⁹ En *H, A y R (Opera Omnia)* y hasta la tercera de Austral (1974), sin cursiva y en letra redonda.

⁴⁶⁰ «C'est-à-dire Hermès (centre scientifique) possédant les trois ordres de Sciences (Université), science des faits, science des lois et science des principes, tandis que les facultés régionales ne possédaient qu'un ou deux de ces ordres de sciences» (*Papus*, 1976: 616 nota 1).

Trimegisto y la *Tabla de la Esmeralda* como obra alquímica en la lección inaugural del curso 1889-1890. En relación a Alberto el Grande o Gran Alberto, debido a que conoció la versión latina de la *Tabla*, se le asocia con *Hermes Trimegisto* en las ediciones populares finiseculares de sus textos sobre talismanes, adivinación, grimorios, etcétera, ediciones con nulo rigor y realizadas al albur de la novedad.⁴⁶¹

En cualquier caso, el narrador de la *PS* afirma que la quietud de la flecha solo puede percibirse con la *visión gnóstica* de los *iniciados*. Es decir, solo se advierte la quietud si se posee la visión de los que acceden a un conocimiento superior, *gnosis*, tras unas pruebas iniciáticas. De igual forma, el lector implícito o hermano peregrinante, sometido a los ejercicios espirituales constantes del ensayo, puede también adquirir ese conocimiento y, por lo tanto, esa visión de la existencia y de la eternidad. Los símbolos de la flecha y el arquero tienen una gran relevancia en la obra, tal y como se refleja, además de en este capítulo de la *PS*, en las ilustraciones de *AG* y del colofón gráfico de la obra.

El narrador prosigue con una bella imagen, para subrayar la evolución del alma individual hasta su integración en el Todo (*estrella remota*) y el rastro que dicha transformación y progreso espiritual deja en el plano astral, donde, según los ocultistas, constantemente pervivimos, quietos en nuestras acciones y pensamientos, pese al transcurrir de los siglos y las sucesivas encarnaciones:

Hay siempre una estrella remota adonde los rayos de nuestra vida solar llegan al cabo de los siglos, y el espíritu allí desencarnado puede ver a la flecha partir del arco tenso, cuando ya se ha perdido en el mundo la memoria del arquero.

(*LM, PS, II*, edic. cit.: 159).

Subyace en el pasaje precedente una referencia a la teoría platónica de la creación del hombre por el Demiurgo. En el *Timeo* (41d-42b), Platón explica que el creador de este

⁴⁶¹ Alberto el Grande, *Maravillosos secretos. Los admirables secretos de Alberto El Grande*,

universo hizo al hombre con los mismos elementos, pero más impuros, con los que compuso el alma del Mundo. Una vez lograda la mezcla deseada para el hombre, la dividió en tantas almas como astros hay en el cosmos, asignando una estrella a cada una de ellas y explicándoles su destino: la caída en la materia y la necesidad de dominar las pasiones. Quien lo hiciera sería premiada con el retorno a la estrella propia, desde donde contemplaría la felicidad. El alma que se dejara arrastrar por las pasiones recaería en sucesivas y degradantes reencarnaciones hasta purificarse:

Y así las almas de los muertos pueden ser evocadas en las prácticas nigrománticas, ciencia negra que las fuerza a pasar por un zodiaco⁴⁶² desde donde vuelven a contemplar su vida carnal.

(Ibidem).

Parece aludir, con cierta valoración negativa, a las reuniones espiritistas, donde se invocaba al periespíritu de algún difunto, al que se le obligaba por ello a asumir de nuevo los rasgos y características de la personalidad fallecida, *pasar por un zodiaco*.

La huella astral de la evolución del alma hasta su integración en una estrella es un motivo para referirse al emperador romano Juliano (331-363), quien durante su breve mandato imperial de dos años derogó el cristianismo como religión oficial del Imperio Romano y propugnó la libertad de cultos. Por todo ello el cristianismo lo llamó *El Apóstata* al defender el supuesto paganismo. En realidad, el Emperador Juliano adoptó el neoplatonismo de la Escuela de Alejandría, caracterizado por un eclecticismo extraordinario, en el que se fusionaban las tradiciones egipcias, hebreas y helénicas. Según la historiografía contemporánea, Juliano «se encontraba muy bien situado para saber que los cristianos [...] deshacían a su antojo la moral sublime que predicaban» (Jerphagnon, 2010: 119). La muerte

traducción de Hermes Trimegisto, Barcelona, Alejandro Martínez, editor, MDCCCIC, 189 pp. + 2.

⁴⁶² Tanto en *H* (1916: 215) como en *A* (1922: 207) aparece con hiato: *zodiaco*.

del Emperador Juliano a causa de una jabalina de un soldado propio, que el cristianismo convirtió en leyenda, parece ser el motivo que utiliza el autor en este pasaje:

¡Acaso el César Juliano, que tanto amó la bóveda celeste, mira hoy desde un sol apagado volar la flecha que desde hace quince siglos lleva clavada en el corazón! ¡Acaso está viviendo su vida en aquel extremo dolor, un dolor que puede hacerse eterno transmigrando a través de los espacios siderales!

(*Ibidem*).

Valle-Inclán se ocupó de la figura del emperador Juliano en su poema «Rosas astrales», que aparece como la Clave IX en su poemario *El pasajero* (1920):

[...]

¡Soles que las normas guardan del Tesoro
Demiúrgico! ¡Arcanas rosas estelares!

Arcano celeste, agnóstico arcano
Donde los enigmas alzó el Trymegisto:
Por querer leerte abrió Juliano

En su imperio el cisma, y se hizo Anticristo,
Exégeta, Gnóstico del Cielo Pagano
Una Metamorfosis Solar vio en el Cristo.

(Valle-Inclán, 1995: 109).

Es obvia la relación entre el título del soneto, «Rosas astrales», y la temática de este capítulo de la *PS*. Valle-Inclán destaca la afición a la magia y a la adivinación del Emperador Juliano y cómo deriva hacia el gnosticismo y el sincretismo alejandrino, al considerar que en todas las grandes religiones se manifestaba un gran iniciado (Cristo), que era hijo del Sol (Padre), *Una Metamorfosis Solar vio en el Cristo*. Interpretación compartida por teósofos y ocultistas finiseculares.

Después de exponer, de acuerdo con las doctrinas esotéricas, la evolución y destino del alma humana, focaliza de nuevo la atención en sí mismo, para afirmar con términos platónicos la imperfección de los sentidos físicos:

Pero de la corona solar a mi cárcel mortal apenas llega un rayo; el haz que brota de la entraña encendida se quiebra infinitamente para llegar a mí, y el dardo

de luz, mínima comprensión de la celeste esfera, es cuanto pueden alcanzar los ojos, que nacidos de la tierra son sobre la tierra dos gusanos.

(*LM, PS, II*, edic. cit.: 159-160).

Y como la percepción de los sentidos es imperfecta y cronológica, el conocimiento también lo es, lo cual provoca todo un engaño espacio-temporal, en que el individuo percibe la existencia como una línea recta y, en verdad, se trata de infinitos círculos concéntricos, creados por su proceder inconsciente (la piedra arrojada al agua), acciones y pensamientos basados en buena medida en el conocimiento imperfecto:

Del error con que los ojos conocen nace la falsa ideología de la línea recta y todo el engaño cronológico del mundo. El Tiempo es como una metamorfosis del rayo del sol, un instante que vuela, mínima intuición de la esfera espacial y luminosa, como es la línea recta un punto que vuela, mínima intuición de la esfera geométrica y tangible. Siempre engañados, siempre ilusionados, nuestros ojos quebrantan los círculos solares para deducir la recta del rayo.

(*LM, PS, II*, edic. cit.: 160).

Hay un gran transfondo de platonismo filosófico en el pasaje. El espacio-tiempo del mundo de las Formas es percibido como lineal, así el transcurrir cronológico y la percepción puntual del espacio; pero todo ello no es más que una intuición, un vislumbre ilusorio del mundo de las Ideas, caracterizado por su circularidad, *esfera espacial y luminosa, geométrica y tangible*. En conclusión, la percepción espacio-temporal de los sentidos es totalmente falsa y provoca fatalmente una distorsión en la conciencia del individuo, que cree únicamente en la presente existencia:

Y paralelamente la conciencia quebranta el círculo de las vidas para deducir la recta del Tiempo.⁴⁶³ Consideramos las horas y las vidas como yuxtaposición de instantes, como eslabones de una cadena, cuando son círculos concéntricos al modo que los engendra la piedra en la laguna. En vano sobre el camino por donde se alarga nuestra sombra, camino de tierra, queremos hallar los significados ocultos. En el rayo de sol se engendra el engaño de la línea recta, y el engaño de las horas. Son los sentidos fuentes de error más que de conocimiento, y de los

⁴⁶³ En *A* (1922: 208) y en *R* (1942: 208) con otra puntuación: *la recta del Tiempo: Consideramos*, puntuación que Austral (1974³: 123) no sigue.

círculos eternos que abren nuestras acciones no sabemos más que sabe la piedra cuando cae en el agua y abre sus círculos.

(*Ibidem*).

Como ya se ha comentado, hay en este capítulo posibles ecos del *Timeo* de Platón, diálogo sobre la naturaleza, es decir, sobre el origen del Universo, el mundo y el hombre, donde aparece la idea del demiurgo, creador del tiempo como una imagen móvil de la eternidad (*Timeo*: 37c- 38a).⁴⁶⁴ Platonismo unido a ideas ocultistas y espiritualistas de gran arraigo y difusión en el fin de siglo.

En la segunda parte del capítulo vuelve a la primera persona para realizar una declaración estética fundamental para la comprensión del ensayo. Desde el pretérito perfecto compuesto, postula una estética presidida por una ética: *convertir las normas estéticas en caminos de perfección*. Esta pretensión de marcado carácter místico y modernista, recuérdese la novela homónima de Pío Baroja y las características de la nueva narrativa finisecular, tiene como objetivo en Valle-Inclán centrar el alma y obtener la mirada divina sobre la creación, pero sobre todo ahondar en la conciencia individual para comprender mejor, en el momento de la muerte, la finalidad de la existencia:

Yo he querido, bajo los míticos cielos de la belleza, convertir las normas estéticas en caminos de perfección, para alcanzar la mirada inefable que hace a las almas centros, y mi vida ha venido a cifrarse en un adoctrinamiento por donde

⁴⁶⁴ «Pero dado que la naturaleza del mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marchaba según el número, eso que llamamos tiempo. Antes de que se originara el mundo, no existían los días, las noches, los meses ni los años. Por ello planeó su generación al mismo tiempo que la composición de aquél. Éstas son todas partes del tiempo y el “era” y el “será” son formas devenidas del tiempo que de manera incorrecta aplicamos irreflexivamente al ser eterno. Pues decimos que era, es y será, pero según el razonamiento verdadero solo le corresponde el “es”, y el “era” y el “será” conviene que sean predicados de la generación que procede en el tiempo –pues ambos representan movimientos, pero lo que es siempre idéntico e inmutable no ha de envejecer ni volverse más joven en el tiempo, ni corresponde que haya sido generado, ni esté generado ahora, ni lo sea en el futuro, ni en absoluto nada de cuanto la generación adhiere a los que se mueven en lo sensible.» (Platón, *Timeo*, 37c- 38a, 1997: 182-183).

acercar la conciencia a la suprema comprensión cíclica que se abre bajo el arco de la muerte.

(*Ibidem*).

Esta mirada inefable que ha alcanzado el narrador al hacerse centro le sirve para entender la estética de la quietud. Su alma *con las alas abiertas*, cual águila estática en el zenit celeste, intenta comprender los misterios:

El alma que busca divinizar en sus ojos la visión del mundo,⁴⁶⁵ busca desvelar el enigma estético de la eterna quietud, borra en sí toda memoria de lo que pasó y todo anhelo por lo que será, aquieta las horas, y con las alas abiertas se cierne sobre el abismo de las supremas intuiciones.

(*Ibidem*).

Lograr ser centro implica alcanzar el éxtasis y adquirir una perspectiva o visión palingenésica, *un eterno nacimiento* que abarca desde lo microcósmico, *el grano infinitamente pequeño*, hasta lo macrocósmico, gozo ante la creación del Padre o Logos Espermático:

Ser centro es hacerse extático y vivir en la hora sagrada del Génesis. Es un eterno nacimiento en el grano infinitamente pequeño de todos los instantes, y contemplación gozosa en el acto teologal y fecundo.

(*Ibidem*).

El éxtasis proporcionado por el centro es semejante a la unión mística del alma con Dios. Asimismo, el artista que consigue expresar y crear belleza se sitúa en un centro divino, del cual surgen otros círculos de belleza y emoción. Es una hermosa definición de la tradición y renovación artística y, por ende, de la reflexión estética. Obsérvese que la unión mística es definida en términos gnósticos, con lo que se demuestra una vez más el profundo sincretismo filosófico del ensayo:

Es arrobo dulcísimo de engendrar y ser engendrado, beato esponsal del alma liberada de la carne con el Logos Espermático.

II

⁴⁶⁵ En *H* sin coma: *El alma que busca divinizar en sus ojos la visión del mundo busca.*

TODA EXPRESIÓN SUPREMA DE BELLEZA ES UN DIVINO CENTRO QUE
ENGENDRA INFINITOS CÍRCULOS.

(*LM, PS, II*, edic. cit.: 160).

Esta interpretación gnóstica de la unión mística está muy determinada por la filosofía alejandrina. La mención al Logos y el objetivo de alcanzar el éxtasis ya se halla en filósofos precusores del neoplatonismo como Filón de Alejandría (30-20 a. C.- ¿?):

Los puntos fundamentales de la filosofía de Filón son tres: la trascendencia absoluta de Dios respecto a todo lo que el hombre conoce; la doctrina del *Logos* como intermediario entre Dios y el hombre, considerar que el fin del hombre es la unión con Dios. [...] Para llegar a Dios, el hombre debe, en primer lugar, librarse de la sensibilidad y de los vínculos del cuerpo; debe librarse también de la razón y esperar a la gracia divina que le eleve hasta la visión de Dios. Esta visión se tiene solamente cuando el hombre ha salido fuera de sí mismo (*ἐκτ ασις*), y está bajo una especie de furor dionisiaco, como ebrio y alocado. Se trata de una condición que no se puede expresar, porque es sobrehumana y misteriosa. (*De ebrietate*, 261-62).

(A.A.V.V., 1988: 293).

La identificación en la glosa final de la belleza con Dios es de clara raigambre neoplatónica, así como el fin último, la contemplación divina a través del éxtasis contemplativo:

[...] la belleza resplandece en las cosas que se hallan más cerca de la perfección; una estatua es más bella que un bloque de mármol, un cuerpo vivo es más bello que una estatua. Pero, más allá de la belleza, el hombre debe avanzar con la filosofía hacia la fuente misma de la belleza, que es Dios. Sin embargo, no podrá llegar a Dios por medio de la inteligencia, porque ésta se ve condicionada por el dualismo del sujeto que piensa y el objeto pensado, mientras que Dios es absoluta unidad. En la visión de Dios no hay intervalo ni dualidad, sino que el alma se une a Dios totalmente en un impulso de amor. No se trata de una visión, sino de “éxtasis y de simplificación, de reposo y de unión, de entrega completa”. El filósofo sólo raramente podrá alcanzar esta situación. Porfirio nos atestigua que en los seis años que estuvo con el maestro, Plotino alcanzó el éxtasis únicamente cuatro veces. (A.A.V.V., 1988: 300-301).

Este neoplatonismo se acentúa en el capítulo siguiente, capítulo que bien podría figurar entre los integrantes de *Exégesis Trina*, por cuanto el autor vuelve de nuevo sobre conceptos teológicos con un conocimiento profundo del gnosticismo y del neoplatonismo, propios de la

Escuela de Alejandría. En este caso, menciona al filósofo neoplatónico Máximo de Éfeso (310-372), célebre por su afición a la magia y a la adivinación, que fue maestro del futuro Emperador Juliano, al que menciona Valle en el capítulo anterior:

El amor nace de la entraña cristalina del día. Los ojos que pudiesen aprisionar de una vez en sus cristales a todos los rayos del sol, serían centros como esos divinos corazones clavados de espadas. Ya Máximo de Éfeso, en sus disputas con los cristianos, explicaba que la Luz es el Verbo.⁴⁶⁶

(*LM, PS, III*, edic. cit.: 162).

La referencia a los *corazones clavados de espadas* alude a los siete dolores de la Virgen, representados por su corazón atravesado por siete espadas o puñales. Y junto a esta imagen de la iconografía cristiana, la mención al neoplatónico Máximo de Éfeso, maestro y consejero del Emperador Juliano, a quien inició en los misterios de Hécate (Jerphagnon, 2010: 117-119), y que realizó, en sus diatribas contra los cristianos, una interpretación solar del Cristo, *la Luz es el Verbo*.

Del neoplatonismo, el autor pasa a describir la cosmovisión de los gnósticos y señala que, aunque es una teodicea repleta de símbolos, en la última esfera habitaba el fuego eterno, el sol, el Logos. Neoplatónicos y gnósticos sabían que la luz, el sol es el Logos:

El Empíreo, en aquella teodicea alejandrina un poco candorosa, oscura y llena de símbolos, no era solamente la última de las doce esferas donde moran, entre espíritus angélicos, las almas desencarnadas de los filósofos y de los héroes; era también el centro de la suma llama incorruptible, y el arcano del primer móvil. Todo el gnosticismo enseña que la materia sólo se actuó como sujeto de las formas, después de la luz, y que en la luz está la Universalidad. Para aquellos iniciados, como para los neoplatónicos que llevaron a los mitos helénicos la última interpretación sabia, el sol es el Logos. ¡Los infinitos caminos de amor se abren en la clara entraña del día!

(*Ibidem*).

⁴⁶⁶ Tanto en *H* (1916:219) y en *A* (1922:211) *Efeso* sin acento.

En las tres ediciones de *Opera Omnia* (1916:220; 1922, 1942: 211) aparece *la luz* en minúscula; sin embargo, el corrector de Austral (1974³:125) edita con mayúscula inicial *la Luz*, que se mantiene también en la edición de F. J. Blasco (1994:162).

Y de nuevo de la reflexión y discurso filosófico pasa a sus recuerdos en primera persona. Describe una vivencia ocurrida en pleno mes de agosto, en la era, cuando ya había acabado la trilla y el guarda de la finca, el *cachicán*, le acerca un puñado de trigo y se lo trasiega a su mano. Entonces el narrador siente una nueva conexión con la divinidad a partir de algo microcósmico como un grano de trigo. Es una experiencia semejante a las relatadas en *Anillo de Giges*:

Recuerdo un caso de mi vida en que me sentí lleno de luz y de emoción musical, como si todo hubiese cambiado de repente en la percepción de mis sentidos. Yo estaba en la era llena de sol, y el viejo cachicán me trajo un puñado de trigo que con grandes encomios del agosto trasegó en la palma de mi mano, vertiéndolo en ramales por entre los dedos. Me cegó un tumulto de sangre y sentí en su latido la hermandad de mi carne con la tierra. La vía sacra del mundo se abría para mí, y me colmó el alma tan beato amor por aquel puñado de fruto tendido al sol en la palma de mi mano, tan mística intuición, tan gozosa eucaristía, que cada grano se me reveló distinto, con otra promesa de simiente, con otra gracia de color y de forma.

(*LM, PS, III*, edic. cit.: 162-163).

Esta nueva percepción la sintió como *un tumulto de sangre*, es decir, percibió la potencialidad genesiaca del grano de trigo, la capacidad creadora del microcosmos en analogía con el macrocosmos. Esta nueva visión es descrita a continuación como un lostrego de sangre, como una iluminación:

Un lostrego⁴⁶⁷ de sangre encendida me había puesto en los ojos la mirada de lo inefable, la visión gnóstica que aún pide a mi ciencia de las palabras expresión distinta por cada grano. Y cuando al caer la tarde abandoné la era, de tornada por el sendero del monte, aún⁴⁶⁸ me estremecía aquel conocimiento místico que

⁴⁶⁷ No existe ni parece haber existido nunca la palabra *lostrego* o *lóstrego* en el *DRAE*. Sin embargo, Valle-Inclán la usa en su forma esdrújula en *El embrujado* y en *Cara de plata*, con el significado de *resplandor*. Hay además otro autor Rafael López de Haro, que, según el *Corpus del nuevo diccionario histórico (CDH)*, [en línea], <<http://web.frl.es/CNDHE>> [*lóstrego/lostrego*: 30/03/2015] usa el sustantivo *lostrego* en la narrativa de los años treinta con un significado próximo o semejante al *de haz o trayectoria de una luz en la oscuridad*. Por su parte, Blasco en el glosario de su edición de Austral explica la palabra como *relámpago*. (1994:189).

Es voz gallega y esdrújula. En el glosario de *OC* (2002:2152) se ofrece una lista de autores de la literatura gallega que la recogen.

⁴⁶⁸ Tanto en *H* (1916:221,222) como en *A* (1922:213,214) sin acento diacrítico: *que aun pide/ que aun me estremece*. Se corrigen los dos acentos en *R* (1942:213,214).

había tenido sobre un almuerzo de trigo, y cavilaba que, logrado igual sobre todas las cosas del mundo, sería amoroso aniquilamiento en el numen solar que pauta el círculo de nuestras vidas. La beata visión tenía el vértigo de los abismos, mi carne sentía la voz oscura de su hermandad con el barro del mundo, y mi alma vislumbraba presente en todo cuanto existe aquel instante genesiaco que hizo conceptos sensibles en la clara entraña del día las Divinas Ideas.

(*LM, PS, III*, edic. cit.: 163).

Tal sensación, definida como *conocimiento místico* o *beata vision* le produjo la mirada gnóstica, entendida aquí como la visión propia del iniciado, en la que las palabras, como ya señaló el narrador en el *MM*, son insuficientes para expresar lo inefable y el matiz exacto de cada una de las cosas del mundo. El alma del narrador está en comunión epifánica con lo microcósmico y material, el barro del mundo, y es capaz de sentir en cada forma existente el momento genesiaco en el que las Divinas Ideas, referencia platónica, tomaron entidad sensible.

Seguidamente el autor realiza en términos gnósticos una bella alusión a la evolución espiritual de la materia y a las teorías reencarnacionistas de espiritistas, teósofos y ocultistas:

Es enorme y difusa la memoria con que el limo se reconoce y se junta a través de las infinitas metamorfosis. En vano la larva angélica cautiva al mirar, cautiva al conjeturar, siempre cautiva, quiere romper la ley geométrica y fatal que impuso al barro el Demiurgo.

(*Ibidem*).

Todos los hombres poseen la larva angélica en su conciencia individual, que les lleva a querer romper sin éxito la geometría y el conocimiento imperfecto impuestos por el Demiurgo en el mundo de las formas.

Esa geometría es la percepción de nuestros sentidos, y especialmente de la vista, que es la medida de todo nuestro conocimiento sensible. Hay ecos del *Ensayo sobre la Naturaleza* de Emerson en lo relativo al conocimiento del paisaje y en la integración del yo en el mismo. (Monge, 2005). Tal se infiere del siguiente pasaje, que presenta algunos problemas textuales

importantes:

La lontananza que abarcan los ojos, esta⁴⁶⁹ regula de la tierra que pisan los pies. Como a la piedra y al árbol, me aprisionan el paraje donde reposo y el camino donde peregrino.

(*Ibidem*).

El conocimiento solo abarca lo que alcanza nuestro horizonte visual. Como se expresaba en el *MM* el paisaje condiciona, determina la psicología del individuo, pero en este caso adquiere un carácter epistemológico, por cuanto el paisaje es la medida de la percepción, del conocimiento del individuo. El precepto ético es que el alma, hecha centro, debe amar todas las cosas con independencia del enigma individual presente en cada una de ellas. De nuevo utiliza conceptos de *Exégesis Trina*, pues *la triple llama* es la idea trina de Dios, su manifestación en la persona del Padre-Demiurgo y del Espíritu-Paracleto. El enlace es el ser humano, el Hijo, que debe unir el impulso genesiaco de la materia y las formas, el *barro*, con el gemido angélico presente en la conciencia espiritual del individuo. *Alumbrar la triple llama*, vivir la trinidad en toda su triple manifestación.⁴⁷⁰

Alma mía, para estar en todas las cosas como la imagen en el fondo del espejo, que no puede ser separada, ama tu cárcel y todas las cárceles, ama tu enigma y todos los enigmas. Alumbra en ti la triple llama, junta la voz sagrada del barro y la voz genética de la forma con el gemido de tu conciencia angélica. Interpreta el

⁴⁶⁹ En las tres ediciones de *Opera Omnia* (1916: 223; 1922: 215; 1942: 215) y hasta la tercera de Austral (1974³: 127) aparece como pronombre demostrativo, ya que lleva acento diacrítico: *ésta regula de*, donde se puede admitir una elipsis poco gramatical del verbo *ser*, aunque *regula* no existe como sustantivo en la DRAE, sino como forma verbal de *regular*. Sin embargo, Blasco (1994: 163) y *OC* (2002:1970) editan sin acento, y leen, por lo tanto, determinante demostrativo del sustantivo *regula*, al que se considera latinismo de *regla*, según el glosario de *OC* (II, 2002: 2277).

⁴⁷⁰ Algunos teólogos contemporáneos como Raimon Panikkar (1998) afirman que vivir la Trinidad es una experiencia humana primordial:

La intuición cosmoteándrica no se contenta con detectar la “huella” trinitaria en la “creación” y la “imagen” en el hombre, sino que considera la Realidad en su totalidad como siendo la Trinidad completa que consta de una dimensión divina, otra humana y otra cósmica. La Trinidad inmanente se refiere al Ser de Dios, a una concepción ontológica; la Trinidad económica, a la acción de Dios, a una concepción soteriológica; la Trinidad de la que hablaremos se refiere a la Realidad “entera”, a una concepción radical. La Realidad misma es trinitaria. El sujeto de las dos primeras nociones es “Dios”, que es, por lo general, el Dios de la tradición abrahámica. Es un discurso situado en la tradición «creyente» occidental. (Pannikar, 1998: 14).

símbolo trino del mundo con la clave trina de tu humanidad, según enseña la palabra fragante de misterio, guardada⁴⁷¹ en la *Tabla de Esmeralda*.⁴⁷² (Ibidem).

Tercera vez en la obra que menciona la *Tabla de Esmeralda* y de nuevo sus afirmaciones no se hallan tampoco de forma explícita en los preceptos contenidos en ella. Valle-Inclán debió de leer algún comentario sobre la obra alquímica o bien algún otro texto que se relacionaba en ese momento con la *Tabla de Esmeralda*. Con todo, esta tercera mención a la obra es la que más se aproxima, en lo que se refiere al Padre creador, al significado de algunos de sus mandamientos, en concreto al número cuatro y nueve:

4.- *Le père de toute œuvre merveilleuse du monde entier est ceci.*

[...]

9.- *Ainsi le monde a été créé.*

Le texte árabe dit: «Ainsi le petit monde est créé à l'image du grand», ce qui établit une analogie entre la cosmogonie et le Grand Œuvre. (Burckhardt, 1960: 239-243).

El final de este capítulo tiene un tono neoplatónico evidente, pues el alma debe amar al Creador, simbolizado por el Sol- Idea Divina- Luz, y a su manifestación y expresión, representada en la figura del Hijo-Verbo:

¡Alma, si quieres sentirte creada y gozar la gracia edénica del primer instante;
ama la Idea del Mundo en la Mente Divina y en el Verbo del Sol!
(*LM, PS, III*, edic. cit.: 163-164).

Por todo ello se afirma en la glosa final que toda creación estética es amor y luz, al igual que todo el proceso místico:

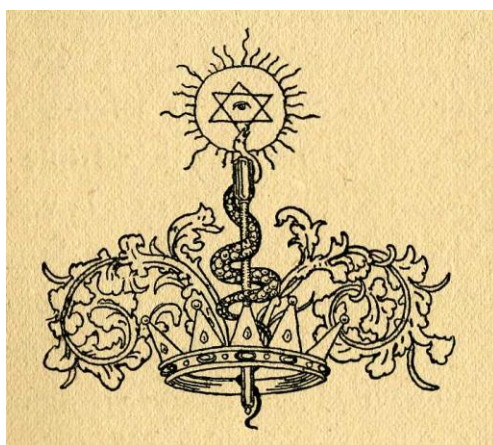
III

TODA LA CIENCIA MÍSTICA, COMO TODA LA CREACIÓN
ESTÉTICA, ES AMOR Y LUZ.

(*LM, PS, III*, edic. cit.: 164).

⁴⁷¹ En todas las ediciones de *Opera Omnia* y en las ediciones de Austral, hasta la última de Blasco (1994), aparece *guarda*. También en *OC* (2002, I: 1970). Sin embargo, parece tratarse de una errata, que se arrastra desde la primera edición y, por lo tanto, corrijo a *guardada*.

⁴⁷² *Tabla de Esmeralda*, solo en cursiva en la edición de Blasco (1994: 163) y en *OC* (2002, I: 1970).



Variante iconográfica de la primera edición (1916: 224). Presenta una corona real con hojas de acanto en sus laterales. En su centro surge algo similar al caduceo de Mercurio, pues en él se enrolla una serpiente ascendente, símbolo del conocimiento, que llega a la altura de una estrella de seis puntas, con el ojo gnóstico en su centro, que está insertada a su vez en un Sol radiante. Aunque en el conjunto iconográfico hay representado un gran sincretismo filosófico, predomina el campo semántico simbólico del Sol y su relación con el neoplatonismo y la alquimia, por lo que la ilustración de 1916 estaba en consonancia con el contenido del capítulo y de la sección y su sustitución en la segunda edición (1922: 216) por una tortuga con alas, idéntica a la que cierra *ET I*, no es clara, a no ser que la corona hacia 1922 ya tuviera una lectura ideológica negativa o que el autor estableciera en la segunda edición otro tipo de relaciones entre los capítulos de diferentes secciones.

El capítulo cuarto de la *PS* constituye su eje central dentro de la totalidad de siete que integran la sección. La idea del centro, tan presente en el significado del ensayo, también lo está en su significante, es decir, en su estructura. La disposición central de algunos capítulos y su mayor dificultad e importancia es algo que sucede en las secciones impares de la obra: *AG*, *ET* y *PS*. En esta ocasión, el autor resume, a modo de recolectio, un buen conjunto de

corrientes filosóficas ya mencionadas en el ensayo, junto con aportaciones de otros pensadores como Aristóteles, que, aunque no se le nombra directamente, la huella de su pensamiento es evidente. El narrador, el alquimista de la *PS*, junta en el mismo matraz diversos y opuestos elementos químicos, corrientes de pensamiento, para sintetizar la piedra filosofal.

El capítulo central de la *PS* se inicia con una metáfora astronómica, en la que lo macrocósmico, la atracción por gravedad de los astros, se corresponde con el amor en los seres vivos, los organismos, refiere el narrador. Seguidamente utiliza un concepto teológico místico, pues si amar es hacerse centro, quietud y unión en la divinidad, el demonio, *aquel soberbio que no puede amar*, es el único que se mueve constantemente:

El Universo⁴⁷³ se rige por una ley de sideral simpatía, la atracción en los astros es el amor en los organismos, y únicamente gira extravagante de esta norma⁴⁷⁴ aquel soberbio que no puede amar, como suspiraba la ardiente Teresa de Cepeda.
(*LM, PS, IV*, edic. cit.: 165).

La alusión al demonio la realiza con la cita de Teresa de Cepeda, es decir, Santa Teresa de Jesús, de la que en 1915 se conmemoró el cuarto aniversario de su nacimiento. En este mismo capítulo y en los restantes de la sección pervive en las imágenes y metáforas utilizadas, *castillo interior* por ejemplo, el espíritu místico de la santa castellana:

La conciencia genética está eternizada en el barro del mundo,⁴⁷⁵ por el numen de los sexos, y todo se halla sometido al círculo de las vidas y de las muertes, todo menos la creación estética, verbo espiritual que se perpetúa en influencias diversas de ella misma. La creación estética es una larva angélica. Fruto de la luz,

⁴⁷³ En *H* (1916: 225), pero *A* (1922: 217) y *R* (1942: 217) ofrecen una variante tipográfica: EL VNIVERSO, con V inicial, que la edición de Austral corrige (1974³: 128) y hasta la actualidad.

⁴⁷⁴ En *H* (1916: 225) con coma: *gira extravagante de esta norma, aquel soberbio*.

⁴⁷⁵ En todas las ediciones de *Opera Omnia* aparece una coma tras *mundo*; sin embargo fue suprimida en la primera de Austral (1974³: 128) y continuó su omisión Blasco (1994: 165) pese a afirmar que reproduce el texto de 1922 y que respeta las peculiaridades del autor en la puntuación.

como la clara entraña del día,⁴⁷⁶ puede ser comparada a una matriz cristalina, donde cada mirada penetra con distinto rayo y alumbra un mundo distinto.
(*Ibidem*).

La creación genética del hombre, su reproducción sexual, está sometida al tiempo y a la muerte; mientras que la creación estética es definida como un verbo espiritual, que persiste y se eterniza a través de la tradición estética, *influencias diversas de ella misma*. La misma idea sobre la obra de arte se encuentra en la estética de Schelling y de Hegel. Sobre este último y su concepción artística, Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas*, afirmó:

La verdad que el arte manifiesta y hace sensible es de especie más alta: es una manera propia de revelar lo divino a la conciencia, de expresar los intereses más profundos de la vida y las más ricas intuiciones del espíritu. El arte no es ni la religión ni la filosofía; pero cumple el mismo fin con diversos medios.

[...]

Esta misma fuerza universal que en el mundo real anda como perdida en un caos de circunstancias pasajeras y determinaciones transitorias, es la que el arte emancipa de las formas misteriosas de ese mundo imperfecto y grosero, de la arbitrariedad de las pasiones y de las voluntades individuales, revistiéndola de una forma más elevada y más pura, que es creación del espíritu. Las formas del arte, muy lejos de apariencias puramente ilusorias, contienen más realidad que las existencias fenomenales del mundo real; el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia; sus representaciones más expresivas y transparentes tienen, además, una perpetuidad que no alcanzan los seres efímeros de la naturaleza. (Menéndez Pelayo, 1974, II: 182-183).

Si la conciencia genesiaca del Padre se expresa con el instinto reproductor sexual, la creación estética es la expresión de la larva angélica que todos los hombres poseen en su Espíritu. La creación estética es bella, por cuanto es un fruto de la luz solar, emanación del Padre, y al mismo tiempo se presenta diversa en sus perspectivas o interpretaciones estéticas, *cada mirada penetra con distinto rayo y alumbra un mundo distinto*. Obsérvese la presencia de léxico alquímico como *la matriz cristalina*:

⁴⁷⁶ Coma inexistente en las tres ediciones de *Opera Omnia*. Fue añadida en la primera de Austral (1974³: 128) y reproducida también por Blasco (1994: 165).

Toda expresión suprema de arte se resume en una palpitación cordial que engendra infinitos círculos, es un centro y lleva consigo la idea de quietud y de eterno devenir, es la beata aspiración.

(*LM, PS, IV*, edic. cit.: 165).

La obra de arte suprema, es decir, de calidad superior crea infinitos círculos de emoción y de exégesis, ya que es una creación análoga al Padre, *eterno devenir*. Es la integración del Espíritu, de la larva angélica, en el Padre, por ello utiliza una denominación mística, *beata aspiración*. La interpretación de los infinitos círculos creados por una obra de arte también puede referirse a su diálogo estético con la tradición y la renovación de esta, con la originalidad de un nuevo círculo, generado por el precedente:

El alma, cuando, desnuda de sí, trueca su deseo egoísta en el universal deseo, se hace extática y se hace centro. Entonces el goce de nosotros mismos se aniquila en el goce de las Divinas Ideas. Sólo Dios puede estar en las cosas y amarlas con plenitud, mejor que se aman ellas, porque su mente cifra la conciencia del mundo.

(*Ibidem*).

A través de un quiasmo el autor retoma una idea ya aparecida en *AG* por la que, si el alma deja de ser egoísta y empieza a amar, se vuelve centro y puede alcanzar el éxtasis, la unión mística con las Divinas Ideas. Esta alusión a las *Divinas Ideas* tiene una relación evidente con el platonismo filosófico, pero especialmente con la exégesis o hermenéutica finisecular del filósofo griego. El filósofo y ensayista francés Alfred Fouillée en su *Filosofía de Platón* (1908, traducción de Edmundo González-Blanco) defendió, frente a la exégesis alemana, que la Teoría de la Ideas era el núcleo de la doctrina filosófica de Platón. Así, de los dos tomos que consta la obra, el primero está dedicado exclusivamente al estudio y explicación de la Teoría de las Ideas de Platón. El segundo volumen versa sobre la realización de las Ideas en el mundo, en relación con la sensibilidad (amor, belleza, arte), con la inteligencia (reminiscencia e intuición, las ideas y el lenguaje), etcétera.

A continuación, el autor gallego relaciona las Divinas Ideas – Dios con el centro, ya que geoméricamente representa la unidad generadora de la esfera, según Platón, la figura geométrica más perfecta que existe.⁴⁷⁷

El centro es la unidad, y la unidad es la sagrada simiente del Todo. El centro, como unidad, saca de su entraña la tela infinita de la esfera, y sin mudanza y sin modo temporal se desenvuelve en la expresión geométrica inmutable y perfecta, sellada y arcana. La unidad no lleva mudanza a la esencia de los números, no se multiplica, pero guarda la posibilidad del infinito, porque el infinito es una expresión de ella misma.

(*LM, PS, IV*, edic. cit.: 165-166).

Esta identificación final entre la unidad y el infinito ya aparecía en la paradoja de la flecha inmóvil de Zenón de Elea y constituye el fundamento de la filosofía platónica. Sobre el concepto de unidad en la historia de la filosofía y la identificación con el infinito o multiplicidad en Platón, A. Fouillée afirmaba:

[...] es indudable que si alguien, después de Parménides, ha comprendido la necesidad de una unidad fundamental y radical, en la cual todo se resuelva, ha sido el autor del *Parménides* y de la *República*, puesto que ha admitido que la unidad «superior a la inteligencia y a la esencia» constituye nuestro ser y el ser del mundo: que está en nosotros y nosotros en ellas; que si verdaderamente fuese distinta de nosotros por el fondo de su ser, constituiría con nosotros una «dualidad» [...] En este sentido, Platón es monista, y prepara a los neoplatónicos de Alejandría. Pero, de otra parte, ha sostenido siempre que la unidad primitiva envolvía y fundaba una multiplicidad real, que las raíces de lo múltiple en lo Uno eran las *formas eternas* o Ideas, y que el lazo de las Ideas, su unidad, era la realidad perfecta, acabada, cumplida; en una palabra, el Bien. Y el *Bien* no es para él *el mundo*, la región del *devenir* y de la generación. [...] Dios es «idéntico al mundo y diferente del mundo, ni idéntico, ni diferente». Uno en la unidad de donde todo surge y adonde todo vuelve, es doble bajo la relación de las perfecciones y de las formas del Bien, de las Ideas; porque las Ideas reposan eternamente en él, mientras que en el mundo se hallan en estado de *devenir*. (Fouillée, 1908: 5-6).

⁴⁷⁷ En el *Timeo* al referirse a la forma del mundo, Platón afirma:

Le dio una figura conveniente y adecuada. La figura apropiada para el ser vivo que ha de tener en sí a todos los seres vivos debería ser la que incluye todas las figuras. Por tanto, lo construyó esférico, con la misma distancia del centro a los extremos en todas partes, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras, porque consideró muchísimo más bello lo semejante que lo disímil. (Platón, *Timeo*, 33b, 1997: 176).

Esta identificación entre el uno y el infinitivo le lleva a afirmar que los dos conceptos son propios del *quietismo matemático*. Es más que plausible que con esta denominación se refiera a los teósofos neopitagóricos del ámbito de la revista *Sophía*. En concreto a Arturo Soria y Mata (1844-1920), arquitecto, matemático y teósofo. Fundador, diseñador y constructor de la Ciudad Lineal, proyecto urbanístico del NE de Madrid basado en la construcción horizontal y en el higienismo. Arturo Soria publicó en *Sophía* artículos neopitagóricos y fundó años más tarde la revista *La Ciudad Lineal*. Su mayor aportación a la geometría es su obra *Origen Poliédrico de las Especies*.⁴⁷⁸

El infinito y la unidad son modos del quietismo matemático y alegorías del quietismo teologal.

(*LM, PS, IV*, edic. cit.: 166).

⁴⁷⁸ En una recopilación póstuma de sus artículos, publicados en la revista *La Ciudad Lineal*, titulada *Filosofía barata*, Mario Roso de Luna, quien firma el prólogo, intenta resumir las ideas matemáticas y geométricas de Arturo Soria:

[...] Soria no hubiera podido llegar a tamaña prueba de voluntad creadora sin que un fino espíritu matemático le llevase antes a sorprender uno de los más extraños misterios de la Naturaleza: el develado en su *Origen poliédrico de las Especies*, que parece una página arrancada a la famosa clave sexual de los antiguos Misterios iniciáticos.

Los límites de un modesto prólogo no me permiten internarme en semejantes honduras matemáticas que ven en el tetraedro regular el gran andrógino de las formas cristalinas, las cuales luego se bifurcan y separan en “macho” y “hembra” o sea respectivamente en octaedro y en cubo, y también después en icosaedro y dodecaedro. Las caras y vértices de cada uno de ellos se corresponden, conjugadas, con los vértices y caras del otro y de cualquiera de estos cuatro últimos poliedros regulares se pasa a su conjugado geométrico-sexual, y a otros superiores, por truncaduras, biseles y apuntamientos, como enseña la Mineralogía... El átomo de Carbono, alma de la Química orgánica, es un efectivo tetraedro ultramicroscópico o invisible en cuyos cuatro vértices se adosan los sendos átomos de Hidrógeno del metano, eslabón luego a su vez de todas las series orgánicas abiertas, como el exágono o cubo del benceno lo es de las series cerradas... La disposición ideal de los cuerpos simples es un gran cubo, por el orden de sus pesos atómicos, nos permite intuir y aun mejorar, toda la clasificación evolutiva atómica del ruso Mendeleeff... El canon de proporción de los antiguos, base de la arquitectura y la escultura griegas y perdido eco de las matemáticas trascendentes con las que se alzaban las pirámides de México y Egipto, el Partenón helénico y demás inmortales monumentos clásicos, también tiene que ver con esto por deducciones lógicas harto dignas de paciente investigación... ¿A qué seguir, si para el debido desarrollo de tales ideas había que imitar a aquellos pitagóricos de la Magna Grecia o esotros de Siracusa que, al decir de Chainet, hacían desaparecer el pavimento del palacio del rey Hierón bajo la capa de polvo desprendida de la tiza de los cálculos? (Roso de Luna, *apud* Soria, 1926: 11-12).

La alegoría teologal de ambos conceptos la explica de inmediato con una serie de analogías entre la trinidad gnóstica y la geometría de la esfera. Es necesario recordar conceptos de *Exégesis Trina*. Así, el Paracleto correspondía al Espíritu, el Demiurgo al Logos Espermático-Padre y el Verbo al Hijo-Hombre:

En la esfera está la alegoría sensible de la gnóstica Tríada. El Paracleto se simboliza en la sagrada simiente del centro. El Demiurgo, en la universalidad de la forma. El Verbo,⁴⁷⁹ en el enlace de la forma y la esencia. El centro es la razón de la esfera, y la esfera, la forma fecunda que desenvuelve las infinitas posibilidades del centro. La expresión inmutable de la unidad se transforma en la expresión inmutable del Todo.⁴⁸⁰ Unidad Potencial es el centro, y la esfera, Unidad Actual. El Verbo es su enlace, la cópula eucarística realizada fuera del Tiempo. (*Ibidem*).

Obsérvese cómo hacia el final del pasaje, Valle-Inclán incorpora una de las categorías aristotélicas, la de potencia y acto, a la amalgama gnóstico-pitagórica con la que realiza simbólicamente su proceso alquímico. El Verbo une la esencia del centro (Paracleto) con la variedad de las formas creada por el Demiurgo. El poeta, como los magos y los santos, ocupa la posición del Verbo y es capaz de amar todas las cosas por igual. Ha transformado su escoria inicial en la piedra del sabio u oro filosofal:

El corazón que pudiese amar todas las cosas sería un Universo. Esta verdad, alcanzada místicamente, hace a los magos, a los santos y a los poetas:⁴⁸¹ Es el oro

⁴⁷⁹ En las tres ediciones de *Opera Omnia* y en la primera de Austral no hay comas detrás de *Demiurgo* y de *Verbo*. Aparecen en la edición de F. J. Blasco (1994: 166).

⁴⁸⁰ Fouillée sobre la Idea de unidad y centro en Platón:

La Idea es en sí misma superior a todo lo mudable. Imaginad una rueda que gira, el centro está inmóvil, los radios sujetos a un movimiento perpetuo. La unidad es el centro luminoso y ardiente del Universo; todos los seres cambiantes son los radios; las Ideas son los puntos de partida de los rayos múltiples y diversamente colocados en la unidad deslumbrante del centro. (Fouillée, 1908:6).

⁴⁸¹ Ya Emerson había indicado que el poeta tenía una visión integradora sobre la naturaleza, pues era capaz de integrar la multiplicidad en la unidad:

El encantador paisaje que vi esta mañana está indudablemente compuesto de unas veinte o treinta fincas. Miller posee este campo, Locke aquél, y Manning el arbolado de más allá. Pero ninguno de ellos posee el paisaje. Hay en el horizonte una propiedad que ningún hombre posee, sino aquel cuyos ojos pueden integrar todas las partes; esto es, el poeta. (Emerson, 1904: 6).

filosofal de que habla simbólicamente el Gran Alberto: ¡La Piedra del Sabio! (*Ibidem*).

Las creaciones artísticas, *todas las cosas bellas y mortales*, aparecen como talismanes de los números solares, esto es, de una realidad divina. El poeta adquiere la categoría de un visionario, capacitado para descubrir esos mensajes no solo en el arte, sino también en los destinos en cada personalidad:

Todas las cosas bellas y mortales, cuando revelan su íntimo significado, se aparecen como pentáculos⁴⁸² de los números solares. La creación estética es el milagro de la alusión y de la alegoría. Solamente los ojos del iniciado aciertan a mirar una oveja en el rebaño, como el pastor y como el lobo. Solamente el iniciado descubre la eternidad de los Destinos. (*Ibidem*).

Por último, la relación unidad-infinito es aplicada al alma humana, pues vive la multiplicidad en los constantes cambios y movimientos de la cadena de vidas, mientras que el sentimiento de amor siempre es único si el alma ha sido capaz de centrarse, buscar la quietud, construirse su *castillo* interior, y purificar su mirada hasta lograr el éxtasis místico en la Idea:

En vano las imágenes del mundo cambian, trashuman, desaparecen, y en vano se suceden las vidas;⁴⁸³ el goce de amor es siempre uno para el alma que mora vestida de luz en el castillo hermético, purificada la visión interior hasta gozar de todas las cosas en la Eternidad de su Idea. El milagro del éxtasis engendra el Universo. La unidad, inmutable, como la divina substancia fecunda, saca de su entraña la expresión, también inmutable, de lo infinito. Sólo el número, llamado siempre a mudanza, es plural.

IV

EL ALMA ESTÉTICA DEVIENE CENTRO CUANDO AMA SIN MUDANZA, Y POR IGUAL,⁴⁸⁴ TODAS LAS IMÁGENES DEL MUNDO EN LAS DIVINAS NORMAS.

⁴⁸² En las tres ediciones en *Opera Omnia* (1916: 228; 1922, 1942: 220) y hasta la tercera de Austral (1974³:130) es *pantáculo*. Sin embargo, F. J. Blasco corrige a *pentáculo* y los editores de *OC* (2002) consideran que *pantáculo* es errata ya en la primera edición. Sobre este particular, Fernando Barros (2007) cuestiona este criterio y defiende, con argumentos relacionados con la estructura del ensayo, la lección original de *pantáculo*.

⁴⁸³ Punto y coma que aparece en la edición de Austral (1974³:130) y que Blasco reproduce (1994: 166), a pesar de que en todas las ediciones de *Opera Omnia* (1916: 229; 1922: 220) hay una coma.

⁴⁸⁴ Restituyo las comas que aparecen en las tres ediciones de *Opera Omnia* (1916: 229; 1922, 1942: 221) y que Blasco (1994: 167), que sigue a la primera de Austral (1974³:130), suprime.

(*LM, PS, IV*, edic. cit.: 166-167).

Misticismo, neoplatonismo y pitagorismo constituyen los elementos filosóficos del párrafo final del capítulo. Sobre el éxtasis místico del alma, ya el filósofo alejandrino Plotino lo había descrito como el retorno del alma a la unidad:

[...] imposible distinguir el alma de Dios, mientras goza de su presencia. La intimidad de esta unión es lo que imitan aquí abajo los que aman y son amados, tratando de confundirse en un solo ser. En ese estado, el alma no siente su cuerpo, ni si vive, ni se da cuenta de si es hombre u otra cosa en el mundo; pues sería decaer el considerar esto, y el alma no tiene entonces tiempo ni voluntad de ocuparse de ello. Cuando después de haber buscado a Dios se halla en su presencia, se arroja hacia Él y le contempla en vez de contemplarse a sí misma... [...] Dios es solo el objeto verdadero de nuestro amor, el único al que nos podemos unir e identificar, porque no está separado de nuestra alma por la envoltura de la carne... Tal es la vida de los dioses; tal es la de los hombres divinos y bienaventurados: despego de todas las cosas de aquí abajo, desdén para las voluptuosidades terrestres, fuga del alma hacia Dios, que ve frente a frente. (Plotino, *Eneadas*, III, *apud* Fouillée, s. f.: 203).

El capítulo presenta una variante iconográfica en su cierre tras la glosa. En 1916 aparece en este lugar una de las imágenes más bellas del particular bestiario existente en las ilustraciones del ensayo.



Se trata de un animal híbrido formado por cuerpo de serpiente con cabeza de dragón, alas y garras de águila. Fue sustituida en 1922 por la ilustración del búho con hojas de acanto, que cierra *ET II*.

La Mente Divina⁴⁸⁵ sella todo el conocimiento, toda la voluntad y todo el amor en una sola luz. Su reflejo, que alguna vez llega a los ojos ingenuos, en otro tiempo también se manifestó en los míos. Era gracia de amor por todas las vidas y todas las formas, era gozo de estremecer y morir. Mis ojos, en aquella hora,⁴⁸⁶ estuvieron llenos de supremas intuiciones, pero al peregrinar por los caminos del mundo, creyendo conocer, cegaron, y la estela del milagro se quebró en ellos como el rayo del sol en el prisma triangular de cristal. Cuando caminé por caminos, cuando navegué por el mar, todo se desligó,⁴⁸⁷ como las letras sagradas de los exorcismos, por las artes de brujería. Alboreando a mozo, estuve lleno de violencia y desamor. Fui lobo en un monte de ovejas, y el divino reflejo de la Idea Única⁴⁸⁸ se abrió en un haz de ideas menores. Después, el resto de la vida, ya fue andar a tientas para volver a juntarlas. El mundo perdió su divina transparencia, las formas de las cosas fueron silos herméticos, y la voz del limo, la voz originaria soturna en ellas, sólo me habló con atracción profunda en la forma de mujer.

(*LM, PS, V*, edic. cit.: 168).

El capítulo quinto de la *PS* continúa con el desarrollo de la Teoría de las Ideas de Platón y conecta con el *AG*, cuando el narrador afirma que en su infancia estuvo más cerca de la *Idea Única*, pero que el rayo de esta se fragmentó en *ideas menores* al entrar el yo en la mocedad y en contacto con el mundo. Momento a partir del cual, la percepción divina se perdió y el yo se dejó llevar por la pasión de la ira y la lujuria, *con atracción profunda en la forma de mujer*. El narrador cierra varios círculos abiertos tanto en la sección inicial de *AG*, en lo relativo a la conexión divina de la infancia, como en los capítulos centrales del *QE*, en los que confesaba sus debilidades mortales:

⁴⁸⁵ En las tres ediciones de *Opera Omnia* todo en mayúsculas: *LA MENTE DIVINA*. Mayúsculas que desaparecen por completo en la edición de Austral (1947: 130) y que Blasco (1994: 168), con buen criterio, pues el autor se refiere a las Divinas Ideas platónicas, reduce a las iniciales.

⁴⁸⁶ Coma que aparece en *H* (1916: 230), desaparece en *A* (1922: 222) y el corrector de Austral la recupera (1974³: 131), así como Blasco (1994: 168).

⁴⁸⁷ En *H* (1916: 230) el mar es femenino: *por la mar*. La puntuación del inicio de este capítulo deriva de la primera edición de Austral (1974³: 131). En las ediciones de *Opera Omnia* no hay comas después de *conocer* y tras el verbo *desligó*: *creyendo conocer cegaron [...] Todo se desligó como*. Las comas son del corrector de Austral (1974³: 131), al que Blasco sigue (1994: 168).

⁴⁸⁸ En las ediciones de *Opera Omnia* con una coma incorrecta tras *Única*, que el corrector de Austral eliminó (1974³: 131), al igual que Blasco (1994: 168).

Y pasaron áridos los días, caravanas de deseos, desiertos de sed... Y en medio de un gran dolor han vuelto a cantar en mi oído las alondras del amanecer. Acaso va a cerrarse el círculo de mi vida, y en la noche que acaba se anuncian las estrellas del alba. ¡Maravillosa resurrección!

(*Ibidem*).

El narrador cree que está a punto de cerrarse el círculo de su actual existencia, pero vislumbra una resurrección, *se anuncian las estrellas del alba*, pues de nuevo revive la emoción divina de la infancia con una experiencia reveladora, franciscana, en los últimos días del invierno, sentado en el atrio de una iglesia y con vistas al mar:

Aún⁴⁸⁹ ayer mi alma se dolía como el árbol seco de una cruz sin Cristo. Era en los últimos días de la invernada, una tarde azul ya llena de pájaros.⁴⁹⁰ Yo había llegado paseando hasta un campillo verde con oliveras y cipreses, que hace arroteo a la iglesia de Lugar de Condes. Aromaba el hinojo, aromaba todo el campillo cubierto de flores menudas, llenas de gracia franciscana: Una cabezuela amarilla entre cuatro hojas inocentes.⁴⁹¹ Me senté a la puerta de la iglesia. Había gran silencio. Después de las eras encharcadas donde pacía alguna vaca, se rizaba el mar. De tiempo en tiempo doblaba la campana y abría en el aire un círculo sonoro que se dilataba y se perdía en el azul de la tarde llena de pájaros.

(*LM, PS, V*, edic. cit.: 168-169).

El narrador siente de nuevo la emoción mística en el momento de mayor aridez de su alma, como acontecía también en el *Anillo de Giges*, donde se afirma que tal aridez era el comienzo del estado de gracia:

Me sentí asistido de una paz devota, con angustia y gozo, como acontece en los momentos de máxima emoción, cuando la aridez interior se torna duelo de nosotros mismos. Era un estado ascético que yo conocía de otras veces: En él tengo entrevisto todas mis verdades, y en aquella hora aprendí que no hay más acendrada ventura que llorar las propias tribulaciones, como si fuesen ajenas. Yo

⁴⁸⁹ Sin tilde diacrítica en *H* (1916: 231) y *A* (1922: 223). El corrector de *R* (1942: 223) la acentúa por primera vez y así hasta las ediciones actuales.

⁴⁹⁰ Puntuación discutible, pues todas las Ediciones de *Opera Omnia* contienen dos puntos tras *pájaros*. Sin embargo, el corrector de Austral (1974³: 132) optó por el punto y seguido. Lección que reproduce Blasco (1994: 169).

⁴⁹¹ Las tres ediciones de *Opera Omnia* incluye la oración entre dos rayas: – *Una cabezuela amarilla entre cuatro hojas inocentes* –, sin punto en *H* (1916: 232) y *A* (1922: 224), pero con punto y seguido y raya en *R* (1942: 224). El corrector de Austral las eliminó (1947: 132), criterio que sigue Blasco (1994: 169).

las lloré en tal hora, no por más, sino por el conocimiento que mi conciencia entrañaba de aquellas agonías de vida.

(*LM, PS, V*, edic. cit.: 169).

El narrador reconoce su estado como *ascético*, es decir, se ha sometido a la depuración de sus pasiones, su alma ha sido iluminada por la gracia divina y ha hecho examen de conciencia desde la quietud y el amor, pues dice llorar sus tribulaciones como ajenas. Coexiste el léxico místico con la teoría de las Ideas de Platón y la creencia ocultista del plano astral y sus archivos kármicos, donde todo queda registrado. Por ello, el alma comprende las imágenes astrales, definidas *como larvas del humano dolor*:

Era el alma⁴⁹² libertada de los vínculos carnales, la que amaba y lloraba mirándolas desprendidas de su momento, como larvas del humano dolor,⁴⁹³ eterno sobre los caminos del mundo. Se me representó todo el pasado en un violento girar de torbellino, y mi atención estaba,⁴⁹⁴ como el grano de arena, suspensa y quieta en el vórtice. Volvían las horas, se materializaban en círculos poblados de espectros, y unos círculos salían de otros. De pronto, al rasgarse el sésamo de los recuerdos infantiles, apareció aquel campillo verde con los pájaros revolando en torno de la iglesia,⁴⁹⁵ y las flores inocentes de la manzanilla. Me conmovió un gran sollozo, un eco a través de toda mi vida, un eco que se aleja, que se pierde, que no vuelve más...

(*LM, PS, V*, edic. cit.: 168-169).

En esta vision astral el alma se sitúa en el centro o vórtice de un remolino, desde donde contempla una sucesión rápida de imágenes quietas de toda su vida, *círculos poblados de espectros*, y cómo de estos círculos o experiencias, por así decirlo, se derivaban y creaban otros, por la ley kármica de causa-efecto. En esta visión de imágenes llega a encontrarse de nuevo con el campillo verde, idéntico al de la infancia, y se produce el éxtasis del alma con el

⁴⁹² En *H* (1916: 233) con coma que desaparece en la segunda edición: *Era el alma, libertada*.

⁴⁹³ Restituyo la coma existente detrás de *dolor* en las tres ediciones de *Opera Omnia* (1916: 233; 1922, 1942: 225), pues cambia en parte la prosodia de la frase: *como larvas del humano dolor, eterno sobre los caminos del mundo*. El corrector de Austral (1947: 133) la elimina, al igual que Blasco (1994: 169).

⁴⁹⁴ Coma que incorpora Blasco (1994: 169), inexistente en *Opera Omnia* y en la primera de Austral.

⁴⁹⁵ *A* (1922: 226) contiene una errata: *pájaras*. Coma tras *iglesia* en todas las ediciones de *Opera Omnia* e incluso en la primera de Austral. Sin embargo, Blasco (1994: 169) la omite.

paisaje, *el corazón imantado hacia todas las cosas*, metáfora casi psiquista del sentimiento amoroso.

Y en aquel momento, como mirase hacia el mar, volví a extasiarme, llenos los ojos de inocencia, y el corazón imantado hacia todas las cosas. Las más espúreas estaban en mí con unidad de amor, allegadas por veredas iguales, que se abrían en círculo como los rayos de una lámpara. Eran de amor todos mis caminos, y todos se juntaban en la luz del alma que se hacía extática. La espina de la zarza y la ponzoña de la sierpe me decían un secreto de armonía, igual que la niña, la rosa y la estrella.

(*LM, PS, V*, edic. cit.: 169-170).

El narrador, en su estado ascético de conciencia, contempla el paisaje y llega a la iluminación, pues todas las cosas *se abrían en círculo como los rayos de una lámpara*, y al éxtasis, cuando consigue amar las cosas más espúreas, esto es, realiza su propia transformación alquímica.

Yo gozaba la belleza del mundo penetrado de un sentimiento genesiaco, me sentía nacido de la tierra como las flores del campillo verde. Hablaba en mí la voz melliza de todos los limos, himen de todas las formas, memoria sagrada que pauta el conocer de los sentidos y los llena de bíblicas intuiciones. ¡El alma⁴⁹⁶ amaba su cárcel de tierra porque era un don recibido del Señor!

(*LM, PS, V*, edic. cit.: 170).

El alma del narrador alcanza tal estado de armonía con todo lo contemplado, que comprende el significado del impulso genesiaco de las formas como una manifestación del amor de la divinidad. Todo ello le lleva a afirmar en la glosa final que la belleza contiene, gracias a la luz, una *razón inefable*, norma divina, que nos mueve a amar y a crear.

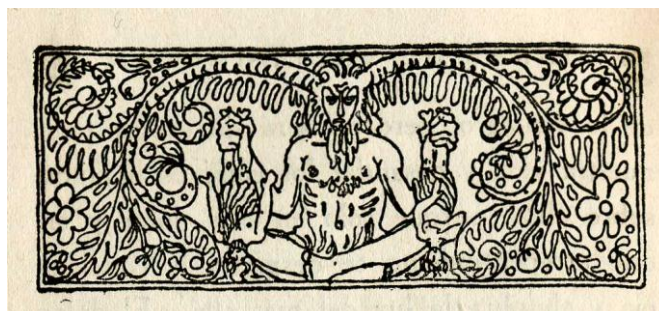
V

LA BELLEZA ES AQUELLA RAZÓN INEFABLE QUE POR LA LUZ
DESCUBRIMOS EN LAS COSAS PARA SER AMADAS, Y PARA CREAR,
PORQUE AMOR ES LA ETERNA VOLUNTAD DEL MUNDO.

(*Ibidem*).

⁴⁹⁶ En *H* (1916: 235) con coma incorrecta: *El alma, amaba*. Desaparece en *A* (1922: 227).

Cierra el capítulo con la ilustración del cocodrilo, presente en varios capítulos del ensayo. En este caso la ilustración de *H* (1916: 235) se presenta sin marco alguno, frente a las ediciones posteriores de *Opera Omnia* en las que el cocodrilo aparece enmarcado.



Esta ilustración aparece en la cabecera del capítulo VI de la *PS*. Representa al demonio en el momento de la expulsión del paraíso bíblico. El demonio lleva una máscara macabra sobre su rostro y dos inmensos cuernos que se retuercen en espiral, pareciendo contener los frutos del árbol prohibido del Edén. Con sus manos sujeta por los pies a Adán y Eva, que aparecen al revés. Esta misma ilustración, que surge también en la cabecera de *AG VI*, ha sido relacionada con una carta del Tarot. (Barros, 2007).

Como ya indicó el narrador en *QE IV*, la longitud de un arco sirve para deducir el centro de la circunferencia o círculo:

El arco del círculo⁴⁹⁷ basta para deducir el centro, y deducido el centro el círculo está cerrado: Tal es el fundamento de la Astrología como la enseñaba el viejo Albertus Theutorius. Y es gran verdad que los ayeres guardan el secreto de los mañanas.

(*LM, PS, VI*, edic. cit.: 171).

Según el autor, la longitud del arco del círculo y el centro eran la base teórica de la astrología de Theotorius, nombre latino de Alberto el Grande, también conocido como Gran Alberto. La presencia de su persona y obra atraviesa todos los capítulos de la *PS*. Se le

⁴⁹⁷ Como ocurre en todas las letras mayúsculas de la segunda edición *A* (1922), se sustituye la *U* por una *V*, quizá debido a alguna moda tipográfica del momento. Esta particularidad la reproduce también *R: DEL CÍRCULO* (1922, 1942: 229).

nombra en latín, quizá por algún estudio o edición realizado por los ocultistas franceses finiseculares. En cualquier caso, la alusión a las ideas astrológicas de Alberto el Grande le sirve al narrador para afirmar uno de los mensajes del ensayo, que el pasado contiene el desarrollo del futuro y, en realidad, del presente. Esta máxima se deriva de la aplicación de la ley de retribución o ley del karma. Por todo ello, afirma a continuación:

Si volvemos los ojos a la que pasó, sabremos de lo venidero, pero no será sin evocar toda nuestra vida y desandar los caminos llorando sobre ellos, porque sólo en este dolor y en este arrepentimiento se despierta la conciencia y alumbra la luz del más allá... El dolor del pecado agranda el ámbito de nuestra ciudad interior, y lo llena de resonancias infinitas.

(*Ibidem*).

Solo si recordamos con dolor y arrepentimiento de nuestras acciones pasadas, podremos ser conscientes de nuestro destino y como tales engrandecer nuestra alma, nuestra *ciudad interior*, descrita en términos místicos:

Desde que nacemos hasta que perecemos, en toda la largura del camino, la voz del misterio y el terror de la muerte hablan en nosotros. El terror de la muerte es el nudo de horca con que el pecado nos sujeta en este tránsito. Tememos el misterio porque el misterio no es de nuestra naturaleza mortal, y las almas,⁴⁹⁸ en la cárcel de los sentidos, tiemblan bajo la mirada de los fantasmas, como el agua de las albercas bajo las estrellas lejanas...

(*Ibidem*).

Años después y en el esperpento de *Los cuernos de don Friolera* dirá que la conciencia de la muerte iguala a los hombres más que la Revolución Francesa:

DON ESTRAFALARIO.- [...] Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos: Ese saber iguala a los hombres mucho más que la Revolución Francesa.

(Valle-Inclán, *OC II*, 2002: 993).

⁴⁹⁸ Coma incorporada en la primera edición de Austral (1947: 135) y que reproduce Blasco (1994: 171). En las tres ediciones en *Opera Omnia* (1916: 238; 1922, 1942: 230) sin coma.

El narrador de nuevo reitera que nuestro conocimiento imperfecto nos proporciona la percepción de una existencia lineal, cuando es un círculo, que se desvela en el momento de la muerte y que veremos inmóvil en la eternidad:

Todo nuestro saber temporal es una yuxtaposición de instantes, una línea recta, un rayo de sol. Sin embargo, este momento tan efímero volveremos⁴⁹⁹ a vivirlo en la remota eternidad, y lo que ahora es como el punto que vuela, será un círculo inmutable. Por la eternidad del pecado somos creadores de un mundo que la conciencia mortal no puede abarcar, pero que la muerte nos revelará, pues ninguna cosa existe sin ojo que la vea y pensamiento que la juzgue.

(*LM, PS, VI*, edic. cit.: 171-172).

En estos capítulos finales del ensayo se acentúa el sincretismo entre la religión cristiana y las teorías teosófico-ocultistas sobre el plano astral y la ley del karma, pues el narrador afirma que en el momento de la muerte advertiremos las consecuencias de nuestras acciones realizadas:

En un día sin término, con sed de aniquilamiento mayor que fue la sed de vida en el ciclo de barro, contemplaremos este mundo soturno creado en las horas carnales, y todas nuestras acciones las veremos inmóviles en sus últimas consecuencias. El conocer contemplativo, fundamento de toda la doctrina mística, es una vislumbre de este conocer. El alma, cuando se hace extática,⁵⁰⁰ queda del todo privada, en una fatalidad indiferente para el bien como para el mal, escribe el iluminado de las Instituciones Místicas: Taulero.

(*LM, PS, VI*, edic. cit.: 172).

El conocimiento contemplativo es apenas un remedo análogo del conocimiento extático del alma, en el que esta ya no puede obrar, pues carece de voluntad, aunque no de entendimiento, pues, según el narrador, comprende y asume las consecuencias de sus acciones, *el fruto acedo de sus horas*, que, de acuerdo con las teorías ocultistas, conformarían el destino y características de la personalidad en la futura encarnación.

⁴⁹⁹ La edición de Austral (1974³: 136) contiene una errata: *volvemos*.

⁵⁰⁰ En las tres ediciones de *Opera Omnia* la subordinada adverbial temporal aparece sin comas: *El alma cuando se hace extática queda*. La primera edición de Austral las incorpora (1947: 136) y Blasco las reproduce (1994: 172).

A través de los espacios siderales reconoceremos nuestras acciones mundanas, y las abarcaremos en su responsabilidad eterna, con dolor desconsolado. Los momentos de nuestra vida mortal⁵⁰¹ son menguadas intuiciones de los círculos donde el ánima en pena se hace centro, para recoger en un acto sumo de conciencia el fruto acedo de sus horas.

(*Ibidem*).

Este entendimiento del alma tiene carácter astrológico, es decir, se produce en el plano astral, donde toda acción, deseo o pensamiento de cualquier naturaleza queda reflejado en la luz de los archivos kármicos, que, recuérdese, contienen toda la información necesaria para hacer pasar el alma por un nuevo zodiaco, una nueva encarnación en una nueva personalidad:

En esta comprensión astrológica, los pensamientos y los deseos más fugaces son larvas eternas de amor o de dolor.

(*Ibidem*).

Sobre las características del plano astral y los archivos kármicos, el teósofo Leadbeater escribió lo siguiente:

El primer punto que hay que esclarecer al describir este Plano Astral, es una absoluta *realidad*. [...] la visión en aquel plano es una facultad muy distinta y mucho más extensa que en el plano físico. Allí se ve un objeto por todos sus lados a la vez; el interior de un sólido se halla a la vista como el exterior. [...] Esta es la cualidad característica de la visión astral, lo cual ha hecho que algunas veces se la haya llamado visión de la cuarta dimensión, frase bastante significativa. [...] cada objeto material, y hasta cada partícula, tiene su doble astral que corresponde a lo que en los seres humanos llamamos el Linga Sharîra; y este doble no es, en sí, un cuerpo sencillo, sino que ordinariamente es en extremo complejo, compuesto de varias clases de materia astral. Además de esto, todos los seres vivientes están rodeados de una atmósfera astral que les es propia, llamada por lo común su aura; y por lo que hace a los seres humanos, esta aura forma por sí sola un campo de estudio de los más interesantes. [...] La reseña del Plano Astral sería incompleta si dejáramos de mencionar lo que se llama comúnmente los Anales de la Luz Astral, la representación fotográfica de todo lo pasado. Estos anales están verdadera y permanentemente impresos en ese medio superior llamado Akâsa, hallándose también reflejados de una manera más o menos espasmódica en la luz astral, de modo que aquellos cuyo poder de visión no trascienda de este plano, es probable que sólo obtengan casuales e inconexas reproducciones del pasado, en lugar de una historia ordenada. Sin embargo, en la luz astral se reproducen

⁵⁰¹ En las tres ediciones de *Opera Omnia* aparece una coma incorrecta, pues separa el sujeto del verbo: *Los momentos de nuestra vida mortal, son*. La primera de Austral (1974³: 136) elimina esta coma de carácter prosódico.

constantemente perspectivas de todas clases de los sucesos que fueron. (Leadbeater, 1923: 6,7, 13,14-15, 23).

Como ya indicó en los capítulos finales del *QE*, el tránsito de la muerte, *pasar bajo el arco*, es fundamental en la evolución y conformación de la conciencia individual de cada alma. En un pasaje donde abundan las referencias a Cristo, *Divina Faz*, *Divino Maestro*, *sombra blanca*, así lo expresa:

Al pasar bajo el arco de la muerte,⁵⁰² todas las almas armarán como rosas, todas sentirán el mismo anhelo celeste, pero en unas el tránsito será gozoso, y en otras atribulado, porque cautivas en los círculos creados por ellas mismas, verán con distintos velos la Divina Faz. Solamente nuestras obras pueden abrirnos la puerta hermética del huerto embalsamado, donde mora la sombra blanca que santificó el mundo con su palabra de vida, de verdad y de luz. Divino Maestro, tu resplandor está en nosotros, y en cada una de nuestras acciones podríamos ver tu semblante santo, si las conformásemos a tu Ley.⁵⁰³

(*LM, PS, VI*, edic. cit.: 172).

Y como norma máxima de conducta ética y moral, el narrador recuerda el mandamiento único, resumen de la doctrina cristiana: el Amor universal hacia todos los seres. Amor que reconoce no haber practicado, sino todo lo contrario, *sembrador de odio*. El tono confesional es idéntico al de los capítulos finales del *QE* y propio del examen de conciencia, característico de unos ejercicios espirituales:

Amor que damos es amor que alcanzamos, amor engendra amor; pero aquellos que fuimos sembradores de odios,⁵⁰⁴ solamente tendremos cosecha de hieles, al romperse los lazos de la carne, cuando se haga en lo arcano del alma la conciencia máxima de todas nuestras horas mortales. Cada vida es un instante, el instante infinitamente pequeño que vuela infinitamente, y crea el círculo

⁵⁰² Esta coma es inexistente en las tres ediciones de *Opera Omnia*. El corrector de Austral (1974³: 137) la coloca por primera vez y hasta la fecha en Blasco (1994: 172).

⁵⁰³ En *H* (1916: 241) en minúscula: *tu ley*. En *A* (1922: 233) ya en mayúscula.

⁵⁰⁴ Pasaje con puntuación diferente desde la primera edición de Austral (1974³: 137), que reproduce Blasco (1994.: 172). En *Opera Omnia* no hay punto y coma después de *amor*, ni coma tras *odios*: *amor engendra amor, pero aquellos que fuimos sembradores de odios solamente tendremos*.

eterno,⁵⁰⁵ que los sentidos no conocen jamás. Y esta intuición hizo decir a los antiguos astrólogos⁵⁰⁶ que la muerte desvela el enigma de lo que⁵⁰⁷ fue.

(*LM, PS, VI*, edic. cit.: 172-173).

La glosa final del capítulo, sucinta en su estilo aforístico, es válida tanto para un lector cristiano, como para un adepto de la teosofía o un investigador ocultista:

VI

AL PASAR BAJO EL ARCO DE LA ETERNIDAD, EN LA SUPREMA
COMPRENSIÓN DE NUESTRA VIDA MORTAL⁵⁰⁸ ESTÁ EL PREMIO Y
ESTÁ EL CASTIGO.

(*LM, PS, VI*, edic. cit.: 173).



Ilustración, que cierra el capítulo VI de la *PS* y resume perfectamente el mensaje fundamental de la glosa. Se muestra a la muerte, representada como un esqueleto con su guadaña y su sudario. En la hoja de la guadaña, que de alguna manera recuerda *al arco de la muerte* citado en el capítulo, se aprecia, con dificultad, el dibujo de una serpiente y un escorpión, símbolos, respectivamente, del conocimiento y de la transformación. El esqueleto

⁵⁰⁵ Blasco (1994: 173) olvida la coma de la subordinada adjetiva explicativa tras eterno, pues todas las ediciones hasta las primeras de Austral (1974³: 137) la contienen.

⁵⁰⁶ Las tres ediciones de *Opera Omnia* reproducen coma después de *astrólogos*. Se trata de una coma incorrecta, más bien de carácter prosódico, que la primera edición de Austral (1974³: 137) ya eliminó.

⁵⁰⁷ *H* (1916: 242) contiene un adverbio de tiempo: *de lo que ya fue*, eliminado en *A* (1922: 234).

⁵⁰⁸ Las tres ediciones de *Opera Omnia* contienen coma tras *mortal*. Sin embargo, fue eliminada en la de Austral (1974³: 137), a la que sigue Blasco (1994: 173).

mira hacia una luna menguante y tres estrellas. Esta imagen ya había aparecido como cierre de *AG III*, con lo que de forma iconográfica también se reproduce la circularidad estructural.

El último capítulo de la *PS*, y del ensayo, es un retorno al principio de la obra, en concreto al final de *Gnosis*, donde se apelaba a un hermano peregrinante, lector implícito, para que, antes de introducirse en el templo, es decir, en el contenido del ensayo, reflexionara sobre unas palabras de San Pablo. Ello se producía en el final de *Gnosis*, en el momento del inicio de la obra. Ahora, una vez llegado al capítulo final, el autor de nuevo se dirige al lector implícito, al que denomina peregrino del mundo, para que construya su *ciudad espiritual* sobre los cimientos de la Piedra del Sabio:

Peregrino del mundo,⁵⁰⁹ edifica tu ciudad espiritual sobre la Piedra del Sabio. Hermano, pálido adolescente lleno de inquietud y de dudas, haz alto en el camino, aprende a ser centro y alma solitaria sobre el monte.

(*LM, PS*, VII, edic. cit.: 174).

Pero la apelación también se dirige a un *pálido adolescente* inquieto y dubitativo, que ya había aparecido en el artículo de crítica pictórica «Santiago Rusiñol» de 1912. Este adolescente es el receptor estético implícito, pues es representativo de cualquier artista en ciernes, al que se le exhorta a aprender a ser centro y hallar la soledad en la naturaleza. Este retiro es similar a la soledad del ruiseñor, a la que se refiere en la glosa de *AG I*. Hay, por lo tanto, recurrencias argumentales y temáticas que nos remiten al principio del ensayo. El círculo se está cerrando. En el pasaje anterior encontramos léxico místico, *ciudad espiritual*, junto a la referencia alquímica de la piedra del sabio, sobre la que en este capítulo final el autor desarrolla su simbolismo:

Como los antiguos alquimistas buscaban el oro simbólico, sello de toda sabiduría, en el imán solar, busca tú la gracia de amor que no tienes, y acaso un día podrás ver sobre el camino de la tarde la blanca sombra, encarnación humana del Verbo de Luz.

⁵⁰⁹ En *A* (1922: 235): *DEL MVNDO*.

(*Ibidem*).

Como en el capítulo anterior, vuelve a aludir a Jesucristo como la *blanca sombra* y encarnación del Hijo-Verbo. La relación directa, establecida a lo largo del ensayo, entre Belleza-Bien-Amor, de origen platónico, pero desarrollada en el neoplatonismo alejandrino, se resume en las líneas siguientes, donde el autor afirma que, si se vive en belleza, se contemplará desde *la ribera remota* Amor:

Infunde en tu alma el goce de lo bello, crea belleza, vive en belleza, y al contemplar tu pasado desde la ribera remota contemplarás amor. No olvides que la última y suprema razón que todas las cosas atesoran para ser amadas⁵¹⁰ es ser bellas. Todas son nacidas del influjo solar, y por la luz aprendidas. (*Ibidem*).

La divinidad es solar y santifica a la materia, para que evolucione hacia el desarrollo del espíritu. El hombre juega un papel fundamental en el microcosmos terrestre, pues parece ser la evolución más perfecta del mundo físico:

El limo se hace sagrado en la clara entraña del día al encarnar las celestes normas, y en el barro del hombre se redime la tierra de su obscuro pecado. La Humanidad es el fruto elegido en el connubio de Tierra y Sol.⁵¹¹ Cristo Jesús hace divina la negra carne del mundo, y su divinidad trasciende a la eterna substancia de las cosas⁵¹² en el pan y en el vino de la Cena.

(*Ibidem*).

Se refiere a la Última Cena, en la que Jesucristo consagró el pan y el vino y lo repartió entre sus apóstoles, de donde proviene la eucaristía de la liturgia cristiana. La transubstanciación de Jesucristo en el pan y el vino representa no solo el alimento espiritual del hombre, sino la omnipresencia del Amor en todas las cosas.

⁵¹⁰ En las tres ediciones de *Opera Omnia* coma incorrecta tras *amadas*. El corrector de Austral (1947:138) la elimina.

⁵¹¹ En las tres ediciones de *Opera Omnia* en minúscula: *tierra y sol*. El corrector de Austral (1974³:138) incorpora las mayúsculas iniciales.

Por otra parte, esta afirmación se aproxima al tercer precepto de la *Tabla de Esmeralda*:

3.- Son père est le soleil, sa mère est la lune. Le vent l'a poré dans son ventre. Sa nourrice est la terre. (Burckhardt, 1960: 236).

⁵¹² Hay coma después de *cosas* en las tres ediciones de *Opera Omnia* e incluso en la primera de Austral (1947: 139). Sin embargo, Blasco (1994: 175) la suprime.

Distingue entre los iniciados, cuyas almas siguen la huella de Jesucristo, el *Ungido*, y las almas menos evolucionadas, para las que el misticismo no deja de ser como *una estrella de argentinos caminos*, esto es, algo completamente desconocido, como el cielo del hemisferio sur para un habitante acostumbrado a las constelaciones del hemisferio norte. Dice de forma clara y explícita que por el cielo de la belleza transitan las almas estéticas:

Aquellos que buscan la iniciación gnóstica se consumen en un anhelo por ser centros encendidos de amor, y caminan sobre la blanca estela del Ungido. Son las almas que reciben la luz de la gracia, pero hay otras menos felices y fortalecidas donde esta luz se quiebra, almas para quienes la intuición mística viene a ser como una estrella de argentinos caminos: Por el de la belleza peregrinan las vidas estéticas.

(*LM, PS, VII*, edic. cit.: 174-175).

Retoma parte del discurso de las tres rosas estéticas de *Exégesis Trina*, pues cada persona de la Trinidad gnóstico-cristiana representa un camino o expresión artística. El arte trágico y genesiaco del Demiurgo, el arte quietista del Espíritu y el arte clásico o el que enlaza los contrarios representativo del Hijo-Verbo. Cualquiera de las tres vías desemboca en el Padre, es decir, en el Uno, reflejo de la Teoría platónica de las Ideas:

Cada atributo teologal es un sendero, con diferente resplandor, y todos conducen al regazo del Padre.

(*LM, PS, VII*, edic. cit.: 175).

A continuación se refiere a la eclíptica o franja del cielo, donde radican las doce constelaciones que conforman los signos del zodiaco, que en su sentido etimológico equivale a camino de animales. Para el autor, el zodiaco es la primera muestra de belleza, anterior a todo razonamiento moral, porque todos los ojos fueron divinizados por la luz o divinidad:

En la gran noche del pecado, cuando los malos espíritus volaban sin tregua en torno de los hombres, el sendero de la belleza ya partía,⁵¹³ como un zodíaco divino, la bóveda oscura y sin luceros. Es el primer camino que se abrió en las

⁵¹³ En ninguna de las tres ediciones de *Opera Omnia* hay coma después del verbo *partía*. Es creación del corrector de Austral (1974³: 139), al que Blasco sigue (1994: 175).

conciencias, es anterior a toda razón ética, porque desde el nacer los ojos de las criaturas fueron divinizados en la luz, y el logos generador fue Numen.

(*Ibidem*).

El ensayo finaliza con una afirmación sobre las almas estéticas, donde se dice que realizan su *camino de perfección*, otro sintagma místico y muy caro al Modernismo, por el *amor a todo lo creado*. A continuación, realiza una hermosa definición del artista y del arte, pues los compara con las *fuerzas elementales*, término ocultista que designa tanto a los cuatro elementos de la naturaleza, como a los seres angélicos, por ello en capítulos anteriores había afirmado que la obra de arte era una larva angélica, dado su carácter eterno y espiritual:

Las almas estéticas hacen su camino de perfección por el amor de todo lo creado, limpias de egoísmo⁵¹⁴ alcanzan un reflejo de la mística luz, y como fuerzas elementales, imbuidas de una oscura conciencia cósmica, presienten en su ritmo,⁵¹⁵ el ritmo del mundo. Adustas acaso para el amor humano, se redimen por el amor universal, y cada una es un pentáculo⁵¹⁶ que sella la maravillosa diversidad del Todo. Aún⁵¹⁷ se acuerdan del día genésico cuando salieron del limo, y sienten el impulso fraterno que enlaza las formas y las vidas en los números del sol. La luz es el verbo de toda belleza. Luz es amor.

(*Ibidem*).

Las almas estéticas son talismanes que expresan la diversidad y belleza del Todo, del Uno. El artista es consciente de su propia evolución espiritual y la de todos los seres de la creación. Por ello, debe amar.

VII

⁵¹⁴ Reproduzco la puntuación del pasaje existente en las tres ediciones de *Opera Omnia*, sin punto y coma tras *creado* y sin coma después de *egoísmo*, puntuación que adoptó la edición de Austral (1974³: 139) y que Blasco reproduce (1994: 175).

⁵¹⁵ Coma omitida por Blasco (1994: 175) y que se halla en todas las Ediciones de *Opera Omnia* y en la primera de Austral.

⁵¹⁶ En las ediciones de *Opera Omnia* y en las primeras de Austral (1974³: 139) es *pantáculo*. Sin embargo, Blasco lo considera errata, sin aportar ningún argumento, y corrige a *pentáculo*.

⁵¹⁷ En *A* (1922: 238) *Aun* sin acento.

PEREGRINO SIN DESTINO, HERMANO, AMA TODAS LAS COSAS EN
LA LUZ DEL DÍA, Y CONVERTIRÁS LA NEGRA CARNE DEL MUNDO
EN EL ÁUREO⁵¹⁸ SÍMBOLO DE LA PIEDRA DEL SABIO.

(*Ibidem*).

Como ya se ha indicado, esta apelación del capítulo final de la obra remite directamente al final de *Gnosis*, prólogo del ensayo, donde de forma directa se cita a un hermano peregrinante, lector implícito del tratado y al que va dirigido el mensaje final, que debe realizar la Gran Obra, toda una transformación alquímica espiritual: convertir su yo espúreo, *la negra carne del mundo*, en oro espiritual, *en el áureo símbolo de la piedra del sabio*.

Las tres ediciones de *Opera Omnia* cierran este capítulo final de la sección con la ilustración de una tortuga con alas, símbolo de la lenta evolución del alma. Esta ilustración también se halla en los finales de *AG VI*, *MM IV*, *ET I*, *PS III*. Es, junto al cocodrilo, una de las iconografías simbólicas más presentes en la *LM*.



⁵¹⁸ Tanto en *H* (1916: 246) como en *A* (1922: 238) sin acento: *AUREO*. Error que se subsana en *R*. (1942: 238).

2.10.- *Guión de las glosas.*



Esta ilustración capitular principia el *Guión de las glosas* de la *LM*. En ella puede apreciarse un hermoso escarabajo pelotero con alas, rodeado de estrellas, que con sus patas inferiores agarra el planeta Tierra cual pelota de arena del desierto, y con sus extremidades superiores sostiene un sol resplandeciente, en cuyo interior se observa la cabeza sin expresión facial de un dios semejante a Apolo. Todo el conjunto expresa desde el simbolismo egipcio del escarabajo, que ya se ha comentado, la evolución del alma desde el microcosmos hasta llegar a la divinidad, representada de forma solar y andrógina, como reunión y armonía total de los contrarios. Esta imagen guarda relación con la ilustración que actúa como separadora de *Anillo de Giges* y el *Milagro Musical*, donde también tenemos la misma iconografía, pero mucho menos desarrollada y presentada de forma aislada, sin marco sideral: el caparazón del escarabajo es más simple, el planeta es una mera pelota de tierra y el Sol no está divinizado.

Este último apartado del ensayo presenta problemas con respecto a la estructura de la obra. Desde el análisis de la estructura realizado por Garlitz (2007), se considera que esta sección está en correspondencia con *Gnosis*, el prólogo de la obra. Tal relación se argumenta con la primera ilustración de *Gnosis*, un candelabro hebreo de siete brazos, una menorá símbolo de la sabiduría.

Sin embargo, otros críticos como Etreros (1995) y Barros (2007: 34) lo consideran ajeno a la estructura de la obra, por cuanto carece de contenido significativo y, por lo tanto, estiman este apartado como un índice del ensayo. Sobre este punto, cabe decir que las páginas señaladas en el *Guión de las glosas* no remiten a la página en cuestión, donde se inicia cada capítulo, sino a su final, donde está colocada la glosa correspondiente, junto con la ilustración que cierra e ilumina el capítulo. Por esta razón, el *Guión de las glosas* sugiere realizar una lectura inversa de la obra o en todo caso basada en la meditación sobre cada glosa o aforismo, así como sobre la ilustración final del capítulo. Por consiguiente, *El Guión de las glosas* no es simplemente el índice de la obra, sino una parte más, una suerte de epílogo de carácter meditativo. Esta sección es análoga a *Gnosis*, pero con características bien distintas, pues si bien en el prólogo se informaba de los dos métodos de conocimiento, en el *Guión de las glosas* aparece uno de ellos en exclusiva: la meditación como ejercicio de introspección sobre cada una de las glosas e ilustraciones.

Cada una de las cuarenta y tres glosas del ensayo resume el contenido del capítulo o de la sección correspondiente y en su conjunto tienen un tono aforístico, adecuado para la meditación, propio de la literatura y filosofía oriental. El título de la sección, *Guión*, nos remite a los *sûtras*, enseñanzas aforísticas para los laicos budistas (Blavatsky, *Glosario teosófico*), pero la palabra de origen sánscrito también significa *guía, hilo*.⁵¹⁹ Recuérdese que en *Gnosis* el autor afirmaba que el ensayo era *una guía para utilizar los caminos de la Meditación*. Este tipo de máximas o pensamientos de carácter oriental se difundieron en el movimiento espiritista y teosófico. *El Almanaque de La Irradiación para 1893* publica una

⁵¹⁹ **Sûtra** (Sansc). La segunda división de las Escrituras sagradas, dirigida a los laicos budistas. [*Sûtra* significa: aforismo, sentencia; libro de aforismos o sentencias. Hay *sûtras* védicos, brâhmánicos y búddhicos. Significa además: guía, cordón, hilo, etc]. (Blavatsky, *Glosario Teosófico*, II, 1920: 358).

página titulada «Máximas orientales» firmada por su recopilador, J. Roviralta Borrell, años más tarde primer traductor al español del *Bhagavad Gîtâ* y que, junto con Plana y Dorca, reactivaría la rama barcelonesa de la Sociedad Teosófica. En dichas máximas orientales pueden leerse pensamientos muy próximos a los expresados en la *LM*:

Mata el deseo, pero si lo matas, procura que de entre los muertos no se levante de nuevo.

—

La mariposa deslumbrada, atraída por la llama de tu lámpara de noche, tiene que perecer en el aceite viscoso. El alma imprudente que, al luchar con el demonio burlón de la ilusión, sucumbe, volverá á la tierra como esclava de Mara.

—

Cien años de una vida transcurrida en el desorden y la disipación, no valen un solo día de una vida consagrada a la meditación y a la práctica del bien.

(Roviralta Borrell, «Máximas orientales», *Almanaque de La Irradiación*, 1893: 117-118).

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

Antes que los ojos puedan ver, deben ser incapaces de llorar. Antes que el oído pueda oír, tiene que haber perdido la sensibilidad. Antes que la voz pueda hablar en presencia de los Maestros, debe haber perdido la sensibilidad. Antes de que el

alma pueda erguirse en presencia de los Maestros, es necesario que los pies se hayan lavado en la sangre del corazón.

[...]

La palabra solo viene con el conocimiento. Alcanza el conocimiento y alcanzarás la palabra.

[...]

Pide al íntimo, al uno, su secreto final que reserva para ti en el transcurso de las edades.

La grande y difícil victoria, el dominio de los deseos del alma individual, es obra de edades; por tanto, no esperes recibir la recompensa hasta que se hayan acumulado edades y edades de experiencias. Cuando haya llegado el tiempo de aprender esta regla 17, el hombre está próximo a ser más que un hombre.

[...]

No prestes oído sino a la voz que es insonora.

(Collins, 1916: 5, 30, 32-33).

De ahí, sin duda, proviene la filiación genérica de las glosas de la *LM* y la posibilidad de que el ensayo pueda leerse como una obra de meditación solo a partir de la lectura de las glosas y sus respectivas ilustraciones.

Hay alguna variante poco significativa en las glosas finales entre la primera edición de 1916 y la segunda de 1922, en la que el texto aparece mejor puntuado y se cambian algunos tiempos verbales, como ocurre en *ET VII: ENLACE DEL MOMENTO QUE PASÓ* (1916: 254) / *QUE PASA* (1922: 246) o se modifica el final de la glosa como sucede en *QE VII: Y TU INTUICIÓN SERÁ UN CIRCULO* (1916: 256) / *SERÁ TEOLOGAL* (1916: 248). Además tenemos el caso particular de la voz *PANTÁCULO* (1916: 251) en *MM IV*, que pasa a *PENTÁCULO* (1922: 243), aunque en la segunda edición en el interior de la obra se siga editando *pantáculo*.⁵²⁰ Lo cierto es que estas oscilaciones entre *pantáculo* y *pentáculo*

⁵²⁰ Este cambio y confusión en torno a la voz pantáculo/pentáculo ha sido tratado por Fernando Barros:

La confusión entre pentáculo y pantáculo se debe a la creencia de que significan lo mismo, aunque en el primer caso se trata de un vocablo derivado del griego *penta* (cinco), que se refiere por tanto a la estrella de cinco puntas, mientras que la palabra *pantáculo* (del griego, *pan*) viene a designar un objeto que representa la idea de la totalidad, por lo que *puede referirse tanto a un pentagrama como a un hexagrama o a cualquier otra figura*, aunque se reserva habitualmente el vocablo *pentáculo* para un pentagrama inscrito en un círculo. Por tanto, no existe contradicción entre lo que escribió realmente Valle y lo que ilustró Moya del Pino ya que un signo de Salomón inscrito en un círculo es un pantáculo. (Barros, 2007: 41).

existían en el mismo seno de la teosofía, pues Blavatsky en su *Glosario Teosófico* relaciona la voz *pantaclo* con la estrella de cinco puntas o *pentalfa*.⁵²¹

Como ya se comentó, hay una discordancia entre la glosa final de *QE X*, existente en todas las ediciones de *Opera Omnia* (*SÓLO EL ALMA QUE APRENDE A DESENCARNARSE*); y la que se recoge en *El Guión de las glosas*, también en las tres ediciones de la colección (*SÓLO EL ALMA QUE APRENDE A DESENCADENARSE*). Las últimas ediciones de Blasco (1994) y *OC* (2002), ambas de Espasa-Calpe, consideran que se trata de una errata y corrigen a *DESENCARNARSE*. Sin embargo, no creo que se trate de una errata u olvido del autor, ya que corrigió y enmendó algunas glosas en la segunda edición de 1922 y no lo hizo con esta en particular. La variante interna entre el texto en *QE X* y el *Guión de las glosas* es tan significativa, que sugiere otras interpretaciones más allá de una posible errata. Considero, por lo tanto, que el autor introdujo, incluso en esta sección del ensayo, la sutil equivocación en la selección lingüística, tal y como expone en el *MM III*, y que hay una intencionalidad en esta discordancia, quizás el texto presente en *El Guión de las glosas* resultaba mucho más filosófico y neutro, frente al existente en *QE X*, más afín al universo espiritista y teosófico de la época.

Con respecto a las ilustraciones, la edición del *Guión de las Glosas* de 1922 contiene una nueva, inexistente en la primera de 1916, como separación entre las glosas de la secciones de *AG* y el *MM*. Se trata de un huevo en el interior de un cáliz alado, rodeado de dos

⁵²¹ **Pantaclo** (Gr).- Lo mismo que *Pentalfa*. Es el triple triángulo de Pitágoras o la estrella de cinco puntas. Se le ha dado este nombre porque reproduce la letra A (*Alpha*) en sus cinco lados o en cinco diversas posiciones; sin embargo, su número está compuesto del primer número impar (3) y del primer número par (2). Es muy oculto. En Ocultismo y en la Cábala representa al Hombre o Microcosmo, el «Hombre celeste», y como tal, era un poderoso talismán para tener a raya los malos espíritus o elementales. [...] En filosofía esotérica, el *Pentalfa*, o estrella de cinco puntas, es símbolo del Ego o *Manas* superior. Los masones lo usan en el concepto de estrella de cinco puntas, relacionándolo con su propia interpretación fantástica. (Blavatsky, *Glosario Teosófico*, II, 1920: 93).

serpientes por los extremos. Su inclusión no parece relevante, sino meramente decorativa y funcional, para rellenar un hueco que se genera en la segunda edición, al ser las letras mayúsculas de un cuerpo menor al de la primera.



Esta es la ilustración final de la *LM*. Se trata de un hermoso centauro, en realidad un sagitario, que se dispara la flecha a sí mismo y que cierra el ensayo definitivamente, pues en la página siguiente se informa del ilustrador y tras ella el colofón. Este sagitario que se dispara a sí mismo representa de forma simbólica, la máxima socrática de *Conócete a ti mismo*. Está en relación con la imagen final de *AG VII*, donde aparecía un leopardo intentando disparar una flecha con un arco al que le faltaba la mitad de la cuerda. La evolución de la imagen desde el leopardo al centauro implica la lectura y asunción, por parte del narrador y del lector implícito, de las máximas éticas desarrolladas en el ensayo. En definitiva, la transformación espiritual realizada con *La lámpara maravillosa*.

III.- Conclusiones.

Al afrontar el estudio y comentario de la *LM*, he creído absolutamente necesario contextualizar, dentro de los límites de esta tesis, la filiación filosófica de la *LM* en el espiritualismo finisecular, que tuvo sus orígenes en España en la revolución liberal de 1868, y que se expandió y se desarrolló con inusitado vigor durante veinte años. El final de la década de los ochenta del s. XIX puede considerarse un punto de inflexión importante en la cultura española y europea. La celebración del I Congreso Espiritista de Barcelona en 1888 y el de París del año siguiente evidencian el vigor del espiritualismo español y muestran la dirección de las principales corrientes del pensamiento heterodoxo. En este sentido, el grueso del espiritismo español acabará formando parte de la teosofía, que al alborear el nuevo siglo se convierte en el movimiento heterodoxo predominante hasta el estallido de la Gran Guerra. Junto a la teosofía, tenemos el ocultismo francés ligado al simbolismo literario, del que apenas se ha estudiado la influencia de los autores ocultistas franceses de la *Escuela Independiente de París* en el Modernismo español.

Sobre los autores espiritistas queda un gran trabajo por realizar, pues levemente se ha empezado a investigar y a valorar la importancia del movimiento espiritista en la sociedad y cultura españolas del último cuarto del siglo XIX. En lo social, el espiritismo, cuya máxima era llegar a Dios a través de la caridad y la ciencia, se vinculó ya a finales de siglo con el anarquismo. Desde un punto de vista filosófico, el movimiento difundió, sin prejuicios ideológicos, las doctrinas orientales en torno a la constitución del hombre, la reencarnación del alma y la existencia de la ley universal de causa-efecto o ley del karma. Sería necesario estudiar la obra del Vizconde de Torres-Solanot y de espiritistas de carácter transversal como Manuel Navarro Murillo.

Interesados en el espiritismo y espectadores de la irrupción de la teosofía, se hallan los llamados psiquistas o investigadores del magnetismo humano o hipnotismo, que, desde una vertiente más experimental y psicológica, contribuirán a la difusión del pensamiento heterodoxo. En este grupo hay que destacar la existencia de la revista *La Irradiación* (1892-1897) y la creación de la Biblioteca de La Irradiación como editorial espiritualista, donde tenían cabida obras de espiritismo, ocultismo y magnetismo. La revista y la editorial estuvieron vinculadas, desde sus orígenes hasta la guerra civil, a Eduardo Escribano García, espiritista primero, luego psiquista, para transitar por la teosofía en los años 10 y editar las traducciones de *Papus* realizadas por *Enediél Shaiah*, pseudónimo de Alfredo Rodríguez de Aldao. Un amigo universitario de Valle-Inclán, Manuel Otero Acevedo, fue uno de los primeros psiquistas, que, desde una óptica lo más científica posible, estudiaron los fenómenos del espiritismo. En este sentido, la serie de artículos sobre «Los Fantasmas» publicada en el verano de 1891 en *El Heraldo de Madrid* es un buen ejemplo de ello. Gracias a la información publicada por la *Revista de Estudios Psicológicos* de Barcelona, la revista espiritista española de mayor importancia, conocemos mejor el viaje a Nápoles del Dr. Otero Acevedo en 1889 y su estancia en la ciudad para conocer y experimentar *in situ* con la prodigiosa médium Eusapia Palladino. De trasfondo tenemos el hipotético viaje de Ramón del Valle-Inclán a Italia en 1890 o 1891. Quizá sí que estuvo en el país transalpino, pues muestra cierto conocimiento de las teorías de Enrico dal Pozzo di Mombello, con quien Otero Acevedo se carteaba. Lo que parece improbable es que el escritor gallego asistiera a los experimentos de Césare Lombroso con Eusapia Palladino, quizá sí llegó a conocer a la médium, pero, en ese hipotético caso, no lo hizo con Lombroso, pues Otero Acevedo, parte muy interesada en los experimentos del profesor italiano, dice enterarse por la prensa, y no por su amigo Valle,

del cambio de actitud hacia el espiritismo del célebre sabio italiano.

Como ha quedado demostrado, la mayoría de espiritistas engrosaron las filas de la teosofía, que, como movimiento filosófico heterodoxo, fue determinante en la conformación del Modernismo. En este sentido, si bien la obra de Viriato Díaz-Pérez se ha ido publicando durante estas últimas décadas, sería también necesario un estudio de los escritos de Manuel Trevillo y Villa, teósofo de primera hora y cuyo fusilamiento en diciembre de 1939 es un símbolo del destino del movimiento heterodoxo español. También resultaría imprescindible estudiar la producción de Rafael Urbano, cuya edición de la *Guía* de Miguel de Molinos tanta importancia tiene en la génesis de la *LM*. Igualmente, hay que analizar las traducciones y estudios teosóficos publicados en la Biblioteca Orientalista de Barcelona, que pervivió hasta la guerra civil.

Con todo, en el universo heterodoxo finisecular español destaca una figura escurridiza y casi desconocida, la de Alfredo Rodríguez de Aldao, pontevedrés como Valle-Inclán, vinculado desde joven a la masonería y muy interesado por el magnetismo humano y el psiquismo en general. Usó de dos pseudónimos, que utilizaba según la materia a tratar. Así, firmó como *Aymerich* en sus primeros años y en las obras relacionadas con el hipnotismo, de las que escribió dos manuales pioneros sobre la materia en España. [Véase Anexo Documental]. Fue uno de los pocos psiquistas que entró en contacto con los ocultistas franceses a finales del s. XIX, pues traduce la tesis doctoral de *Papus* en 1898. Ya en el s. XX, y con el pseudónimo de *Enediel Shaiah*, se convertirá en el traductor de los tratados fundamentales del ocultista francés. Al mismo tiempo que traduce a *Papus*, escribe un manual de *Goecia. Magia pasional* (1912?) y un *Diccionario de Ciencias Ocultas* (1907) de cuatro tomos. Rodríguez de Aldao es una figura transversal en el esoterismo modernista español. No

solo fue psiquista y ocultista, sino que también contribuyó a la difusión de la teosofía y a la creación del Grupo Marco Aurelio de Pontevedra. Es innegable que Valle-Inclán tuvo que conocer la existencia de tanta labor en la difusión de las ideas heterodoxas de la teosofía y el ocultismo.

Así pues, la *LM* se origina en un contexto cultural en el que el espiritismo había tenido un gran desarrollo y que había evolucionado con posterioridad, en el cambio de siglo, hacia la teosofía y el ocultismo. Por ello he creído imprescindible conocer el contexto socio-cultural y literario en el que la *LM* como obra se inscribía. Así, desde el punto de vista pragmático, la *LM* es un ensayo fruto del espiritualismo predominante en el Modernismo español y no, como muchos críticos con perspectivas diacrónicas han afirmado, una *rara avis* en la literatura española.

Igual puede decirse de su coherencia y cohesión como texto literario. La *LM* es un ensayo de estética fundamentado en una metafísica ocultista y con una propuesta poética de carácter netamente simbolista. Es cierto que para una comprensión cabal de su contenido demanda unos conocimientos filosóficos y esotéricos extraordinarios. Sin embargo, no hay que olvidar el contexto literario del ensayo, pues la obra se dirige a un lector, que es definido como *hermano peregrinante que llevas una estrella en la frente*. Un lector conocedor del espiritismo finisecular e iniciado de alguna manera en alguna de las corrientes heterodoxas, llámense estas espiritismo, psiquismo, teosofía u ocultismo, pero que podía ser perfectamente cualquier socio o visitante del Ateneo de Madrid, institución que tiene una lámpara y un pentagrama, estrella de cinco puntas inserta en un círculo, como símbolo representativo.

La *LM* ya contiene en su título el carácter mistagógico de la obra, pues en efecto revela una doctrina oculta y maravillosa (*DRAE*). Se trata de un texto que transmite la tradición

oculta y que presenta la realidad y la existencia del individuo desde perspectivas desconocidas hasta entonces. Y como deudora de esa tradición milenaria, La *LM* es una obra alquímica, donde se opera una transformación y transmutación por parte del narrador y del lector implícito. Debido a esta característica, el ensayo es deliberadamente difícil y oscuro. Todo ello es evidente si se examinan en conferencias y en artículos del autor algunos de los conceptos estéticos desarrollados en la obra. Conceptos estéticos como los de *verdad*, *emoción*, *gracia*, *matiz* o algunos aspectos de su teoría del arte trino quedan mucho más claros y diáfanos, o fueron explicados desde otra perspectiva, en sus artículos de crítica pictórica y en sus conferencias.

La oscuridad no tan solo es alquímica, es un rasgo de estilo modernista declarado en varios capítulos del *MM*. Recuérdese que el autor exclama en el *MM I* que el poeta *cuanto más obscuro, más divino* y que en la misma sección aboga por una *sutil equivocación* con la que poder expresar mejor el *matiz* de las cosas. Por ello, el autor gallego buscó, de forma intencionada, en la expresión de los conceptos cierto grado de dificultad, pues hay pasajes donde la ambigüedad deviene función poética, es decir, su selección y recurrencia son totalmente significativas. La oscuridad eleva sensiblemente el grado de dificultad de la obra, recuérdese que el subtítulo del ensayo son *Ejercicios Espirituales*. El autor implica al lector en el subtítulo y, como explica en *Gnosis*, el objetivo final del ensayo es sutillar la meditación para llegar a la contemplación. Este sutillar la meditación, pese a su relación con los ejercicios ignacianos, tiene una base teosófica. La dificultad existente en el ensayo tiene que ser superada por el estudio y la meditación, y así alcanzar el éxtasis contemplativo, descrito en *AG*, por ejemplo, con la visión de altura de la Tierra de Salnés, la luz en las vidrieras de la catedral de León o un atardecer en la costa gallega.

Se ha dicho que la *LM* está repleta de contradicciones que atentan contra la coherencia significativa del ensayo, y que ello provoca una interpretación irónica de determinados pasajes (Fernández Peláez, 2001). Sin embargo, más bien es al contrario, pues la obra tiene una coherencia mayor de la estimada en cuanto se investiga y se estudia el ambiente intelectual donde se gestó. Suele obviarse, por desconocimiento, el carácter ecléctico del espiritualismo finisecular decimonónico. Así, muchos de los símbolos que figuran en la obra contienen significados diversos e incluso aparentemente contradictorios. Es el caso de la serpiente, que aparece en numerosas ilustraciones como símbolo del conocimiento y del infinito, mientras que en determinados pasajes textuales deviene símbolo del pecado original o de los enemigos del alma. Pero además del profundo sincretismo entre las diversas tradiciones sagradas, los símbolos eran interpretados por teósofos y ocultistas en función de los planos o niveles existentes en el Universo. Así, la serpiente era un símbolo de la sabiduría divina en su más elevado nivel, mientras que en el plano astral y en el material representaba el deseo y la tentación de la ilusión y, por tanto, la caída en el pecado. Blavatsky escribió en su *Glosario Teosófico sobre la voz serpiente*:

Serpiente.- El primer símbolo de la Serpiente figuraba la Perfección y Sabiduría divina, y ha representado siempre la Regeneración psíquica y la Inmortalidad. De aquí que Hermes haya llamado a la serpiente el más espiritual de todos los seres; Moisés, iniciado en la sabiduría de Hermes, siguió su ejemplo en el *Génesis*; siendo la Serpiente de los gnósticos, con las siete vocales sobre su cabeza, el emblema de las siete Jerarquías de los Creadores septenarios o planetarios. De ahí también la serpiente inda Zecha o Ananta, el Infinito, un nombre de Vichnú, y primer vehículo de este dios en las Aguas primordiales. [...] Sin embargo, todos ellos establecen una diferencia entre la Serpiente buena y la mala (la Luz astral de los cabalistas); la primera, encarnación de la Sabiduría divina en la región de los Espíritus, y la segunda, el Mal, en el plano de la Materia. Pues la Luz astral, o el Éter de los antiguos paganos, es Espíritu-Materia. Comenzando en el puro plano espiritual, se hace más grosera a medida que desciende, hasta que se convierte en *Mâyâ*, o tentadora y engañosa serpiente en nuestro plano. Jesús aceptó la serpiente como sinónimo de Sabiduría, y esto formaba parte de sus enseñanzas: «Sed prudentes como la serpiente», dice (*Doctrina Secreta*, I, 102-103). A los sabios

y a los Iniciados perfectos se les ha dado el nombre de Serpientes, y en tiempos antiguos la serpiente era considerada como el primer rayo de luz emanado del abismo del divino Misterio. (Blavatsky, 1920: 320-321).

A los diferentes significados del símbolo, según los diversos planos de existencia, hay que añadir la inherente polisemia del signo simbólico.⁵²²

Por lo tanto, las supuestas contradicciones del ensayo solo son aparentes y plausibles, si no se examina con detenimiento el universo esotérico y ocultista finisecular, en el que la obra se gesta, o si se juzga o valora la *LM* desde perspectivas inadecuadas, diacrónicas e incluso anacrónicas.⁵²³

Finalmente, y por lo que respecta a la coherencia interna de la *LM*, se ha dicho que el Poeta-Peregrino fracasa en su empeño por hallar la quietud y hacerse centro de amor (Maier, 1987, 1988; Barros, 2007), por lo que la obra sería un intento fallido del autor. Se trata de lecturas lineales apegadas a la identidad absoluta del yo, cuando todo el esoterismo finisecular distinguía meridianamente entre personalidad e individualidad. La distinción entre individualidad, representada por el Espíritu o Alma inmortal, que se reencarna en sucesivos cuerpos, en los que, en función del karma acumulado, se adquiere una personalidad u otra, diversas máscaras, es fundamental para entender tanto la *LM* como parte de la producción posterior del autor.

Respecto a la *LM*, en la sección del *QE* se diferencia entre la conciencia individual y la conciencia de la personalidad. El yo autobiográfico de la *LM* no deja de expresar a cada

⁵²² «La significación simbólica será siempre polivalente, tanto por informar distintos planos en cada sujeto (el sensible, el psicológico, el metafísico, etc.), como por la variabilidad de los mismos sujetos receptores de la acción simbólica.» (Ancochea/Toscano, 1992: 8).

⁵²³ Así la crítica feminista de algunos artículos de Carol Maier (1988) o el de Iván Fernández (2001), quien considera que en la *LM* hay toda una serie de contradicciones propias de la ironía romántica, concepto este propio de la poética de la poesía de la experiencia anglosajona y posterior, por lo tanto, al Modernismo hispanoamericano, pero que, sin embargo, ha calado entre la crítica, pues el último ensayo biográfico sobre el autor considera que en la *LM* hay una «fina ironía». (Alberca, 2015: 342).

momento su personalidad, su máscara presente, en la que, como se afirma en *QE*, se hallan las huellas de su evolución espiritual, tanto de sus vicios como de sus virtudes. Además, recuérdese, la conciencia de la personalidad está sometida a la inexorable ley del karma y al conocimiento siempre imperfecto de los sentidos corporales, por lo que la evolución de la conciencia individual del alma es lenta, confusa y penosa. Se trata de un proceso alquímico hasta alcanzar cada uno de los lectores, hermanos-peregrinantes, el oro filosofal o piedra del sabio. En la *LM* la conciencia individual, la del narrador y la del lector-hermano peregrinante, progresa y evoluciona a través del examen al que se somete la conciencia de la personalidad.

Ahora bien, no hay que obviar un grave problema en la comprensión de la obra en particular y de todo el movimiento esotérico finisecular en general. Como ha demostrado Ana Martínez Rus (2014) con abundantes citas documentales, con la guerra civil se inicia en el bando ganador una sistemática persecución y exterminio de las obras relacionadas con el bando republicano, que alcanzó también, y de forma determinante, al patrimonio bibliográfico de la masonería, el liberalismo, el espiritismo y la teosofía.⁵²⁴ Esta persecución del libro alcanzó a todas las bibliotecas públicas y privadas, so pena de una fuerte multa y una estigmatización social, si no se obedecían los decretos sobre los libros y autores prohibidos, representantes de lo que los vencedores de la contienda denominaban la antiEspaña.⁵²⁵ Según

⁵²⁴ «Los libros prohibidos se dividían en dos grandes grupos: los prohibidos de modo definitivo y permanente y los que lo eran temporalmente. Al primero pertenecían «las obras contrarias al Movimiento Nacional, las anticatólicas, teosóficas, ocultistas, masónicas; las que atacan a los países amigos; las escritas por autores decididamente enemigos del nuevo Régimen; las pornográficas y pseudo-científico-pornográficas y las de divulgación de temas sexuales; las antibelicistas, antifascistas, marxistas, anarquistas, separatistas, etc.». En definitiva, estaban proscritas y condenadas a su desaparición más de la mitad de las obras en venta y de los catálogos de las editoriales. En el segundo grupo se incluían las publicaciones de tipo no político escritas por autores contrarios al Movimiento o cuya situación no estaba bien definida. Los libros del primer grupo debían destruirse.» (Martínez Rus, 2014: 55).

⁵²⁵ «La dictadura militar persiguió todo aquello que representara lo que ella llamaba «antiEspaña»: eliminó y encarceló personas, ilegalizó organizaciones y asociaciones, destruyó publicaciones, depuró bibliotecas y prohibió obras en un intento de borrar las ideas de los supuestos enemigos de la sociedad

la citada investigadora, el exterminio bibliográfico fue de tal magnitud y extensión, pues afectó a todo el país,⁵²⁶ que solo es comparable al realizado por el Cardenal Cisneros tras la

española. La represión cultural formó parte de la represión generalizada de los militares sublevados y fue un capítulo más de la violencia ejercida por la dictadura franquista. Había que limpiar, purificar el país de las ideas subversivas que habían adulterado las esencias españolas. Se trataba de suprimir el pensamiento de los vencidos e imponer el de los vencedores. [...] Frente a la pluralidad y a la heterogeneidad se impuso el nacionalcatolicismo de la dictadura. Había que borrar de las mentes las ideologías peligrosas ya que el franquismo se basó en su rechazo al liberalismo, a la democracia, al parlamentarismo, al socialismo, al comunismo, al laicismo... En definitiva, a la libertad. [...] Matar personas y destruir libros fueron prácticas demasiado comunes, lamentablemente, en la retaguardia franquista». (Martínez Rus, 2014: 11-13, 15).

⁵²⁶ «La destrucción de libros no es un fenómeno nuevo como forma de eliminar una cultura o una civilización derrotada por las armas. Lo sorprendente y hasta cierto punto particular del caso franquista es el ensañamiento contra lo impreso y la intensidad de la destrucción. [...] este fenómeno es mucho menos conocido que el nazi y apenas existe bibliografía al respecto. El régimen franquista se encargó posteriormente de borrar este capítulo negro de su historia, dada la duración de la dictadura y su capacidad de adaptación». (Martínez Rus, 2014: 19, 23).

La mencionada investigadora aporta datos concretos de antiguos bibliotecarios y editores, así como los recogidos en los informes remitidos al Servicio Nacional de Propaganda:

El ruido y la furia desatada contra las publicaciones afectaron a todas las bibliotecas de partidos y agrupaciones políticas, sindicales o culturales de las provincias andaluzas ocupadas por los militares. [...]

En Navarra la quema de libros también fue un ritual frecuente tras el asalto a domicilios privados y a centros públicos. Al abogado Enrique Astiz Aranguren, de Izquierda Republicana, antes de asesinarle le quemaron toda la colección de la «peligrosa» Enciclopedia Espasa, a pesar de estar impregnada de criterios católicos. Había que acabar con «todos los libros, periódicos y folletos antipatrióticos, sectarios, inmorales, heréticos y pornográficos que han determinado un estado de corrupción y miseria en la conciencia moral de las masas», según se ordenaba en la circular del 7 de noviembre de 1936 del Gobierno Civil de Pamplona.

[...] el bibliotecario del Círculo de Artesanos de La Coruña recordaba que se incineraron más de mil libros de la biblioteca, siendo pasto de las llamas Blasco Ibáñez, Ortega y Gasset, Pío Baroja, Marañón y Unamuno aunque nunca supo porque [sic] escaparon al fuego las obras de Voltaire, Rousseau y otros enciclopedistas franceses.

A pocas semanas del final de la guerra en Barcelona, el Ateneu Enciclopèdic Popular fue arrasado junto con los 6000 volúmenes de su biblioteca. En la Ciudad Condal se destruyeron 72 toneladas de libros procedentes de editoriales, librerías y bibliotecas públicas y privadas. La biblioteca de Pompeu Fabra fue quemada en medio de la calle en Badalona, y la del escritor Rovira i Virgili desapareció junto a sus archivos.

En Galicia fueron incautadas las bibliotecas de Alfonso Rodríguez Castelao, Bibiano Fernández-Ossorio Tafall y Santiago Casares Quiroga. Más conocido es el pillaje efectuado en la biblioteca de Juan Ramón Jiménez en su casa madrileña de la calle Padilla por tres escritores falangistas, Félix Ros, Carlos Sentís y Carlos Martínez Barbeito. (Martínez Rus, 2014: 34-36).

En la librería de Francisco Sintes se retiraron 1997 ejemplares de *Devocionario espiritista* de Allan Kardec, 475 del *Libro negro: Tratado de ciencias ocultas* de Héctor Hacks, 1620 de *El poder de los espíritus* de Ernesto Bonafante, 1232 de *Embrujamiento* de Papus, 1992 de *Magia sexual* de Arturo Krémer, 69 de *El capital* de Marx y 255 de *Vida natural* de Jesús de Andurell, entre otros.

toma de Granada en 1492. Lo cierto es que hay un inmenso vacío bibliográfico en las bibliotecas públicas y en las instituciones culturales privadas españolas. El fecundo movimiento heterodoxo español, que se desarrolló en el último cuarto del siglo XIX y en el primero del s. XX, apenas existe en los fondos bibliográficos actuales. Este doctorando da fe de ello tras años de búsquedas y rebuscas en bibliotecas, ateneos y hemerotecas, en las que sus responsables negaban y niegan la mayor: la expurgación de bibliotecas por los vencedores de la guerra. Varios datos, relativos a esta investigación, avalan semejante expolio al patrimonio bibliográfico español. La revista espiritista española de mayor importancia, la *Revista de Estudios Psicológicos* de Barcelona, que alcanzó los veinticinco años de existencia, no se halla completa en ninguna institución pública o privada. Gracias al coleccionismo privado de algunos espiritistas actuales puede contarse con la totalidad de la colección. Con *La Irradiación*, sin embargo, ha habido hasta la fecha menos suerte. Solo se conservan unos cuarenta números en la Hemeroteca Municipal de Madrid y con el sello de la Biblioteca Nacional, lo cual nos dice que la primera biblioteca del Estado también fue expurgada. La revista teosófica *Sophía* ha corrido mejor suerte, aunque solo se conserva la colección completa en el Ateneo de Madrid, donde no existe ninguna constancia de publicaciones espiritistas ni publicaciones francesas ocultistas, cuando autores de la época como Alfredo Rodríguez de Aldao las menciona en su obra *Goecia*, por lo que revistas como *L'Initiation* o *La Voile d'Isis* se recibirían y circularían por Madrid, pero no queda ni rastro de ellas en ningún lugar. En relación a obras concretas, dos ejemplos palmarios de la manera de proceder a partir de 1936 por los vencedores. Cuenta Martínez Rus que en un primer momento se ordenó que se depositara, de todos los volúmenes expurgados, un ejemplar en la

De la editorial Bauzá se retiraron todos los libros marxistas, galantes, de ocultismo, separatismo y magia que poblaban los escaparates de las librerías de Barcelona. (*Ibidem*: 54).

Biblioteca Nacional. Tal parece que fue el caso del *Diccionario infernal* de Collin de Plancy, considerablemente aumentado por Quintín López, espiritista y director de la revista *Lumen*. En el único ejemplar existente en la BN aparece el sello de la biblioteca de la Universidad de Barcelona. Otro ejemplo significativo: Alberto el Grande fue bastante conocido durante el s. XIX, hay singularmente un estudio de Salvador Constanzo, *Estudio sobre la vida de Alberto el Grande y su siglo* (1864), dedicado nada menos que a la reina Isabel II; pero, a excepción de la mencionada monografía, es muy difícil encontrar ediciones del Gran Alberto, a pesar de que se hicieron tiradas populares de sus libros de adivinación y de que fue canonizado en los años treinta. Y, por último, quizá el caso más evidente y grave de esta persecución cultural hacia todo lo heterodoxo, y con especial incidencia en la determinación de las influencias filosóficas en la *LM*, sea la inexistencia en ninguna institución pública o privada del *Diccionario de Ciencias Ocultas* de Eneidiel Shaiah, pseudónimo de Alfredo Rodríguez de Aldao, obra de 4 volúmenes publicada por la Biblioteca de la Irradiación en 1907 y de la que no se halla ni un solo tomo. Es como si no hubieran existido ni el libro ni su autor.

Debido a esta grieta o agujero inmenso en el patrimonio cultural español, se desconoce en gran medida todo el alcance de la revolución liberal de 1868 y sus derivaciones filosóficas heterodoxas. La *LM* es una obra resultante de casi cuarenta años de publicaciones espiritistas, teosóficas y ocultistas, que desaparecieron convertidas en ceniza o en pasta de papel para la literatura de la nueva España de la postguerra (Martínez Rus, 2014). Por ello, la comprensión íntegra y global del ensayo valleinclaniano, unida a la dificultad intrínseca de la obra, ha sido siempre extremadamente compleja, pues gran parte de su contexto cultural fue aniquilado.

Ha sido a finales del siglo XX y a principios del s. XXI cuando el ensayo valleinclaniano ha empezado a ser valorado con la importancia que merece; sin embargo, los

escollos para su comprensión persisten a causa de la persecución de obras y autores heterodoxos realizada por los vencedores de la guerra civil, expurgación fundamentada en la más estricta ortodoxia católica, y con especial virulencia hacia la masonería en particular y con toda editorial, asociación, obra y autor heterodoxo. Lo cierto es que, setenta y cinco años después del auto de fe de Barcelona, donde se quemaron trescientas obras de *Allan Kardec*, decenas de miles de libros, revistas y folletos heterodoxos corrieron la misma suerte.

A causa de este corte o hueco inmenso en la cultura española, la *LM*, número 1 en la colección *Opera Omnia* de Valle-Inclán, no ha sido en absoluto entendida ni valorada en su género. La primera edición de Austral en 1948 clasificó la obra dentro del apartado del ensayo y la filosofía, de ahí el color verde de la cubierta. De igual forma se publicaron en la citada colección los ensayos de Unamuno, *La agonía del cristianismo* o *En torno al casticismo*, por citar los más célebres. Fue Ricardo Gullón (1990) quien reivindicó de nuevo el carácter ensayístico de la *LM*; sin embargo, en los últimos estudios y antologías más recientes sobre el ensayo español en el s. XX se obvia el ensayo valleinclaniano (Gracia/ Ródenas (ed.), 2008).

Si hubiera que clasificar la *LM* dentro de la historia de la estética y en función de su carácter sistematizador, podría decirse, según el criterio de Menéndez Pelayo, que su autor tendría cabida dentro de los hegelianos independientes. La teoría del arte trino defendida en *ET*, y explicada a base de analogías simbólicas y artísticas, se halla de forma germinal en muchos de sus aspectos en la estética de Hegel. Así fue advertido por Elías Tormo en 1915 en su reseña de la conferencia valleinclaniana sobre *El quietismo estético*. Se halla igualmente, si bien de forma más desarrollada y compleja por cuanto se distingue entre el Espíritu y la Inspiración, en obras de estética de autores franceses finiseculares como Ch. Barlet y J. Lejay, *L'Art de Demain* (1897: 70).

Pero la *LM* sale de las prensas de la Imprenta Helénica en un momento desafortunado, no solo por la noticia de la muerte de Rubén Darío, que eclipsa totalmente cualquier novedad literaria, sino por las acusaciones de plagio en las *Sonatas* realizadas, en ese mismo mes de febrero, por Julio Casares en su *Crítica profana*. El deceso del vate nicaragüense y el periodismo sensacionalista en torno al supuesto plagio contribuyeron a silenciar la aparición del ensayo estético valleincliniano. Sobre este particular, hay que destacar la respuesta de Andrés González-Blanco (1917) a Julio Casares, a quien tilda de *jansenista de las letras*, y justifica, a partir del sincretismo característico del Modernismo, la apropiación realizada por Valle en las *Sonatas*, quien, según el escritor asturiano, solo se llevó el ambiente, *el aire* de los escritores imitados, todo en aras de conseguir *la sensación de la belleza*.⁵²⁷ Por su parte, Cansinos-Asséns denuncia una *turba atmósfera de impura expectación*, generada con la

⁵²⁷ «Recientemente ha surgido un crítico asustadizo, D. Julio Casares, que expone una teoría restrictiva con respecto al plagio, una teoría totalmente opuesta a la sana tradición española, tradición leve y laxa, acomodaticia, *escobariana*. Este jansenista de las letras considera como plagio la interpolación de un documento de la época estudiada en *Sonata de estío*, dentro de la prosa nítida y repujada de Valle-Inclán, al cual acomete furiosamente, con saña y denuedo.

¿Ignora el Sr. Casares que nuestra tradición es la teoría blanda y escéptica, poco asustadiza, como buena concedora de los resortes del corazón y del cerebro humano? ¿No sabe, por lo menos, que en los que cultivan la literatura de imaginación, la *faculté maîtresse*, consiste en la asimilación rápida, en el despertar del genio con un simple toque, un *coup de foudre*, un nada?... No es preciso leer la *Apologie pour le plagiat* de Anatole France para persuadirse de que no es plagio de mayor cuantía el de Valle-Inclán; de que no se trata de “robar capas en el Puente Nuevo” y de que el plagiarlo, en ese caso concreto – si plagiarlo podemos llamarle tan siquiera- no sólo no se ha llevado “las barreduras”, sino ni aún los muebles; no sólo no llevó la cascarilla y el polvo, sino que sólo se apoderó, entre todo lo que había en la habitación..., del aire. Llevarse el ambiente de una estancia es bien menguado robo y aún dudo que esté penado en el Código Penal, que no pudo tener prevista la apropiación de los elementos primordiales; y esto es lo que se ha llevado Valle Inclán de los autores predilectos y que el Sr. Casares ha citado como expoliados suyos. Ha aprendido – no se ha apropiado- de Barbey d’Aurevilly el diabolismo aristocrático y *brummeliano*; de D’Annunzio, el aire patricio y algo nietzscheano, nietzschianismo-renacimiento; y de Eça de Queiroz, la ironía que es producto céltico común a su tierra natal de Galicia y a Portugal; y de todos ellos tomó lo suficiente para no aparecer, no ya como plagiarlo, sin aun como directo imitador. Pero ¿es que alguno de estos autores le ha dado la personalidad total, ese gusto inimitable de la personalidad, como decía uno de ellos?... ¿Es que en los tiempos de sincretismo en que vivimos se puede pedir al poeta otra cosa que el grito agudo de la personalidad dominando las desafinaciones o los acordes sabiamente armonizados que de otros haya recogido? Lo esencial en el arte es dar la sensación de la belleza, de esa suavísima armonía que penetra

publicación del libro de Casares, y defiende a Valle-Inclán y a los autores modernistas, puesto que se trata de un representante de la *vieja crítica*, incapaz de comprender el carácter del Modernismo, por lo que su obra-denuncia, por así decirlo, no le reveló nada que no supiera ya.⁵²⁸ Pero fue Astrana Marín, quien descubrió que Julio Casares había plagiado nada menos que un diccionario entero, quien retrató al *cazador cazado* y describió su verdadera dimensión como crítico y académico de la RAE.⁵²⁹ Astrana Marín habla de *reminiscencias*, no de

en el alma humana cuando la sabe interpretar un artista de genio, de personalidad, aunque haya aprendido de éste o de aquél los acordes accidentales.» (Andrés González-Blanco, 1917: 104-105).

⁵²⁸ «He aquí, después de todo – escribe-, otra vez la vieja crítica que creíamos para siempre muerta y que resurge odiosamente viva en este libro *Crítica profana: Valle-Inclán, “Azorín”, Ricardo León*, escrita por un auténtico sucesor de los antiguos dómines...

En torno a este libro, por los fragmentos publicados en los periódicos, se ha formado una turbia atmósfera de impura expectación. El hombre obscuro que, con una temeraria osadía, ha puesto su nombre opaco en la portada de un libro al lado de tres nombres radiantes –tal la nube que encubre y trasluce un triple fulgor astral- no podía menos de concentrar en sí las miras del público. Pero este triunfo espectacular deberá atribuirlo al autor de *Crítica profana* al resplandor de esos tres nombres, no a la fuerza y novedad de su profana crítica. Cualquier otro que hubiese cumplido ese gesto audaz de ataque a la obra de tres maestros del habla castellana, hubiese conseguido rasgar del mismo asombro los ojos de la multitud.

[...] averíguase qué inspiraciones han recibido Valle-Inclán y Azorín de sus predecesores, de qué autor obscuro ha tomado el primero para engarzarlas en su prosa magnífica unas pobres palabras de relleno; con qué ajenas dádivas enriqueció la riqueza de sus *Sonatas*; se pronuncia la palabra *plagio* y he aquí a la muchedumbre arremolinada y atónita. En realidad, todo esto es sólo nuevo para el vulgo. A los que, con una juventud tierna, hemos acompañado la virilidad literaria de los escritores del 98; a los que hemos compartido sus sueños y sus ideales; a los que fuimos llamados *modernistas* por la crítica valetudinaria y en nuestro anónimo sangramos de su misma pasión, el libro del Sr. Casares no nos ha revelado nada. Cuanto en él se dice lo sabíamos ya hace mucho tiempo los que nos sentábamos, aunque fuese al borde de los triclinios, en aquellos cenáculos literarios...

A propósito de Valle-Inclán, el Sr. Casares ha hablado de Eça de Queiroz, de Barbey, de D'Annunzio, de este último hartó ligeramente. Ninguno de nosotros desconocía la influencia de estos maestros en el nuevo maestro nuestro. (Cansinos-Assens, *apud* Astrana Marín, 1922: 253).

⁵²⁹ «Sobre la mesa tengo dos volúmenes, dos diccionarios ingleses: uno, el publicado por la casa Garnier Frères, de París; otro, el dado a la luz por D. Julio Casares en las prensas de la casa Calleja, esa casuca editorial, que tiene censor para los autores y en la que no puede editarse sin exhibir previamente la cédula de confesión. [...] Los diccionarios que tenemos sobre la mesa son pintiparados, exactos; el Sr. Casares no se ha tomado mayor trabajo al confeccionar el suyo sino ir siguiendo línea por línea el de la casa Garnier, que no bien se entere del despojo, claro es que entablará una reclamación a la casuca Calleja o al Sr. Casares. ¡Y pensar que este señor vino dándose a conocer con *Crítica profana*, un librote donde se acusaba de plagio a los Sres. Valle-Inclán, *Azorín* y Ricardo León! El cazador cazado, y al maestro cuchillada. Denunciaba a estos escritores por plagiarlos –cosa que no demostró, pues la reminiscencia no es plagio-, y ya había él arramblado con un diccionario entero. La cosa tiene gracia. ¿Y cómo iba a haberse dado a conocer, frisado ya en el medio siglo, a no ser de este modo?

plagios. Así, puede decirse que la *LM* contiene reminiscencias de *La Guía Espiritual* de Miguel de Molinos, pues casi la totalidad de *Gnosis* es una suma de pasajes literales del místico turolense; de *Eliphas Lévi* y su *Dogma y ritual de la Alta Magia*, del que Valle copia y amolda la descripción de las dos columnas simbólicas del templo de Salomón y la referencia a Juliano el Apóstata; y de Joséphin Péladan y sus reflexiones estéticas, presentes en el estilo y en el contenido de muchas páginas de la *LM*.

El caso es que todo este ambiente enrarecido ocasiona que la recepción de la *LM* sea prácticamente nula o inexistente, ya fuera porque la obra en sí es hartamente compleja o más bien porque el contexto inmediato de febrero de 1916 y el de los meses siguientes, con el viaje de Valle-Inclán al frente francés, no acompañó en absoluto la aparición en volumen del ensayo.

Tampoco parece que el propio autor, desbordado por el vertiginoso movimiento del mundo, contrario a la quietud predicada en la obra, la publicitara como se merecía, tratándose del volumen I de sus *Opera Omnia*. Valle-Inclán, dada la naturaleza místico-ocultista del ensayo, parece asumir, literalmente y en cierta medida, el silencio iniciático, una vez que el volumen ya está en circulación. Así pues, la recepción fue casi inexistente, motivada por diferentes y variados factores, desde la dificultad intrínseca del ensayo y su deliberado estilo ambivalente, hasta la muerte de Darío, el libro de Casares y los planes inmediatos del escritor gallego como corresponsal de guerra. Y sin embargo, y pese a todo, el escritor afirmará en 1921, en una entrevista publicada en *Repertorio Americano*, que la *LM* era la obra de la que

[...] Luego de publicar su libraco Casares, se agotó. Únicamente lo vimos escribir articulejos de periódico, que después recogía para formar volúmenes. Así dio a la estampa otro libro de recortes, en que ya descaradamente se dedicaba a incensar a los académicos. Su labor fue totalmente nula. [...] mareando a diario a los académicos, se agarró al manto de los jesuitas para ingresar en la Academia, que, naturalmente, consiguió. Pero, ¡cómo lo consiguió! Por verdadera misericordia, por un acto de compasión. No le interesan al lector los pormenores; pero si la Academia ha de conseguirse teniendo que hacer lo que él hizo, a ninguno de nuestros amigos le deseamos esa mísera *inmortalidad*. Y luego para nada, para seguir tan obscurecido como antes. (Astrana Marín, 1922: 252, 255-256).

estaba más satisfecho. Y así fue, pues no en vano encabezó siempre la colección *Opera Omnia*:

[...] le hablé de lo que podemos considerar su obra definitiva: *La lámpara maravillosa*.

- Efectivamente –me contestó- ese es el libro del cual estoy más satisfecho, tanto por la forma como porque me parece que logré la idea que tenía [...].

(Entrevistas en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), 28- XI- 1921, *apud* Valle-Inclán, 1994: 200-201).

De vuelta al ensayo en sí, el carácter mistagógico de la obra es muy evidente, pues se halla en la misma elección del título, *La lámpara maravillosa*, y en la denominación de cada una de las secciones, *Anillo de Giges*, *Exégesis Trina*, *La piedra del sabio*. En muchas de ellas se produce un *crescendo* en la intensidad del mensaje poético, espiritual y teológico. Sobre este particular, la estructura de la *LM* sube gradualmente hasta alcanzar la sección central, *Exégesis Trina*, parte de la obra que posee una estructura más precisa y medida, donde la influencia gnóstica es muy patente y se desarrollan siete tríadas de elementos, una hebdómada en términos gnósticos, la hebdómada estética de Valle-Inclán en la *LM*. Desde el centro geométrico de la obra, *ET V*, se desciende paulatinamente en cuanto al grado de intencionalidad, hasta alcanzar *La piedra del sabio*, que nos devuelve al punto de partida de *El anillo de Giges*. *Gnosis* y *Guión de las glosas* ocupan el centro de la circunferencia, pues prólogo y epílogo representan la unidad y contienen en sí mismos toda la obra. El primero resume el método de trabajo espiritual, basado en las dos formas de conocimiento, y el último todos los aforismos de la obra a modo de *sûtras* o enseñanzas budistas.

En relación al contenido estético de la *LM* hay que distinguir entre la teoría del arte trino desarrollada en *ET* y la estética propugnada en *MM* y *QE*. En el primer caso, su teoría del arte trino, de clara inspiración hegeliana, se convierte en una explicación metafísica de la estética y de la historia del arte, por lo que resulta un compendio o breviario de la misma, a la

par que nos informa de la historiografía artística de la época. A partir de la idea de la Trinidad gnóstico-cristiana, Valle-Inclán clasifica las manifestaciones artísticas de la historia y les concede una significación estética según la persona de la divinidad que se exprese en ellas. Así, refleja su parecer sobre la tragedia y el arte arcaico en relación al Padre o Logos Espermático, y su expresión contraria, la del Espíritu o Paracleto que revela la evolución espiritual de los seres y las formas. En medio de estas posiciones antagónicas, se halla el Hijo-Verbo y, por lo tanto, el Poeta-Peregrino, representante, según Valle, del arte clásico, conciliador de los opuestos, expresado a través del mito estético del andrógino.

Esta clasificación trina del arte, expuesta definitivamente en la *LM*, será defendida por el autor en diversas conferencias posteriores a 1916. En los años veinte se modificará o se fusionará de alguna forma con la teoría de *los tres modos de ver* el mundo, tan sustancial en la definición del esperpento. Así, muchos de los referentes artísticos citados por Valle en su teoría del arte trino (Venus de Milo, Velázquez) y temas como el andrógino reaparecen de nuevo en una de sus últimas conferencias, formando parte, junto a otros autores (Shakespeare, Goya, Cervantes), de su teoría de los *tres modos de ver* el mundo:

Agrega que «hay tres modos de considerar a los héroes literarios y artísticos. Por encima del autor, a su nivel y por debajo. Que el héroe es superior al artista, es tendencia griega, que se expresa en la Venus de Milo y en el Apolo, en estos seres que no tienen sexo, en realidad, porque son ambiguos, como la Venus de Milo, que tiene facciones masculinas. Y es que los seres perfectos son los que no se producen. La ambigüedad es, perfectamente, la eternidad. Los ángeles no se reproducen.»

«[...] En la literatura rusa e inglesa – Shakespeare y Dostoyewski – el héroe está al mismo nivel que el autor.»

«El verdadero español considera a sus héroes inferiores a él. Así, por ejemplo, los autores de la novela picaresca se sienten honrados, superiores a los tipos creados. El verdadero español es como un demiurgo. Velázquez se cree superior a los bufones, pícaros y criados. Goya, superior también a la familia de Carlos IV y a los majos. El mismo Cervantes asiste con una sonrisa compasiva a los sucesos que le sobrevienen a Don Quijote.»

(*La Voz de Guipúzcoa*, San Sebastián, 20- II- 1935, *apud* Valle-Inclán, 1994: 631-632).

La teoría del arte trino expuesta en *Exégesis Trina* no solo interpreta la historia del arte, sino que obviamente también es aplicable a la totalidad de la obra de Valle. Además se da la circunstancia de que la *LM* se publica en un punto central de la trayectoria literaria del autor. En 1916, Valle-Inclán lleva veinte años ya como escritor en activo, justo los mismos años que todavía le restarán de vida y actividad literaria. La desaparición del autor en enero de 1936, hizo que la *LM* acabara ocupando en la cronología literaria de Valle-Inclán una posición central, como el punto en la circunferencia. El ensayo estético valleinclaniano alumbraba características de las obras anteriores e irradiaba una propuesta estética, el quietismo estético, como expresión del Espíritu, que se expresa de varias formas en su obra posterior. Si imaginamos toda la producción literaria del autor como una circunferencia, que dividimos por la mitad en el año 1916, fecha de publicación del ensayo, obtenemos dos semicírculos, cuyas áreas corresponderían respectivamente a la producción anterior y posterior a la *LM*. Así, la superficie de la semicircunferencia anterior al radio de 1916 contendría las primeras obras de Valle-Inclán, *Femeninas* y *Epitalamio*, colecciones de relatos rebosantes de decadentismo y que destilan una sensualidad morbosa, que tendrá su expresión artística magistral con las cuatro *Sonatas*, en especial en la primera publicada, *Sonata de Otoño*, y después en la americana *Sonata de Estío*. En todas estas obras late el deseo genesiaco del Padre, el afán de perpetuarse a través del sexo. Incluso, en las dos primeras *Comedias Bárbaras* se halla este vitalismo, tan cercano a los deseos de la procreación y la lujuria.

Después de 1916 Valle-Inclán inaugura un nuevo estilo, caracterizado por la deformación de personajes y situaciones, tanto en su posterior narrativa, *Tirano Banderas* o las novelas de *El ruedo ibérico*, como en la más determinante producción teatral, con *Luces de bohemia*, *Martes de Carnaval*, o los autos para siluetas del *Retablo de la avaricia*, la

lujuria y la muerte. A través de la deformación de personajes y situaciones, Valle-Inclán expresará el estado y evolución del Espíritu, tanto el de la colectividad española en su inmediato pasado, *El ruedo ibérico*, como el de la realidad americana en *Tirano Banderas*. Igualmente revelará el estado de espiritualidad de la sociedad española reflejado en los esperpentos o en las obras que conforman el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Quizá, por todo ello la *LM* ha sido considerada una obra pivotal (Fernández Peláez, 2001), pero bien podría decirse que es una obra central y exegetica en la producción global del autor gallego y, por lo tanto, en ningún caso se trata de una obra que cierra, a modo de colofón, el periodo modernista del escritor.

Con respecto a la estética propugnada en el *MM* y en el *QE*, cabe decir que la primera es toda una poética del Modernismo literario, puesto que se aborda la insuficiencia expresiva del idioma para expresar nuevas sensaciones y realidades o para significar el llamado *matiz* de las cosas. Como solución, Valle-Inclán propugna una lengua literaria de carácter musical, que sea capaz, como los sermones de San Bernardo, de llegar a las almas de los lectores. No solo lo consigue con una prosa musical, característica del Modernismo, sino con la deliberada ambigüedad en el uso de significantes, cuyo significado había ya cambiado, (*bizantino* por *románico*) o era ambivalente (*pantáculo* por *pentáculo*) por ejemplo, con la finalidad de sugerir nuevos matices en los significados.

Sobre el quietismo estético es necesario distinguir entre su aplicación a la percepción y creación artística y el concepto estético; es decir, el quietismo aplicado al artista y el quietismo como propuesta estética. Si no se realiza tal distinción, la comprensión de la propuesta estética de Valle en la *LM* es confusa e incierta. En el primer caso, en el ensayo se habla de quietismo estético como una característica primordial de la percepción artística, ya

que el artista para crear la obra, para ejercer de Hijo-Verbo, debe hacerse centro de amor y buscar la quietud. Posición central e inmóvil que le permite, cual centro de la circunferencia, percibir, interpretar y realizar la obra artística en cualquiera de las manifestaciones expresivas de la Divinidad. Así pues, en este sentido, el concepto de quietismo estético equivaldría más bien a la quietud, que debe conseguir todo creador artístico para desarrollar y comprender la teoría del arte trino expuesta en *Exégesis Trina*.

En relación al *quietismo estético* como propuesta estética en sí, hay que indicar que Valle-Inclán no solo define directamente el concepto en la sección homónima del ensayo, sino que también lo desarrolla a lo largo de la obra, de tal forma que el lector debe reconstruir su significado a partir de ejemplos, descripciones y hechos particulares, diseminados en las secciones y capítulos, en los que predomina un yo narrativo más autobiográfico y poético. Según lo expuesto en *ET* el quietismo estético sería la expresión del Espíritu. Tal analogía estética, aplicada a los individuos y a las colectividades, supone la expresión artística de su estado evolutivo espiritual, es decir, el reflejo estético del estado de conciencia individual y social, por lo que el quietismo estético sería el arte de la conciencia, que expresaría el gesto único de cada hombre, su enigma. Los referentes artísticos citados por Valle, que ejemplifican este arte de conciencia, son los monstruos del arte bizantino (románico) y los personajes de los cuadros de *El Greco*. La iconografía románica, simbólica y quietista, cargada de alusiones eternas, reproduce el gesto inmóvil de la conciencia a través de la animalización, el hieratismo y la deformación. Características formales, que en los años veinte y treinta se hallarán en el expresionismo pictórico, y que Valle-Inclán no tardará en ponerlas en práctica en los años posteriores a la publicación del ensayo. Puede decirse que las características formales del quietismo estético, contenidas en los referentes artísticos de la *LM* en 1916, tendrán su reflejo

en la estética deformada de los esperpentos y en las obras del *Retablo de la muerte, la avaricia y la muerte*. El quietismo estético, arte de conciencia defendido por Valle-Inclán en la *LM*, se sustenta en una comprensión esotérica del mundo y de la existencia humana. Es, en definitiva, la expresión artística de una concepción religiosa y esotérica del mundo.

El estado de la conciencia colectiva e individual es poco evolucionado y nada trascendente. La concepción religiosa española es propia «de una tribu del Centro de África», y el pueblo se halla sumido en una «gran miseria moral», dada «su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte», afirma Max Estrella en la escena II de *Luces de bohemia* (*OC*, II, 2002: 884). Así, los personajes deformados del género esperpéntico carecen totalmente de una visión metafísica de la existencia, no tienen conciencia de sí mismos y del sentido de sus vidas. Como ya se ha comentado, la distinción entre individualidad, que se reencarna en sucesivos cuerpos, en los que, en función del karma acumulado, se adquiere una personalidad u otra, es fundamental para entender tanto la *LM* como la visión demiúrgica propia del esperpento, puesto que los hombres no son conscientes de su destino kármico y, por lo tanto, no son héroes que luchan para cambiarlo a través de la verdad, la virtud o la pureza moral, sino que devienen marionetas, por su propia ignorancia, en manos del demiurgo.

Se ha incidido mucho en el contenido social del esperpento, pero se olvida de forma casi deliberada el componente esotérico inherente a la visión esperpéntica. En este sentido, es muy significativo que en todas las representaciones de *Luces de bohemia* se omita de forma sistemática la acotación final de la escena VI, donde, después de despedirse de forma emocionada Max Estrella del preso anarquista catalán, y conociendo el poeta del trágico destino del preso, se dispone a meditar de forma oriental, ya que adopta la posición de un

yogui hindú, que imita al Buda sedente, para paliar el inmenso dolor de la situación dramática:

Se abrazan. El carcelero y el esposado salen. Vuelve a cerrarse la puerta. MAX ESTRELLA tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno, el bulto del poeta ciego.

(Valle-Inclán, *OC II*, 2002: 905).

La teoría del esperpento, que se expone en la escena XII de *Luces de bohemia*, será desarrollada por Valle-Inclán en las obras de *Martes de Carnaval*, y definida en concreto en el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* con elementos gnósticos, propios del universo heterodoxo del que se nutre la *LM*. A pesar del sustrato común, hay un cambio evidente en la posición del creador, desde el quietismo estético teorizado en la *LM* a la teoría del esperpento fijada en *Los cuernos de don Friolera*. Valle-Inclán, para expresar el estado espiritual del pueblo español, ha adoptado una perspectiva absolutamente propia del demiurgo gnóstico, dios hacedor del mundo material, que observa impasible a los hombres moverse como marionetas, debido a su falta de conciencia y a sus debilidades. El Poeta-Peregrino de la *LM*, que se centraba para adoptar una visión quietista y ejercer de Hijo-Verbo, lleno de amor hacia toda la creación, observa ahora desde una perspectiva demiúrgica el gesto único de los hombres y las colectividades, y el resultado final es una deformación grotesca sistemática, como forma expresiva de la corrupción moral individual y social. Las adecuaciones al recuerdo, siempre hermosas, defendidas en la *LM*, se convertirán en grotescas y estafalarias, para expresar una realidad poco o nada evolucionada, como acontece con don Friolera y Doña Loreta, quienes creerán vivir una tragedia, pero dada su escasa conciencia y elevación espiritual se convierte en *tragedia*.

Si aplicamos la teoría del arte trino expuesta en la *LM* al prólogo de *Los cuernos de don*

Friolera, puede decirse que Don Manolito ocupa la posición del Hijo-Verbo con su máxima de amar todas las cosas, mientras que Don Estrafalario la del Espíritu, al querer ver *este mundo con la perspectiva de la otra ribera*, propia de los difuntos. Esa *otra ribera*, que en el universo heterodoxo finisecular estaba integrada en su estrato más inferior de periespíritus, kamarrupas, huellas astrales; pero también, en su máxima evolución, de la perspectiva estelar del alma al regresar a su estrella. A partir de un cuadro, pintado por un ciego, en el que se observa al diablo reírse de un pecador que se ahorca, Don Manolito y Don Estrafalario debaten sobre la naturaleza específica del diablo y su visión de la creación. Contra lo que pudiera entenderse en una primera lectura, la posición de Don Estrafalario está mucho más próxima al universo filosófico heterodoxo de la *LM*, ya que afirma que «La Obra Divina está exenta de defectos» y que «el Diablo es de naturaleza angélica» (*OC*, II, 2002: 992), por lo cual su carácter es el propio de la impasibilidad sentimental. Después de asistir a la representación del bululú del Compadre Fidel, Don Estrafalario rechazará la visión afectiva y sentimental del diablo del cuadro y alabará la *dignidad demiúrgica* del Compadre Fidel, quien se mantiene impasible ante las acciones de sus muñecos y define la representación como la *Tragedia* de los cuernos de don Friolera.

El quietismo estético como propuesta estética en sí no recibió en su momento la atención requerida y en décadas posteriores, salvo contadísimas excepciones, que lo relacionaban someramente con la producción posterior del autor (Soriano, 1968), fue olvidado, condenado al ostracismo por la crítica valleinclaniana hasta su recuperación en la década de los noventa del siglo XX, con los estudios de Garlitz fundamentalmente.

La *LM* es una obra repleta de un fecundo sincretismo filosófico, que le confiere al ensayo una dificultad extrema. La nómina de autores que Valle-Inclán cita a lo largo de la

obra es tan extensa y variada que resulta abrumadora, pero que deshace una de las máscaras construidas en torno al escritor, sus escasas lecturas debido a su vida bohemia. Valle-Inclán, con la sistematización de sus ideas estéticas en la *LM*, demuestra que es un autor de una extensísima cultura y muy versado en el universo heterodoxo finisecular.

Sin duda, estaba en lo cierto Francisco Madrid, cuando afirmaba que «los hombres del 98» se habían formado tanto en los cafés y tertulias como en las bibliotecas y en los archivos seculares (1943: 80). Aseveraba también el periodista catalán que Valle-Inclán había leído «libros rarísimos», lecturas que en un primer momento parecían invención valleinclaniana, pero que el tiempo y algún erudito demostraban su existencia y la veracidad de los comentarios del autor gallego (1943: 22, 111). En la misma línea se expresó Jacinto Benavente, al afirmar que «aparte de mis lecturas, yo de nadie he aprendido tanto como de don Ramón. Tan certeros eran sus juicios cuando hablaba con seriedad y no entre extraños». (Benavente, 1969: 120).

Por lo tanto, Valle-Inclán con la publicación de la *LM* demuestra ser no solo uno de los autores más cultos del Modernismo español, sino que, también como otros autores coetáneos (Pío Baroja, Unamuno, *Azorín*, etc.), se muestra hijo de la vasta cultura del siglo XIX, que el carácter histriónico del autor gallego y la mistificación a la que su leyenda ha sido sometida, con el inventario de innumerables anécdotas reales o ficticias, han ocultado a generaciones posteriores hasta llegar a nuestros días.

En 1921, durante su segundo viaje a México, Valle-Inclán valorará la *LM* como su mejor obra hasta la fecha, tanto por su forma como por su contenido, porque el autor había logrado que su lectura, como hemos visto, suscitase diversas emociones:

[...] le hablé de lo que podemos considerar su obra definitiva: *La lámpara maravillosa*.

- Efectivamente –me contestó– ese es el libro del cual estoy más satisfecho, tanto

por la forma como porque me parece que logré la idea que tenía, de que él despertara en cada uno de los lectores una emoción diversa y que como los antiguos libros de las escuelas iniciáticas de Alejandría, pudiera tener verdades de eterna belleza; siempre nuevas, porque cada quien que las siente, puede interpretarlas.

(Entrevistas en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), 28- XI- 1921, *apud* Valle-Inclán, 1994: 200-201).

Hay, por lo tanto, una doble intención en la obra. Suscitar en los lectores emociones diversas, por un lado; y una finalidad estética, dirigida a ese *cada quien* que sienta las verdades de la eterna belleza, *hermano peregrinante*, para que sea capaz de interpretarlas de forma iniciática.

De alguna manera la *LM* consigue esos dos objetivos propuestos por el autor en 1921. La obra es un hermoso joyel del que pueden gustar tanto los lectores sencillos e ignorantes como los doctos. Los primeros quedan encandilados por la prosa rítmica del ensayo, la musicalidad de determinados capítulos y las bellas descripciones. Además, la obra también posee carácter oracular y aforístico, pues abiertas sus páginas al azar o a través del *Guión de las glosas*, pueden leerse desvinculadas del resto, en un ejercicio de lectura y meditación. En la esfera de la investigación literaria y humanística, el ensayo es también una inmensa joya tallada y engarzada en la cabecera de las *Opera Omnia* de Valle-Inclán, donde el filólogo y el historiador pueden trabajar como gemólogos, tal es el grado de perfección y complejidad de determinados capítulos. La elección precisa de cada palabra, las fecundas y variadas influencias filosóficas y literarias, el sincretismo de la obra, la premeditada intención de ser ambiguo con los conceptos y las denominaciones, todo ello hace que la obra sea un diamante digno de análisis y estudio.

IV.- BIBLIOGRAFÍA.

4.1.- Libros y Revistas.

- A.A.VV., *Almanaque de la Revista de Estudios Psicológicos "La Irradiación" para 1893*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, 1893, 206 pp.
- _____, *Almanaque de "La Irradiación" para 1895*, Madrid, Revista Psicológica "La Irradiación", Tipografía de Alfredo Alonso, 1895, 157 pp. + 3.
- A.A.V.V., *Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1986.
- A.A.V.V., *Compte rendu du Congrès spirite et spiritualiste de 1889*, París, Librairie Spirite, 454 pp.
- A.A.V.V., *El ensayo español. Siglo XX*. Edición de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, Barcelona, Crítica, 2008, 1005 pp.
- A.A.V.V., *Los Gnósticos*, vol I, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos nº 59, Ed. Gredos, Introducción, traducción y notas de José Montserrat Torrents, 1983.
- A.A.V.V., *Historia del pensamiento. Filosofía Antigua*, Madrid, 1988, SARPE, 398 pp.
- A.A.V.V., *Leonardo da Vinci. Conferenze Fiorentine*, Milano, Fratelli Treves, Editori, 1909 (1910 en portada), 326 pp. + 1.
- A.A.V.V., *Sacramentum mundi: enciclopedia teológica*, Barcelona, Herder, 1972.
- *Actas Congreso Internacional Valle-Inclán y las artes*, Santos Zas, Serrano Alonso, de Juan Bolufer (eds.), Universidad de Santiago de Compostela, Cátedra Valle-Inclán, 2012.
- ALAS, Leopoldo, *Clarín, Siglo Pasado*, Madrid, Antonio R. López, 1901.
- ALBERCA, Manuel, *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán*, Barcelona, Tusquets Editores, 2015, 765 pp.
- ALBERTO EL GRANDE, *Maravillosos secretos. Los admirables secretos de Alberto El Grande*, traducción de Hermes Trimegisto, Barcelona, Alejandro Martínez editor, MDCCCIC, 189 pp. + 2.
- _____, *El libro supremo de Todas las Magias*, Madrid, M. E. Editores, 1995, 400 pp.
- ALCIONE (J. KRISHNAMURTI), *A los pies del maestro*, Madrid, Imprenta de Ernesto Catalá, 1913, traducido del original inglés por Carmen Mateos de Maynadé.
- ALERM, Carme, «"Mi musa moderna enarca la pierna": apuntes sobre el Apostillón de *Farsa y licencia de la reina castiza*», en *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán. Universidad Autónoma de Barcelona. (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*, edición de Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, colección El Gato Negro-1, 1995, pp. 531-538.
- ALLEGRA, Giovanni, «Ermete modernista. Occultisti e teosofisti in Spagna, tra fine Ottocento e primo Novecento», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, Sez. Romanza,

XXI, 2, 1979, pp. 357-415.

- _____, «Sull'influsso dell'occultismo in Spagna (1893-1912): Gli esiti neospiritualistici» supl. de *Vie della Tradizione*, 39, X, 1981, pp. 3-45.

- _____, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986.

- ALLENDY, D. R., «Le Serpent dans le Symbolisme Hermétique», *Le Voile d'Isis*, décembre 1913, pp. 451-458.

- ALONSO, J. Felipe *Diccionario de Sectas, Creencias y Religiones*, Trigo Ediciones, Madrid, 1995.

- ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco*, Madrid, Sílex, 2014, 303 pp.

- ANCOCHEA, Germán; TOSCANO, María, *El simbolismo del número*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1992, 74 pp.

- ASTRANA MARÍN, Luis, *El libro de los plagios. Las profanaciones literarias*, Madrid, Editada por la revista hispano-americana *Cervantes*, Biblioteca Ariel, Imp. de G. Hernández y Galo Sáez, 1922, 260 pp. + fe de erratas.

- AYMERICH (Alfredo Rodríguez de Aldao), *El hipnotismo prodigioso. (Los fenómenos del espiritismo)*, Madrid, Librería de Pueyo, 1911, 2 vol.

- _____, *La práctica del hipnotismo*, Madrid, Editorial La Irradiación, s. f., 346 pp.

- _____, *Los estados hipnóticos*, (2ª parte de *La práctica del hipnotismo*), Madrid, La Irradiación, s. f., 304 pp.

- AZORÍN (José Martínez Ruíz), *Antonio Azorín*, Madrid, Renacimiento, 1913, 272 pp + catálogo editorial 8 pp.

- _____, *Obras Escogidas*, vol. I, *Novela Completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999².

- _____, *Obras Escogidas*, vol. II, *Ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999².

- _____, *Obras Escogidas*, vol. III, *Teatro. Cuentos. Memorias. Epistolario* Madrid, Espasa-Calpe, 1999².

- _____, *La voluntad*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 3), 1979.

- BALAGUER, Víctor, *Castilla y Aragón en el descubrimiento de América*. Conferencia leída el 14 de marzo de 1892, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1892.

- BARLET, Ch et LEJAY, J., *Synthèse de l'esthétique: la peinture*, París, Chamuel Editeur, 1895.

- _____, *L'Art de Demain. La peinture autrefois et aujourd'hui*, París, Chamuel Editeur, 1897.

- BAROJA, Pío, *Desde la última vuelta del camino*, Madrid, Obras Completas, VII, Biblioteca Nueva, 1949.

- _____, *Camino de Perfección*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1974.

- _____, *Obras Completas*, vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.
- _____, *Obra dispersa y Epistolario* (Obras completas, vol. XVI), Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.
- BARREIRO, Bernardo, *Brujas y astrólogos de la Inquisición en Galicia*, La Coruña, Imp. de *La Voz de Galicia*, 1885.
- BATISTE MORENO, José Francisco, «Valle-Inclán y el cannabis. Historia de un amor intelectual», *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, 10 (otoño 2002), <<http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>>.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas. Leyendas y relatos orientales*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Biblioteca Clásicos Andaluces, edición de María del Pilar Palomo y Jesús Rubio Jiménez, 2015, 371 pp.
- BENAVENTE, Jacinto, *Teatro*, Tomo Segundo, *Don Juan.- La Farándula. La comida de las fieras.- Teatro feminista.*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1904, 309 pp.
- _____, «Prólogo a las *Obras Completas* de Valle-Inclán», *Obras Completas*, t. XI, Madrid, Aguilar, 1969.
- BESANT, Annie, *El poder del pensamiento, su dominio y cultura*, traducción de José Melián, Barcelona, Ramón Maynadé editor, 1901, 146 pp. + 2.
- _____, *El cristianismo esotérico o los misterios menores*, Madrid, Imprenta y litografía de J. Palacios, 1902, traducido del inglés por J. M. Ch., 241 pp.
- _____, *Evolución de la vida y de la forma*, Barcelona, Biblioteca Orientalista, 1902, traducida de la segunda edición inglesa por D. José Granés, 182 pp.
- _____, *Une Introduction à la Théosophie*, Traduit de l'Anglais par J.S., 2 Edition, Paris, Publications Théosophiques, 1907, 40 pp.
- _____, *Constitución Septenaria del hombre. Reencarnación. La Muerte, ¿y después?*, Barcelona, Biblioteca Orientalista, 1913³, traducida del inglés por D. José Melián, 269 pp.
- _____, Prefacio a *ALCIONE* (J. KRISHNAMURTI), *A los pies del maestro*, Madrid, Imprenta de Ernesto Catalá, 1913, traducido del original inglés por Carmen Mateos de Maynadé.
- _____, *La comunicación entre diferentes mundos*, Ricardo Veloso, editor, Habana (Cuba), Valladolid, Tipografía de la Viuda de Montero, 1913, 75 pp.
- _____, *Estudio sobre la conciencia. (Contribución a la Psicología)*, Barcelona, Biblioteca Orientalista, 1922, traducido directamente de la segunda edición inglesa por Federico Climent Terrer, 362 pp.
- BILLY, André, *Stanislas de Guaita. Príncipe del esoterismo*, Barcelona, Gedisa, 1980, 127 pp.
- BLAS BENITO, Javier, «Ricardo Baroja: el aristocrático, perfecto y divino procedimiento del aguafuerte», en A.A.V.V., *Ricardo Baroja y Gustavo de Maeztu. Dos artistas gráficos del 98*, 1999, pp. 9-21.
- BLAVATSKY, H. P., *Isis sin velo*, Madrid, Editorial Eyras, 1978, 4 vols. Accesible en

formato electrónico en <http://www.sociedadteosofica.es>

- _____, *La doctrina secreta. Síntesis de Ciencia, Religión y Filosofía*, vol. III, Barcelona, Biblioteca Orientalista, traducción directa del inglés por Federico Climent Terror, 1911, 516 pp.
- _____, *La Voix du Silence*, Traduit de l'anglais par Amaravella, Paris, Publications Théosophiques, 1899, 108 pp.
- _____, *La clave de la teosofía*, Barcelona, Biblioteca Orientalista, traducida del inglés por J. X. H., 1925, 429 pp + 6.
- _____, *Glosario Teosófico*, traducido del inglés y considerablemente aumentado por J. Roviralta Borrell, Barcelona, s. e., 2 vol. (vol. I, 1916, 520 pp.; vol. II, 1920, 524 pp.).
- _____, *Doctrinas y enseñanzas teosóficas*, traducción de Pablo Ynestal, prólogo, biografía y glosario por Rafael Urbano, Madrid, Biblioteca del Más Allá, 1922, pp. 224.
- BOSC, Ernest, *Glossaire raisonné de la Divination de la Magie et de L'Occultisme*, París, Libraire du XXe Siècle, 1910, 232 pp.
- BOURGEAT, Jean Gaston, *La Magie*, París, Bibliothèque Chacornac, 1904.
- BREGANTE J., *Diccionario Espasa de Literatura Española*, Madrid, Edit. Espasa, 2003.
- BUIL PUEYO, M. Ángel, *Gregorio Pueyo (1860-1913). Librero y editor*, Madrid, CSIC, Instituto de estudios madrileños, Ediciones Doce Calles S. L., 2010.
- BURCKHARDT, Titus, «Commentaire succinct de la *Table d'Esmeraude*», *Études Traditionnelles*, 61^e Année, n^o 362, novembre-décembre 1960, pp. 233-243.
- CABELLO Y ASO, L., *Teoría artística de la Arquitectura. Libro primero. Estética General. Fundamentos de Belleza en la Naturaleza y en las Bellas Artes*, Madrid, Casa Editorial de Mariano Núñez Samper, 1904. Segunda edición modificada y ampliada. La primera edición data de 1874.
- CAILLET, Albert-Louis, *Manuel bibliographique des Sciences Psychiques ou occultes*, París, Lucien Dorbon, 1913, 3 vols.
- _____, *Doctrine de l'Unité*, Paris, Bibliothèque de la Recherche de la Verité, Le Progrès Vulgarisateur, Fernand Drubay, editeur, 1914, 192 pp.
- CALLE, Ramiro A., *Historia de las Sociedades Secretas. Movimientos iniciáticos, sectas y órdenes espirituales*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996, 289 pp.
- CALVO CARILLA, José Luis, *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, 251 pp.
- _____, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998.
- CAMPS CAZORLA, Emilio, *El arte románico en España*, Barcelona, Ed. Labor, 1935.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael, *La novela de un literato*, 3 vol., Madrid, Alianza Editorial, 2005.

- _____, «Ejercicios espirituales. El pecho del mendigo», *El Globo, Los domingos literarios*, 6-II-1916.
- CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus: Vida y opiniones del señor Teufelsdröckh*. Traducción directa del inglés por Edmundo González Blanco, Barcelona, Imp. Henrich y C^a, 1905.
- CASARES, Julio, *Crítica profana*, Madrid, Austral, 1964³.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la literatura española*, vol. XI, Madrid, Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1917.
- CELMA VALERO, M^a Pilar, *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índice (1888-1907)*, Madrid, Ediciones Júcar, 1991.
- CHATTERJI, J. C. (Brâhmâcharin Bodhabbikshy), *La filosofía esotérica de la India*, versión castellana, con notas, por José Plana y Dorca (M.S.T.), Barcelona, Establecimiento Tipográfico C. de Fidel Giró, 1899, 156 pp.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1979. (Barcelona, Círculo de Lectores, 1998).
- COLLIN DE PLANCY, J., *Diccionario infernal*. Novísima edición ilustrada, cotejada y aumentada con todo lo relativo a las Ciencias Ocultas de nuestros días por Quintín López Gómez, Director de la Revista de Estudios Psicológicos *Lumen*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1913, 2 vol.
- COLLINS, Mabel, *Luz en el sendero*, traducido al español por varios miembros de la Sociedad Teosófica, Barcelona, Biblioteca Orientalista, R. Maynadé, 1916⁵, 130 pp. + 3.
- COLOMBINE (Carmen de Burgos), *Confidencias de artistas*, Madrid, 1917.
- CONGRESO ESPIRITISTA IBÉRICOAMERICANO E INTERNACIONAL. Celebrado en Madrid en los días desde el 20 al 24 de octubre de 1892 por *La Fraternidad Universal*, Madrid, Imprenta de Dionisio de los Ríos, 1893.
- CORNEILLE-AGRIPPA, Henri, *La Philosophie Occulte ou La Magie*, París, Librairie Générale des Sciences Ocultes, Bibliothèque Chacornac, 1911.
- CORTEZO COLLANTES, Javier, *Aladino: Poesías*, Madrid, Hijos de Tello, 1918, 112 pp.
- CORTIJO, Esteban (ed.), *Cartas desde la memoria (Correspondencia extremeña de M. Roso de Luna)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, 555 pp.
- COSSÍO, Manuel Bartolomé, *Aproximación a la pintura española*, Madrid, Akal Universitaria, 1985.
- _____, *El Greco*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1908, 2 vols. (vol. I, 727 pp.; vol. II, 145 pp.).
- _____, *El Greco*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 500, prólogo de Ana María Arias de Cossío, Madrid, 1983⁴.
- CROCE, Benedetto, *Estética*, Madrid, Francisco Beltrán, 1926.
- DAL POZZO DI MOMBELLO, Enrico, *Un capitolo di Psicofisiologia: Giordano Bruno: conferenze*, Foligno: Stab. P. Sgariglia, 1885 – XIII.
- DARÍO, Rubén, *Prosas profanas*, ed. Ignacio M. Zulueta, Madrid, Cl. Castalia, 132, Ed.

Castalia, 1983.

- _____, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Austral, 1980.
- DAVIES, David, «El Caballero de la mano en el pecho», *El Greco*, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, pp. 231-255.
- DE DIEGO, Estrella, *Leonardo da Vinci*, Madrid, Historia 16 (El Arte y sus creadores, 7), 1993, pp. 116-133.
- DE JUAN BOLUFER, Amparo, «Valle-Inclán en Nueva York: nuevos documentos y una conferencia en West Point», *Moenia*, vol. 14 (2008), pp. 225-268.
- DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1982.
- _____, «Valle-Inclán y la dirección de escena: Una carta olvidada de 1916», *Estreno*, 24.1 (1998), pp. 26-29.
- DURVILLE, Henri, *Cómo Dominarse*, versión española de Eduardo Escribano, Madrid, Editorial de la Irradiación, s. f., 24 pp + 8.
- ÉLIPHAS LÉVI, *Dogma y ritual de la Alta Magia*, tomo I *Dogma*, Madrid, Biblioteca de La Irradiación, s. f., 152 pp.
- _____, *Dogma y ritual de la Alta Magia*, Barcelona, Edicomunicación, 1989, 389 pp.
- _____, *Curso de Filosofía Oculta*, Sobre la cábala y la ciencia de los números, Barcelona, Ediciones Índigo, 1987, 272 pp.
- EMERSON, R. W., *Ensayo sobre la naturaleza, seguido de varios discursos*. Traducción directa del inglés por Edmundo González-Blanco, Bibl. de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, Madrid, La España Moderna, 1904, 218 pp.
- ENEDIEL SHALIAH (Alfredo Rodríguez de Aldao), *Goecia. Estudio histórico y científico de la Magia pasional y erótica*, Madrid, Librería de Pueyo, 2 tomos, 1912?, 236 pp. y 240 pp. + fe de erratas.
- ETREROS, Mercedes, *Sub Specie Aeternitatis, Estudio de las ideas estéticas de Valle-Inclán*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde Fenosa”, 1995, 92 pp.
- FERNÁNDEZ PELÁEZ, Iván, «Las contradicciones de *La lámpara maravillosa*», *ALEC, Anuario Valle-Inclán I*, vol. 26, 3 (2001), pp. 29-57.
- FERRATER, Gabriel, *Sobre pintura*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- FLYNN, C., «La *bagatela* de Ramón del Valle-Inclán», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 281-287.
- FONTANA, David, *El lenguaje secreto de los símbolos*, Madrid-Barcelona, Debate-Círculo de Lectores, 1993.
- FOUILLÉE, A., *La Filosofía de Platón*, 2 tomos, traducción por Edmundo González-Blanco, Madrid, La España Moderna, 1908.
- _____, *Compendios de los grandes filósofos*, Madrid, La España Moderna, II

tomos, traducción de Juan Moreno Barutell, s.f., 407 pp. + 4, 431 pp. + 12.

- _____, *Temperamento y carácter según los individuos, los sexos y las razas*, traducción Española de Ricardo Rubio, Madrid, Sáez de Jubera, Fernando Fé, 1901.

- _____, *Bosquejo psicológico de los pueblos europeos*, traducción de Ricardo Rubio, Madrid, Daniel Jorro Edit., 1903.

- FRESSARD, Jacques, «Recurrencias carlistas y gnósticas en *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán», *Ibérica*, IV, 1983, pp. 19-25.

- GAMBINI, Dianella, *La “Sonata de Primavera” de Valle-Inclán. Un caleidoscopio intertextual e hipertextual*, Renacimiento, Sevilla, 2014, 101 pp.

- GANIVET, Ángel, *Idearium Español*, Madrid, Austral, 1990.

- GARLITZ, Virginia M., «La evolución de *La lámpara maravillosa*», *Hispanística XX (Leer a Valle-Inclán en 1986)*, Université de Dijon, 1986, pp. 193-216.

- _____, «Moya del Pino's Illustrations for *La lámpara maravillosa*», *Selected Proceedings of the Singularidad y Transcendencia Conference*, Hofstra University, 1986.

- _____, «Fuentes del ocultismo modernista en *La lámpara maravillosa*», John P. Gabriele (ed.), *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Editorial Orígenes, Madrid, 1987, pp. 101-113.

- _____, «El ocultismo en *La lámpara maravillosa*», Clara Luisa Barbeito, (ed.) *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 111-123.

- _____, «Valle-Inclán y el mágico arte de la memoria», *ALEC. Anuario Valle-Inclán*, 2006, pp. 27-36.

- _____, *El centro del círculo: “La Lámpara Maravillosa” de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, 2007.

- _____, *Andanzas de un aventurero español por las Indias. El viaje de Valle-Inclán por Sudamérica en 1910*, Barcelona, PPU, 2010.

- _____, «La estética esotérica de Lugones y Valle-Inclán», *ALEC. Anuario Valle-Inclán*, 2012, pp. 5-17.

- _____, «Finisecular Occultism in Valle-Inclán», *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, www.elpasajero.com, nº 27, 2013.

- GENER, Pompeyo, *Historia de la Literatura*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1902, 384 pp.

- GIBIER, Paul, *El espiritismo*. Traducción y notas de *Enediel Shaiah*, Madrid, Biblioteca del Más Allá, 1922.

- _____, *Analyse des Choses. Essai sur la science future*, París, 1890, Dentú, editeur, 270 pp.

- GIMFERRER, Pere, *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, Península, 1981.

- GOBLOT, Edmond, *El vocabulario filosófico*, Barcelona, Editorial Apolo, 1933, 437 pp. La primera edición francesa es de 1901.

- GÓMEZ AMIGÓ, Carlos, «La teosofía en *La lámpara maravillosa*», *Actas del I Congreso Internacional sobre Valle-Inclán y su obra, Universidad Autónoma de Barcelona*, También en *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, www.elpasajero.com, nº 1, enero 2000, <<http://www.elpasajero.com/ventolera/teosofia.htm>>.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa Calpe, 1979⁵.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo, *Los orígenes de la religión*, Madrid, Col. Biblioteca Ateneo, Impr. de Bernardo Rodríguez, Tomo I, 1909, 286 pp., Tomo II, 1910, 331 pp.
- _____, *El Universo invisible*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Editorial Mundo Latino, 1929, 736 pp.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio Manuel, *Rafael*, Madrid, Col. El Arte y sus creadores, Historia 16, 1993, 145 pp.
- GOURMONT, Remy de, *Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge*, préface de J.-K Huymans, Mercure de France, 1892.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.
- GUAITA, Stanislas de, *Au seuil du mystère*, Paris, Niclaus, 1963⁶, 223 pp.
- GUDIOL Y CUNILL, Joseph, *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, Imprenta de la viuda de R. Anglada, Vich, 1902.
- GUERRA, Manuel, *Simbología románica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 317 pp.
- GUYAU, J. M., *El arte desde el punto de vista sociológico*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902.
- HELLO, Ernesto, *Fisonomías de Santos*, Barcelona, Juan Gili librero, 1900, traducción de Juan Maragall.
- _____, *El Hombre (La vida, la ciencia, el arte)*, Barcelona, Eugenio Subirana editor y librero pontificio, 1910, traducción de Miguel S. Oliver.
- HERMES TRIMEGISTO, *Los libros de Hermes Trimegisto*, Introducción por Louis Menard Doctor en Letras, Barcelona, Visión libros, 1981, 281 pp.
- _____, *Corpus Hermeticum y otros textos apócrifos*, Selección y versión de Walter Scott, Madrid, Editorial Edaf, 1998, 247 pp.
- HERNÁNDEZ BARROSO, Mateo, *La IX Sinfonía de Beethoven*, Madrid, Imprenta Alemana, 1912, 220 pp.
- _____, *El oso y el madroño*, México, La impresora Azteca, 1954, 160 pp.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, *Valle-Inclán: Biografía cronológica y Epistolario*, vol. I (1866-1919), Madrid, Publicaciones de la ADE, 2006, 849 pp.
- HORTA, Gerard, *De la mística a les barricades*, Barcelona, Proa, 2001, 224 pp.
- _____, *Cos i revolució. L'espiritisme català o les paradoxes de la modernitat*, Barcelona, Edicions de 1984, 2004, 324 pp.

- HUELBES TEMPRADO, Joaquín, *Luz y Vida. Manual del Creyente*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Carbonell y Esteva, 1910. Introducción por Bordoy García. 271 pp.
- IAN (Francisco Bercero), *Quiromancia*, Madrid, Biblioteca del Grupo Independiente de Estudios Esotéricos de Madrid, Avrial Impresor, 1900, 174 pp.
- INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [en línea]. <<http://web.frl.es/CNDHE>>
- JERPHAGNON, Lucien, *Juliano el Apóstata. Historia natural de una familia en el Bajo Imperio*, Barcelona, Edhasa, 2010, 442 pp.
- JÖRGENSEN, Johannes, *San Francisco de Asís*, traducción de Ramón María Tenreiro y revisión de Fr. José María de Elizondo, Madrid, Ediciones de *La Lectura*, 1913?, 596 pp.
- JUSTI, Carl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Ediciones Istmo, 1999, 735 pp.
- KARDEC, Allan, *Obras póstumas*, Barcelona, Editora Amelia Boudet, 1992, 347 pp.
- KNOWLES, Richard-E, *Victor-Émile Michelet, poète ésotérique*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1953.
- LAMPÉREZ, Vicente, «El bizantinismo en la Arquitectura Cristiana Española», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 85, marzo.
- LANTIER, Jacques, *La Théosophie ou l'invasion de la spiritualité orientale*, París-Lille, Petits Fils de Leonard Danell, 1970, 288 pp.
- LARREA LÓPEZ, Juan Félix, *Modernismo y Teosofía: Viriato Díaz-Pérez*, Madrid, Libertarias/Prodhufo S. A., 1993, 400 pp.
- LE BON, Gustavo, *Las civilizaciones de la India*, 2 vol., traducción de Francisco Pi i Arsuaga, Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1901, 413 y 376 pp.
- LEADBEATER, C. W., *Protectores Invisibles*, Barcelona, Editorial Orientalista, 1922³, traducción de Federico Climent Terrer, 219 pp.
- _____, *El Plano Astral y El Devachán*, Traducidos del inglés por D. José Melián, Barcelona, Biblioteca Orientalista Editorial Teosófica, 1923, 241 pp.
- _____, *El Aura y los Anales Akáshicos*, Barcelona, Ediciones Abraxas, 1998, 123 pp.
- LÓPEZ DÍAZ-UFANO, María Luisa, *Estudio de la revista "Sophía" (1893-1913), desde la perspectiva arquetipal*, UCM, tesis doctoral, 2011, 286 pp.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel (Minor, 2), 1972.
- _____, *Krausismo: estética y literatura*. Antología, Editorial Labor (Textos Hispánicos Modernos, 22), Barcelona, 1973.
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Austral, 1997.
- _____, *Prosas dispersas (1893-1936)*, Edición de Jordi Doménech, Madrid,

Páginas de espuma, 2001.

- MACHADO, Manuel, *Apolo (Teatro pictórico)*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911.
- MADRAZO, Pedro de, «De la pintura mural de los Templos, IX», *La ilustración española y americana, Suplemento de Bellas Artes del n.º XLIV*, noviembre 1883: 322.
- MADRID, Francisco, *La vida activa de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
- MAETERLINCK, Maurice, *Le Grand Secret*, París, Bibliotheque Charpentier, 1921.
- MAIER, Carol S., «Literary Re-creation, the Creation of Readership, and Valle-Inclán's *La lámpara maravillosa*», *Hispania*, 2 (1988), pp. 217-227.
- _____, «Exégesis Trina: Enigma, Engaño y el principio estético de *La lámpara maravillosa*», en John P. Gabriele, (ed.), *Genio y virtuosismo en Valle-Inclán*, Editorial Orígenes, Madrid, 1987, pp. 125-138.
- _____, «¿Palabras de armonía?: Reflexiones sobre la lectura, los límites y la estética de Valle-Inclán», en Angel G. Loureiro, (coord.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, Anthropos, Barcelona, 1988, pp. 151-170.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 1986. Introducción y notas.
- MARTÍN CONTRERAS, E., *El arte románico-bizantino en España. Memoria premiada en los Juegos Florales celebrados en Valladolid en 1882*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1883.
- MARTÍNEZ RUS, Ana, *La persecución del libro. Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)*, Madrid, Ediciones Trea, 2014, 220.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, «El pueblo gris», *Motivos*, París, Garnier Hermanos, 1905.
- MAYNADÉ, Ramón, *La mansedumbre, cualidad de cualidades*, Estudio basado sobre un fragmento de una carta particular de nuestro jefe nacional D. Manuel Treviño, fechada en Madrid el 5 de agosto de 1912, Barcelona, Imprenta de Domingo Clarasó, 1912, 20 pp.
- MEIER-GRAEFE, J., *Spanische Reise*, Berlín, Rowolt, 1923.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Historia de la filosofía en España hasta el s.XX*, Madrid, Renacimiento, 1925?, 563 pp.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. I, Madrid, 1911 (BAC., 1965; vol II BAC 1957; Editorial Católica, 1978; CSIC ed. facsímil, III vols., 1992).
- _____, *Historia de la ideas estéticas en España*, II vol., Madrid, CSIC, 1974.
- MOLINOS, Miguel de, *Guía Espiritual*, edición crítica, introducción y notas de José Ignacio Tellechea Idígoras, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, FUE, 1975.
- _____, *Guía Espiritual*, introducción y notas de José Angel Valente, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- MONGE LÓPEZ, Jesús M^a, «Valle-Inclán en *Revista de Libros* (1913-1919). “El baile es el símbolo del Sol” y algunas aportaciones críticas inéditas», *Anthropos*, n.º 158-159, julio-

agosto de 1994, pp. 126-132.

- _____, «*La lámpara maravillosa* y el quietismo estético: estado de la cuestión», en *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán. Universidad Autónoma de Barcelona. (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*, edición de Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, colección El Gato Negro-1, 1995, pp. 207-216.
- _____, «Una conferencia y una lectura de Valle-Inclán en el Ateneo (1915)», *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, primavera 2002. <<http://www.elpasajero.com/confarte.htm>>. Publicado también en *Cuadrante*, nº 24, Xuño 2012, pp. 159-166.
- _____, *Valle-Inclán y el arte (1889-1912)*, trabajo de investigación de tercer ciclo, UAB, 2002, 215 pp.
- _____, «Valle-Inclán y las Bellas Artes», *Cuadrante*, nº 6, 2003, pp. 20-47.
- _____, «La realidad poético-pictórica de “Fantasía Iconográfica” de Antonio Machado» *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado* (noviembre de 2003). <<http://www.abelmartin.com/critica/monge.html>>.
- _____, «El trascendentalismo de R. W. Emerson y la estética de *La lámpara maravillosa*», Manuel Aznar y M^a Fernanda Sánchez-Colomer (eds.), *Actas del II Congreso Internacional*, Ed. do Castro, 2005, pp. 201-220.
- _____, «El quietismo estético del arte *bizantino*», en *Actas Congreso Internacional Valle-Inclán y las artes*, Santos Zas, Serrano Alonso, de Juan Bolufer (eds.), Universidad de Santiago de Compostela, Cátedra Valle-Inclán, 2012, pp. 363-378.
- MONTSERRAT TORRENTS, José, introducción, traducción y notas a *Los gnósticos*, vol. I, 1983.
- NEMO (Francisco Montoliu y Togores), *Theosophía*, Madrid, R. Velasco Imp., 1890, 95 pp.
- OLD, W. R., *Lo que es la teosofía*, introducción de A. Besant, traducción de José Melián, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Julián Palacios, 1892.
- OPISSO, Alfredo, *Estudios de Estética*, Barcelona, José Gallach editor, *circa* 1920.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Obras Completas*, Tomo I (1902-1916), Madrid, Séptima edición, Revista de Occidente, 1966, 573 pp.
- OTERO ACEVEDO, Manuel, *Etiología y tratamiento del lupus tuberculoso. (De Willan)*, Madrid, 1891, 97 pp.
- _____, *Los Espíritus*, Madrid, Revista Psicológica *La Irradiación*, 1893, vol. I, 372 pp.
- _____, *Los Espíritus*, Madrid, Revista Psicológica *La Irradiación*, 1895, vol. II, 256 pp.
- PALASÍ, Fabián, *Renacimientos o Pluralidad de vidas planetarias*, Barcelona, Editorial Maucci, 1923, 334 pp.
- PANIKKAR, Raimon, *La Trinidad. Una experiencia humana primordial*, Madrid,

- Ediciones Siruela, 1998, 103 pp.
- PAPPALARDO, Armando, *Dizionario di Scienze Occulte*, Milán, Ulrico Hoepli, 1910.
 - PARACELSO, *Obras Completas. Causa y Origen de las enfermedades*, Barcelona, Edicomunicación, 2002, 349 pp.
 - PARDO BAZÁN, Emilia *San Francisco de Asís (s. XIII)*, Obras Completas t. XXVII, Madrid, s.e., 1903.
 - PAPUS, (Dr. Gérard Encausse), *Le diable et l'occultisme*, París, Chamuel editeur, 1896.
 - _____, *Le Tarot Des Bohémiens*, París, Henri Durville, imprimeur-éditeur, s.f., 349 pp.
 - _____, *Qu'est-ce que l'Occultisme? Étude philosophique et critique*, París, Paul Leymaire Ed., 1929. La primera edición de esta obra es de 1900.
 - _____, *L'Ame Humaine avant la naissance & après la mort. Constitution de l'homme et de l'Univers. Clef des Évangiles, Initiation Évangélique d'après Pistis Sophia*, París, Bibliothèque Universelle Beaudelot, 1912, 92 pp.
 - _____, *Tratado elemental de Magia Práctica*, II vol., traducción de Enediel Shaiah, Madrid, La Irradiación, s. f.,
 - _____, *A. B. C. Illustré d'Occultisme. Premiers éléments d'études des grandes Traditions initiatiques*. Précédé d'une Étude sur l'Auteur par Ch. de Brhay et d'une Bibliographie de Papus, París, Dorbon-Ainé, 1922⁶, 438 pp., avec 219 figures et tableaux.
 - _____, *Tratado elemental de Ciencia Oculta*, Barcelona, Edicomunicación, 1990.
 - _____, *Traité méthodique de Science Occulte*, lettre-préface de Ad. Franck, París, Éditions Dangles, II t., 1976⁵, 1092 pp.
 - PASCAL, Thomas, *Conferencias Teosóficas*, traducidas del francés por J[osé] X[ifré] y publicadas en la revista *Sophía*, Barcelona, Impr.Cooperativa Las Artes Gráficas, 1905, 64 pp.
 - PÉLADAN, Joséphin, *Comment on devient artiste*, París, Chamuel Editeur, 1894.
 - _____, *Introduction a l'esthétique*, París, E. Sansot et Cie, 1907, 102 pp.
 - _____, *Les Idées et les Formes*, París, Mercvre de France, 1908, 357 pp.
 - _____, *L'Art Idealiste et Mystique*, París, E. Sansot et Cie, 1909², 338 pp.
 - _____, «Épilogue», *Leonardo da Vinci. Conferenze Fiorentine*, Milano, Fratelli Treves, Editori, 1909 (1910 en portada), pp. 293-312.
 - _____, *De l'Androgyne*, París, Sansot, 1910², 96 pp.
 - _____, *Introduction aux Sciences Occultes*, París, Sansot, 1912.
 - PENA, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología: La Generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983.
 - PERADEJORDI, Juli, *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Barcelona, Obelisco. Prólogo y notas, 2000.
 - PEREÑA Y PUENTE, Manuel, *Elementos de Literatura Preceptiva. Precedidos de unas*

nociones de Estética, Barcelona, Herederos de Juan Gili editores, 1913⁵.

- PÉREZ, M^a Esther, *Valle-Inclán: su ambigüedad modernista*. Madrid, Playor, Col. Nova Scholar, 1977.

- PIFERRER, Pablo; PI y MARGALL, Francisco, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia, Cataluña*, Apéndice 1, «La arquitectura bizantina», II Tomos, Barcelona, Est. Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C^a, 1884.

- PLATÓN, *El Banquete, el Critón, el Eutifrón y la Apología de Sócrates de Platón*, traducción, prólogo y notas de Rafael Urbano, Madrid, Francisco Beltrán, 1923.

- _____, *Diálogos*, vol. II, *Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1997.

- _____, *Diálogos*, vol. III, *Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1997.

- _____, *Diálogos*, vol. IV, *Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1997.

- POMÉS VIVES, Jordi, «Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época», *Revista HMiC*, 2006, 20 pp. Accesible en red: <http://ddd.uab.cat/pub/hmic/16964403n4/16964403n4p55.pdf>

- *PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL ESPIRITISTA. Reseña Completa*, Barcelona, Imprenta de Daniel Cortezo y C. ^a Editores, 1888.

- PUIGGARÍ, J., «Estudios sobre la ornamentación románica o latino-bizantina en España y señaladamente en Cataluña», *La Ilustración Española y Americana*, n^o XXXV, (22 septiembre 1886), pp. 163, 166-167.

- PUYOL BUIL, Carlos, *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido (1628-1660)*, Madrid, CSIC, 1993, 746 pp.

- QUERALT, M. Pilar, *Tórtola Valencia*, Barcelona, Lumen, 2005.

- RAMÓN Y CAJAL, Santiago, *Charlas de café. Pensamientos, anécdotas y confidencias*, Madrid, Tipografía Artística, 1932, 4^a ed., corregida y aumentada.

- REINACH, Salomon, *Apolo. Historia general de las Artes plásticas*, Madrid, Librería Gutemberg de José Ruiz, 1906, 464 pp.

- REYES, Alfonso, *Tertulia de Madrid*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1949.

- RISCO, Antonio, «Las dos columnas del templo de Salomón (A propósito de *La lámpara maravillosa*)», en Hormigón (ed.), *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán (Actas del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán, mayo 1986)*, t. I, 1989, pp. 171-177.

- ROBERTS, Marc, *Diccionario del esoterismo*, Barcelona, Thassalia, 1998.

- ROSO DE LUNA, Mario, *Preparación al estudio de la fantasía humana bajo el doble aspecto de la realidad y del ensueño*, Mahón, Establecimiento tipográfico de Fábregues, tomo I, 1902, 136 pp.

- _____, *En el umbral del misterio*, prólogo de *Enediel Shaiah*, Madrid, Librería de Pueyo, 1909, 227 pp.
- _____, *Hacia la gnosis: ciencia y teosofía*, Madrid, Librería de Pueyo, 1909, 236 pp.
- _____, *La Humanidad y los Césares*, Madrid, Librería de la Viuda de Pueyo, 1916, 254 pp.
- _____, *Simbología Arcaica*, Madrid, Editorial Pueyo, 1921, 383 pp.
- _____, *El velo de Isis*, Madrid, Biblioteca Teosófica de las Maravillas, Publicaciones de *Hesperia*, 1921.
- _____, *El libro que mata a la muerte o Libro de los Jinas*, Madrid, Ed. Eyra, 1981.
- ROURE, Conrado, *Recuerdos de mi larga vida*, 3 tomos, Barcelona, Biblioteca de *El Diluvio*, Imp. Garrofé, 1925.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Valle-Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza (I)», *ALEC, Anuario Valle-Inclán*, vol. 37, 3 (2012), pp. 845-886.
- _____, «Valle-Inclán y Moya del Pino: buscando el fiel de la balanza (y II)», *ALEC, Anuario Valle-Inclán*, vol. 39, 3 (2014), pp. 591-619.
- RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, *España, una nueva historia*, Madrid, Editorial Gredos, 2009, 1143 pp.
- RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura: (el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia)* y *La corona de olivo silvestre: (el trabajo, el comercio, la guerra)*, Madrid, La España Moderna, Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, 1901?, 334 pp.
- _____, *Obras escogidas*, Madrid, La España Moderna (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia, 439), traducción de Edmundo González-Blanco, s.f.
- _____, *Fragments*, traduïts de l'inglès amb un assaig introductori per Cebrià Montoliu, Barcelona, Tip. *L'Avenç*, 1901, 201 pp.
- _____, *Sésamo y Azucenas. Tres lecciones por John Ruskin*, Lecc. primera (Sésamo) *De los tesoros de los reyes*, 1871/ Lecc. segunda (Azucenas) *De los jardines de las reinas*, Lecc.tercera (*El misterio de la vida y sus artes*), 1868, traducción del inglés por Julián Besteiro, Bibliot.Científico-Filosofica, Daniel Jorro, Editor, Madrid, 1907, 233 pp.
- _____, *La Biblia de Amiens. Bosquejo de la Historia del Cristianismo*, traducción por M. Ciges Aparicio, Madrid, Daniel Jorro, Editor, 1907, 266 pp.
- SÁIZ, María Dolores; SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España*, vol. 2. El siglo XIX, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- SALAVERRI, Vicente A., *Los hombres de España*, junio de 1913. *Apud*, Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1982, p.46.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Tomás, «El éxtasis», *Congreso Espiritista Ibéricoamericano e Internacional*. Celebrado en Madrid en los días desde el 20 al 24 de octubre de 1892 por *La*

- Fraternidad Universal*, Madrid, Imprenta de Dionisio de los Ríos, 1893, pp. 159-176.
- SASSONE, Felipe, «Rubén Darío, ha muerto», *La Esfera*, 19-II-16, p. 2.
 - SAUNIER, Marc, *La leyenda de los símbolos filosóficos, religiosos y masónicos*, Barcelona, Teorema, S.A., 1984, 259 pp. Primera edición 1910.
 - SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, Ediciones Escudero, Universidades de Córdoba y Valencia, Deps.de Historia del Arte, 1978.
 - SÉDIR, *Les miroirs magiques*, París, Bibliothèque Chacornarc, 1907³, 64 pp. + 4.
 - SERRANO ALONSO, Javier, «Tres modos estéticos», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXVIII, 2, 2012, pp.
 - SERRANO ALONSO, Javier; DE JUAN BOLUFER, Amparo, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Universidad de Santiago, 1995.
 - SERRANO FATIGATI, Enrique, *Claustros románicos españoles*, Madrid, s.e., 1898.
 - _____, «Animales y Monstruos de piedra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 61, marzo 1898, pp. 14-15.
 - SCHURÉ, Eduard, *Los grandes iniciados*, Barcelona, Edicomunicación, 1989.
 - SORIA Y MATA, Arturo, *Filosofía Barata. Apuntes sociológico-científicos*, prólogo de Mario Roso de Luna, Madrid, Imprenta de la Ciudad Lineal, 1926, 287 pp.
 - SORIANO, Ignacio, «La lámpara maravillosa, clave de los esperpentos», *La Torre*, XVI, nº 62, 1968, pp. 144-150.
 - SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, *El ocultismo en Valle-Inclán*, London, Tamesis Books, 1974.
 - S.S.D.D. (Elizabeth Farr.), *La Magia Egipcia*, Traducción española de Manuel Treviño y Villa, Barcelona, Biblioteca Orientalista, 1902, 120 pp. + 7.
 - STEINER, Rodolfo, *La Iniciación o el conocimiento de los mundos superiores*, Barcelona, Biblioteca Orientalista, traducción de Joaquín Sánchez Pujos, 1911.
 - _____, *La Teosofía*, versión, prólogo y notas de Rafael Urbano, Madrid, Biblioteca del Más Allá, Imp. de *El Adelantado de Segovia*, s.f., 233 pp.
 - STEMBERT, Rodolphe, «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (1976), pp. 461-476.
 - SUREDA, Joan, *La pintura románica en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 419 pp.
 - TORRES-SOLANOT, VIZCONDE DE, «Proemio» a *Primer Congreso Internacional Espiritista. Reseña Completa*, Barcelona, Imprenta de Daniel Cortezo y C.^a Editores, 1888. Por razones de mayor accesibilidad, todas las citas son por la reproducción digital de la obra Sin embargo, hay que consignar que la paginación original no se corresponde con la de la edición digital.
 - TREVIÑO, Manuel, *Misceláneas egiptológicas: la escritura egipcia y su transcripción castellana, en caracteres neo-latinos*, Madrid, Julián Palacios, 1909, 70 pp.
 - _____, *Valor de la Teosofía en la autoeducación*, Madrid, Gráficas Reunidas S.

A., 1920, 32 pp.

- TUSQUETS, Joan (prevere), *El Teosofisme*, pròleg del P. Miquel d'Esplugues, Barcelona, Llibreria Catalònia, Biblioteca Horitzons 3, 1927, 254 pp.

- UNAMUNO, Miguel de, *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral, 1599), 1976.

- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La lámpara maravillosa. Ejercicios Espirituales*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, Imprenta Helénica, 1916, 258 pp.

- _____, *La lámpara maravillosa. Ejercicios Espirituales*, Madrid, Imprenta «Artes de la Ilustración», 1922, 250 pp.

- _____, *La lámpara maravillosa, Ejercicios Espirituales*, Madrid, Editorial Rúa Nueva, 1942, 250 pp.

- _____, *La lámpara maravillosa, Ejercicios Espirituales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974³, 147 pp.

- _____, *La Lampada meravigliosa. Esercizi spirituali*, Lanciano, R. Carabba Editore, 1982.

- _____, *The Lamp of Marvels*, Translated by Robert Lima, West Stockbridge-New York, Inner Traditions/Lindisfarne Press, 1986, 149 pp.

- _____, *La lámpara maravillosa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990.

- _____, *La lámpara maravillosa, Ejercicios Espirituales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, edición de Francisco Javier Blasco Pascual.

- _____, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, edición de Javier Serrano Alonso, Madrid, Ediciones Istmo, 1987, 438 pp.

- _____, «Santiago Rusiñol», *Colaboraciones periodísticas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

- _____, *Claves líricas*, Edición de José Servera Baño, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1995, 228 pp.

- - _____, *Obras Completas*, II vols., Madrid, Espasa-Calpe, 2002, 1990 pp. + 2459 pp.

- _____, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994.

- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del, «Gente de letras. Algunos antepasados de don Ramón del Valle-Inclán», *Catálogo de la Exposición Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)*, vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 1998.

- _____, «Las artes del libro», *Catálogo de la Exposición Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)*, vol. III, Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pp.5-20.

- VÁZQUEZ PÉREZ, Isabel, «Un posible precedente de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán: *El filósofo autodidacto o Epístola de Hayy ibn Yaqzan sobre los secretos de la filosofía oriental* [Risāla Hayy ibnYaqzān fī asrār al-Hikma Al-Mašriqīyya] de Ibn Tufayl», en *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20*

de noviembre de 1998, edición de Javier Serrano Alonso et al., Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 297-312.

- VERLAINE, Paul, «Art Poétique», *Poesía Completa*, tomo II, Edición bilingüe, Barcelona, Libros Río Nuevo, Ediciones 29, 1994.

- VIANA, V.; TORRADO R., «Epistolario entre Valle-Inclán y Tanis de la Riva», *Cuadrante*, 5, xullo 2002, pp. 50-64.

- WEISS, Brian L., *Muchas Vidas, Muchos Maestros*, Barcelona, Ediciones B, 2004, 207 pp.

4. 2.- Referencias Hemerográficas.

- A, «El Grupo Teosófico de Pontevedra», *Sophía*, 1912, pp.109-110.

- ALADINO (Javier Cortezo Collantes), «Valle-Inclán a la guerra», *El Parlamentario*, 28- I-16, p. 1.

- AL-MUKHFA, «El gnosticismo», *Sophía*, marzo 1901.

- Anónimo, «Congreso de 1889», *REPs*, 1889, p. 234.

- _____, «El Congreso Internacional Espiritista y Espiritualista de 1889», *REPs*, 1889, pp. 297-326.

- _____, «El Congreso de Espiritistas», *La Dinastía*, 18- VIII- 1889, p. 2.

- _____, «Los espiritistas en Francia», *La Época*, 18- VIII- 1889, p. 3.

- _____, «Variedades. El Congreso Espiritista», *La República* 4- X-1889, p. 3. [Reseñas y Noticias del Congreso Espiritualista de París de 1889].

- _____, «Crónica. “Grupo Independiente de Estudios esotéricos”», *REPs*, marzo 1890, p. 93.

- _____, «Crónica. *Le Lotus bleu*», *REPs*, abril 1890, p. 119.

- _____, «El Ocultismo», *El Globo*, 19-IV-1890.

- _____, «Bibliografía. *Traité élémentaire de magie pratique*», *REPs*, julio 1890, pp. 218-219.

- _____, «El moderno budismo», *El Globo*, 22-VII-1890.

- _____, «Una conferencia. La nueva teosofía», *La Época*, 21- I- 1891, p. 2.

- _____, «Crónica», *REPs*, 1892, p. 28.

- _____, «Necrológica», *REPs*, 1892, p.109.

- _____, «La médium Eusapia Palladino», *REPs*, enero 1892, pp. 4-6.

- _____, «La médium Eusapia Palladino III», *REPs*, marzo 1892, pp. 50- 53.

- _____, «Crónica», *La Irradiación*, 2, 15-III-1892, p. 2.

- _____, «El Congreso de Espiritistas», *El Heraldo de Madrid*, 14-X-1892, p. 3.

- _____, «Lo execrable», *Los Dominicales del Libre pensamiento*, 16- X- 1892, p. 1. [Congreso Espiritista Iberoamericano de 1892].
- _____, «Origen y fundamento de las enseñanzas teosóficas», *Sophía*, 1893, pp.1-4.
- _____, «Los siete principios del hombre», *Sophía*, 1893, pp. 25-27.
- _____, «Reencarnación y Karma», *Sophía*, 1893, pp. 27-30.
- _____, «Movimiento Teosófico», *Sophía*, diciembre 1894, p.289
- _____, «Crónica. Sociedad de Investigaciones Psíquicas Ibero-americana», *REPs*, marzo 1895, pp. 88-89.
- _____, «Crónica», *REPs*, junio 1895, p. 188.
- _____, «Bibliografía, *Los Espíritus* (tomo II)», *REPs*, julio 1895, p. 218-9.
- _____, «En la Academia de San Fernando», *La Época*, 8-VI-1899, p.3. [Conferencia con motivo del centenario de Velázquez].
- _____, «En el Ateneo. Conferencia del Sr. Valle-Inclán», *El Correo*, Madrid, 3-V-1907, p. 2.
- _____, «En el Ateneo. Valle-Inclán», *El País*, 3-V-1907. [Conferencia de Valle-Inclán en el ciclo de *Autocrítica*]
- _____, «Necrológica», *Lo Maravilloso*, 3, 10-V-1909, p. 31.
- _____, «Valle-Inclán en Buenos Aires. Conferencia sobre modernismo», *La Nación*, apud *El Mundo*, 31-VII-1910, p. 1.
- _____, «Valle-Inclán en Buenos Aires. Conferencia sobre modernismo», *El Diario Español*, apud *El Mundo*, 31-VII-1910, p. 1.
- _____, «En el Ateneo. Florilegio de poetas castellanos», *La Época*, 8- XII- 1912, p. 3. [Conferencia de J. Benavente sobre «Los místicos»].
- _____, «La de Enrique de Mesa», *La Época*, 14- XII- 1912.
- _____, «Movimiento Teosófico», *Sophía*, 1913, pp. 183-184.
- _____, «En el Ateneo. La fiesta de la danza», *La Patria*, 17- IV- 1915, p. 1.
- _____, «Conferencias en el Ateneo», *La Época*, 10-V-1915.
- _____, «Valle-Inclán en el Ateneo», *La Tribuna*, 10- V- 1915. [Conferencia sobre «Santiago» en el ciclo *Guía espiritual de España*].
- _____, «Las conferencias de Valle Inclán», 3- I- 1916, p. 2.
- _____, «Ateneo de Madrid», *La Correspondencia de España*, 17-I-1916, p.1.
- _____, «Las conferencias de Valle Inclán», *La Época*, 23-I-1916: 2
[Conferencias sobre *La lámpara maravillosa*].
- _____, «Conferencias de Estudios Gallegos. En el Ateneo.», *El Liberal*, 2- V- 1916, p. 2.

- «En el Ateneo de Madrid», *El Debate*, 4- V- 1916, p. 3. [Dos reseñas sobre la conferencia de Antonio López Carballeira, «El misticismo gallego: Prisciliano.»].
- B[AROJA], R[icardo], «Aventura de Miguel Ángel Buonazotti», *Almanaque de la Irradiación para 1893*, 1893, pp. 124-125.
- BATLLE, Carlos de, «Desde París. Celebridades contemporáneas. Peladan», *La Ilustración Española y Americana*, julio 1911, pp. 62-63.
- BECKER (Gustavo Adolfo Bécquer), «Esperanza», *REPs*, 1877, p. 291.
- BERNALDO DE QUIRÓS, C., «Bibliografía», *La Lectura*, septiembre 1907, p. 406.
- BESANT, «Constitucion Septenaria del Hombre», *Sophía*, 1893, p. 56.
- _____, «Karma», *Sophía*, 1896, pp. 10-15.
- BIGNANI, Luis, «Hipnotismo», *El Globo*, 20- VIII- 1890.
- BLANCO CORÍS, José, «Manuel Otero Acevedo», *Hesperia*, 1922.
- CABALLERO AUDAZ, El, (José María Carretero Novillo), «Nuestras visitas. Don Ramón del Valle-Inclán», *La Esfera*, 6-III- 1915.
- CANSINOS-ASSÉNS, «Ejercicios espirituales. El pecho del mendigo», *El Globo, Los domingos literarios*, 6-II-1916.
- CASTRO, C. de, «Rafael Urbano», *HM*, 14- VIII- 1907.
- CE FERNÁNDEZ, José, «Alverico Perón», *REPs*, nov. 1899, pp. 2-3.
- CHIAIA, «El espiritismo en Nápoles», *REPs*, julio 1889, pp. 220-21.
- CHIAIA Y DAL POZZO, «El Espiritismo en Nápoles. Experiencias Medianímicas», *REPs*, feb.1890, p. 39.
- D. de V., «Ateneo de Madrid», *La Mañana*, 20-I-1916, p. 2.
- DEMÓFILO (Antonio Machado), «El gobierno de la barra», *Los Dominicales del Libre pensamiento*, 16- X- 1892, p. 1.
- DORESTE, Tomás, «En el día del loto blanco», *Sophía*, 1913, p. 564.
- GABALDÓN, Luis, «Teatro de la Comedia. La comida de las fieras», *Blanco y Negro*, 12- XI- 1898, p. 13.
- GOLLURI, Antonio, «El enigma de Leonardo de Vinci», *Por esos mundos*, 1-XI-1910, pp. 802-804.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, «La nueva teosofía», *Revista de España*, 1, 1891.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés, «Ramón del Valle-Inclán», *Nuestro Tiempo*, 10-XI-1905.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo, «Los grandes teósofos españoles», *Sophía*, 1901, pp. 416-424.
- GUAITA, Stanislas de, «La Roue du devenir». *REPs*, agosto 1890, p. 248.
- GUIASOLA, Victoriano, Vicario Capítular del Arzobispado de Santiago, Decreto 19-XI-1888, *El Alicantino: diario católico*, 25-I-1889, p. 2.

- JOTAPE, «Valle Inclán y los toros», *La Lidia*, 26- IV- 1915, p. 3.
- LÓPEZ GÓMEZ, Quintín, «Los médiums y el fonógrafo Edison», *REPs*, sept.1890: 265-267.
- _____, «Del fenomenalismo», *Almanaque de “La Irradiación” para 1895*, Madrid, 1895, pp. 33-59.
- _____, «Un remitido», *REPs*, mayo 1895, pp. 152-155.
- LUDOVICO, «Ateneo», *La Lectura Dominical* (Madrid), 15- V- 1915, p. 310.
- LUGONES, Leopoldo, «Nuestras ideas estéticas», *Sophía*, 1902, pp. 173-189.
- _____, «Sudor de sangre», *Sophía*: 1906, pp. 142-147.
- MAEZTU, Ramiro de, «La rosa y la flor del cerezo», *Sophía*, 1907, pp. 229-235.
- MARTÍN MÍNGUEZ, Bernardino, «Estudios Egipcios I», *El Globo*, 24- VII- 1890.
- MELIÁN, «A algunos espiritistas», *Sophía*, 1894, p. 279.
- MÉLIDA, José Ramón, «Homenaje a Velázquez», *El Álbum Ibero Americano*, 14- VI- 1899, p. 3.
- OTERO ACEVEDO, Manuel, «Los Fantasmas» I, *HM*, 17-VI-1891: 1.
- _____, «Los Fantasmas» II, *HM*, 22- VI -1891, p. 1.
- _____, «Los Fantasmas V», *HM*, 19-VII-1891, p. 1.
- _____, «Los Fantasmas VI», *HM*, 26-VII-1891, p. 1.
- _____, «Los Fantasmas» VII, *HM*, 2-VIII-1891, p. 1.
- _____, «Los Fantasmas» VIII, *HM*, 9-VIII-1891, p.1.
- _____, «Los Fantasmas» IX, *HM*, 16-VIII-1891, p.1.
- _____, «Los Fantasmas» X, *HM*, 22-VIII-1891, p.1.
- _____, «Los Fantasmas» XII, *HM*, 5-IX-1891, p.1.
- OSWALD, Dr. Félix L, «¿Fue Cristo un budhista?», *Sophía*, 1901, p. 408-416.
- PAPUS, «Memoria del secretario general», *REPs*, 1889, pp. 302-317.
- _____, «Importancia del periespíritu en los fenómenos espiritistas», *REPs*, abril 1890, pp. 136-141.
- PEREIRO y GIL, C., «Se habla por analogía», *La Ilustración Ibérica*, 26- X- 1889, p. 682.
- PLANA, Alejandro, «Ramón del Valle-Inclán “La lámpara maravillosa” I», *La Vanguardia*, 6-V-1916, p. 8.
- _____, «Ramón del Valle-Inclán “La lámpara maravillosa”», *La Vanguardia*, 17-V-1916, p. 8.
- P[LANA] D[ORCA], José, «La prensa espiritista española», *Antahkarana*, 7, julio 1894, pp. 58-60.
- PEÑALBA ALONSO DE OJEDA, «Al margen de la vida. Valle-Inclán-Ejercicios

- espirituales», *El Parlamentario*, 25-I-1916, p. 2.
- PEREIRO Y GIL, C, «Se habla por analogía», *La Ilustración Ibérica*, 26 octubre 1889.
 - PÉREZ NIEVA, A, «Revista de Madrid. La resurrección de Papus», *La Dinastía*, 16- IX-1900, p. 1.
 - POL, Florencio, «Pensamientos Inéditos», *Almanaque de la Irradiación de 1893*, Madrid, 1893, pp. 91-93.
 - RISCO, Vicente, «José Péladan», *La Centvria. Revista Neosófica* (Orense), 1917, pp. 2-3. Edición facsímil de Ediciones Sotelo Blanco, Barcelona, Tecnograf S. A., 1981.
 - ROSO DE LUNA, Mario, «Iris, Isis», *Sophía*, 1903.
 - _____, «Mirando al Sahara», *Sophía*, 1907.
 - _____, «Observaciones de astronomía psíquica», *Sophía*, 1907.
 - _____, «El sello de Salomón», *Sophía*, 1907.
 - _____, «Espronceda místico» o «La teosofía en la ciencia moderna», *Sophía*, 1908.
 - _____, «Mitos populares españoles», *Sophía*, 1908.
 - _____, «Ocultismo Ibérico», *Sophía*, 1912.
 - ROVIRALTA BORRELL, José, «Máximas Orientales», *Almanaque de la Irradiación de 1893*, Madrid, 1893, pp. 117-118.
 - _____, «Hojas Sueltas», *Almanaque de la Irradiación de 1893*, Madrid, 1893, pp. 125-127.
 - RUEDA, Salvador, «Las piedras», *Sophía*: 1906, 102-106, y «El pan», *Sophía*, 1907: 273-276.
 - RUSIÑOL, Santiago, «Oración a la palmera», *Sophía*, 1906, p. 267.
 - SÁNCHEZ FREIRE, Timoteo, «La hipnología en nuestros días», *Galicia* (La Coruña), nov. 1888, 11, pp. 611-616.
 - SASSONE, «Rubén Darío, ha muerto», *La Esfera*, 19-II-16, p. 2.
 - SNOWDEN WARD, «El A B C de la Teosofía», *Antahkarana*, 1894, p. 94-95.
 - TORMO, Elías, «Reseñas de conferencias de arte, las del Ateneo» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol.23, 1915, pp. 82-3.
 - _____, «Varia. Guía espiritual de España» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 23, 1915, pp. 254-255.
 - TORRES-SOLANOT, Vizconde de, «Aspiraciones Generosas», *Los Dominicales del Libre Pensamiento* (26-X-1889, pp. 1-2).
 - _____, «El espiritismo. Su carácter científico», *REPs*, 1889, pp. 33- 46.
 - _____, «Sesiones magnéticas en Santiago», *REPs*, mayo 1890, pp.129-132.
 - _____, «Un incidente en el Congreso Espiritista y Espiritualista de París»,

REPs, julio 1890, pp. 196-199.

- _____, «Observaciones al libro del Congreso de París», *REPs*, agosto 1890, pp. 225-230.
- TREVIÑO Y VILLA, Manuel, «El Simbolismo de la Cruz», *Sophía*, 1893-1894.
- _____, «Recuerdos 1884-1889», *Sophía*, 1910, pp. 438-442.
- _____, «La Sociedad Teosófica en España», *Sophía*, 1914, pp. 8-11.
- _____, «Recuerdo», *Sophía*, 1924, pp. 224-228.
- UNAMUNO, Miguel de, «Perdón», *Sophía*, 1907: 195-196.
- URBANO, Rafael, «El Cardo Silvestre. (La teoría mística del poeta) (Y)», conferencia leída en el Ateneo de Madrid el 25- V- 1907, *Renacimiento*, julio 1907.
- _____, «La palabra», *Sophía*, 1904, pp. 306-309.
- _____, «¿Es un libro esotérico *el Quijote?*», *Sophía*, 1905, p. 169.
- _____, «Fray Luis de León en la Teosofía» (1906).
- _____, «La puerta del misterio», *Sophía*, 1904: 249.
- _____, «El número», *Sophía*, 1904, pp. 350-352.
- _____, «La línea», *Sophía*, 1904, p. 386.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, «Para el señor Pérez de Ayala», *La Tribuna*, 28-I-1916, p. 3.
- _____, «El tributo de Galicia a Julio Antonio», *El Eco de Santiago*, 22-III-1919, p. 2.

V.- ANEXO DOCUMENTAL.

Índice de Textos e Ilustraciones

I.- R[icardo] B[aroja], «Aventura de Miguel Ángel Bounazotti», *Almanaque de la Irradiación para 1893*, 1893, pp. 124-125.

II.- Ramón del Valle-Inclán, «Los senderos místicos», *Juventud* (Zaragoza), nº 64, 13 de junio de 1915, p. 12.

III.- Ramón del Valle-Inclán, «Los ojos que han visto», *Juventud* (Zaragoza), nº 80, 12 de octubre de 1915, p. 14.

IV.- *Revista de Estudios Psicológicos* (Barcelona), marzo de 1889.

V.- *Revista de Estudios Psicológicos* (Barcelona), diciembre de 1890. Diseño de la lápida de José M^a Fernández Colavida.

VI.- Cabecera de *La Irradiación*, mayo de 1883.

VII.- *La Irradiación*, agosto de 1893.

VIII.- Fotograbado de Alfredo Rodríguez de Aldao, *La práctica del hipnotismo*, 191?

IX.- *Sophía*, Año III. 1895.

X.- *L'Initiation*, enero 1892.

XI.- *Le Voile d'Isis*, 6, 17- XII- 1890.

XII.- *Le Lotus*, mayo 1887.

XIII.- *Le Lotus Bleu*, enero 1897.

XIV.- *Le Symbolisme*, diciembre de 1913.

XV.- *Paraninfo* (Zaragoza), 28, 6 abril de 1915. Dibujo en cubierta de R. Penagos.

XVI.- Tórtola Valencia.

XVII.- Folleto de propaganda masónica de la revista *Symbolisme*, en el que se anuncian los libros de cada iniciación, realizados por Oswald Wirth.

I

R[icardo] B[aroja] ?

AVENTURA DE MIGUEL ANGEL BOUNAZOTTI

Almanaque de la Irradiación para 1893, Madrid, 1893, pp. 124-125.

En tanto que el inmortal artista pintaba el fresco de la capilla del Vaticano, el Pontífice Paulo III fue a visitarle en su gran taller. El cortejo del Papa era numeroso y no faltaba alguno de los que, envidioso de los favores de que *Miguel Angel* era objeto, no perdían ripio de malquistarle con el Pontífice. Del número de envidiosos era el maestro de ceremonias, Blas de Ceseno, hombre de escaso gusto y sobrada malicia.

-¿Qué os parece la obra? le preguntó Paulo III.

-Señor, me parece más apropiado para decorar una taberna que para servir de ornato a un templo.

Oyó Miguel Angel aquellas palabras, pero ni un solo gesto demostró que las hubiese comprendido. Poco después, como el Papa volviese a visitar la capilla Sixtina, observó que había en el fresco una figura más. El maestro de ceremonias aparecía en un grupo de condenados, con una serpiente rodeada al cuerpo (la envidia), y teniendo por atributos dos enormes orejas de asno. Blas de Ceseno estaba tan perfectamente retratado, que no pudo quedarle la menor duda de su milagrosa transformación. En vano suplicó a Miguel Angel que le redimiera de aquel lugar de tormentos en que le había colocado sin miramientos a su reputación. El artista fue inexorable, y el triste maestro de ceremonias no tuvo más recurso que acudir al Papa en demanda de justicia. Paulo III escuchó su súplica con la sonrisa en los labios, y le contestó: «Ya sabéis a donde alcanza mi poder; si os hubiera colocado en el purgatorio, podía hacer algo; pero os ha puesto en el infierno y de allí no hay nadie que salga». Con efecto, Blas de Ceseno ha pasado a la posteridad en el incomparable Juicio final de la capilla del Vaticano.

R. B.

II

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, «Los senderos místicos», *Juventud* (Zaragoza), nº 64, 13 de junio de 1915, p. 12.

Los senderos místicos

De antiguo fueron declaradas dos disciplinas para llegar al éxtasis: Sus caminos son contrarios, y sin embargo conducen a un mismo final, porque todos los caminos prolongados hasta el infinito, fatalmente en el infinito se encuentran. De estas dos disciplinas 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 panidas, por la otra solo alcanza desconsolada soledad, yerma quietud y en toda la largura de estas dos veredas tan contrarias, se percibe el ondular sutil de la serpiente: En la ortodoxia cristiana, panteísmo y quietismo proyectan una sombra de herejía, porque las almas nunca peregrinan por sus tránsitos sin quebrantar el Enigma Ternario de Dios. Panteísmo y Quietismo son aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado de la magna puerta, en el templo cabalístico de Salomón: Estas dos columnas representaban en la doctrina oculta de los magos caldeos, los misterios del antagonismo, y la lucha entre el hombre y la mujer, porque, según la interpretación hermética, la mujer debe resistir al hombre y el hombre debe fascinarla, para someterla. El principio de acción busca al principio de negación, y así la serpiente del símbolo quiere morderse la cola, y al girar sobre sí misma se huye y se persigue. Quietismo y Panteísmo, son las dos cosas místicas, representadas en Bohas y Jakin.

¡Y las dos columnas simbólicas se unieron bajo la curva del arco! ¡Y entre las dos iba un camino de estrellas! Y desde aquel día de amor quien buscó una orientación cierta para llegar a conocer intuitivamente fué por este camino siguiendo las pisadas y la sombra blanca del Cristo Redentor. No hay otra verdad que las palabras con las que se abre el libro del Trymegisto: – Te doy el amor en el cual está contenido el sumo conocimiento.– Sólo el corazón que ama milagrosamente todas las cosas, solo la mano que bendice, puede enlazar el momento que pasó con el que se anuncia, y detener el vuelo de las horas. Aquel que en el grano infinitamente pequeño de cada instante gozase en amor todas las vidas que una vez han sido, todas las que son, todas las que aguardan ser, volvería a transmutar el pan y el vino en la carne y la sangre del Verbo. Si la serpiente cerrara el círculo, se tornaría divina. Tornarse centro de amor, tal es el ideal abierto como una fuente viva en la roca del mundo, por aquel que murió en la cruz y fué anunciado como Hijo del Hombre. El Nazareno por el amor, unidad y eternidad de su esencia, gozó la comunión con el Espíritu: Por el amor se convirtió en las ansias de todo lo creado y en la Idea del Padre Creador.

El Símbolo del Verbo enlaza la doctrina estática de quietistas y panteístas. El quietismo, tal como lo entendieron los gnósticos alejandrinos, es boato desasimiento de la vida, y el aborrecimiento por las ejemplares formas de las cosas, eternos vasos del Eterno Padre: El quietismo es la comunión con el Paraclito.

Contrariamente, el éxtasis panida representa la suma en el arcano sideral, y los

desposorios con el alma creadora: Así por modos diversos quietismo y panteísmo rompen el Divino Ternario. ¡Y, sin embargo, en la antagonía de estos dos caminos encuentra el alma iguales goces cuando no reposa en su término, que los caminos más contrapuestos se juntan en el Infinito. El Paracleto representa la quieta Unidad. El Demiurgo resume el Todo.

*

EN LA TABLA DE ESMERALDA, EL CENTRO Y LA ESFERA SON SÍMBOLOS DEL PADRE Y DEL ESPÍRITU.

Valle Inclán

III

**RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, «Los ojos que han visto»,
Juventud (Zaragoza), nº 80, 12 de octubre de 1915, p. 14.**

LOS OJOS QUE HAN VISTO

Este sentido cabalístico del mundo que parece descarnar las almas de los cuerpos, que presta a todas las acciones un significado sobrenatural, llenándolas de eternidad, de responsabilidad y de misterio, estremeció mi alma de niño, como un viento nocturno. Aun recuerdo la angustia de mi vida en aquel tiempo, cuando estudiaba latín bajo la férula de un clérigo aldeano. Todos los sucesos de entonces se me aparecen en luz de anochecer y en un vaho de llovizna.

*

Nos reuníamos en la cocina. El ama con el gato en la falda asaba castañas, el clérigo leía su breviario, yo suspiraba sobre mi Nebrija. Llamaban a la puerta. En el regazo del ama rizadorábase el gato, y entraba una vieja que acudía a la vela después de las cruces. Era ciega, ciega desde mocina, ciega de las negras viruelas. Sabía contar cuentos, y todos tenían una evocación nocturna: Cielo estrellado, sombras de árboles, viento húmedo, luces por los caminos, martas por el filo de las tejas. Entraba con un estremecimiento de frío, llena de luna y de campo. Sus cuentos nunca sucedían en el mundo de nuestros sentidos. Tenían un paisaje translúcido. Eran relatos campesinos que convertía en mitos el alma milenaria de aquella aldeana ciega, parecían grimorios imbuídos de poder cabalístico; tan religioso era el respeto que ponía en el signo de algunas palabras. Las figuras, el ondular de los ropajes, el rumor de las pisadas, el temblor de las almas, las vidas y las muertes, todo estaba lleno de taumaturgia y de misterio. Emanaba una sensación de silencio de aquellos relatos forjados de augurios, de castigos, de mediaciones providenciales que el paisaje, que los ojos de la narradora ya no podían ver. Tenía la quietud de las imágenes aprisionadas en los espejos mágicos. Antes de cegar había sido costurera, y guardaba del campo una visión de anochecido, cuando finada la tarea iba a las cruces. La iglesia entre cipreses tenía un atrio verde cubierto de sepulturas. Era en medio de maizales y caminos luneros.

Aquel paisaje acendrado, inmovilizado, embalsamado de recuerdos, era el de sus historias. Todas las cosas estaban imbuídas de un misticismo estático. Las almas en pena, las mozas ofrecidas, los robos y las muertes se mezclaban en acciones profundas y silenciosas que más parecían vistas por las estrellas del cielo que por ojos humanos. Desaparecía la idea temporal, eran acciones contempladas por una conciencia difusa, milagrera y campesina, la conciencia de un karma. Y al modo que acontece en los sueños, la lógica espiritual de las acciones quebrantaba la lógica de los cuerpos. Aquella ciega de aldea, cuando contaba sus historias, parecía estar mirándolas en el fondo de su alma. Algunas tenían el terror trágico de los poemas primitivos; sobre otros pasaba el vuelo inocente de los ángeles. El alma de la ciega era como un caracol marino lleno de resonancias, oía las voces de cien generaciones, estaba llena de rumor de los maizales y los cuentos que contaba parecían nacidos a lo largo de las

veredas bajo el influjo de la luna.

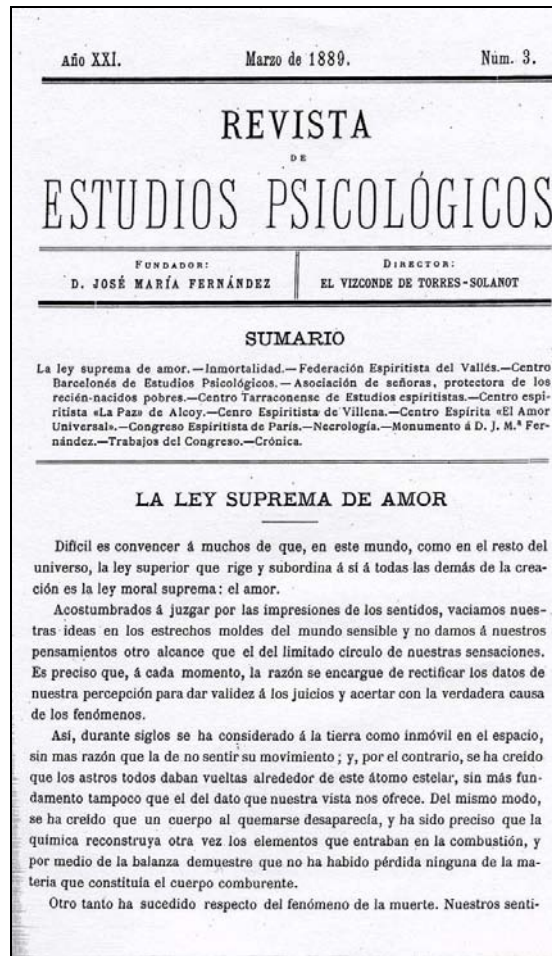
*

Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pantas, penetremos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y de la hora. Felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y de cronología.

Valle-Inclán.

IV

Revista de Estudios Psicológicos, marzo de 1889.

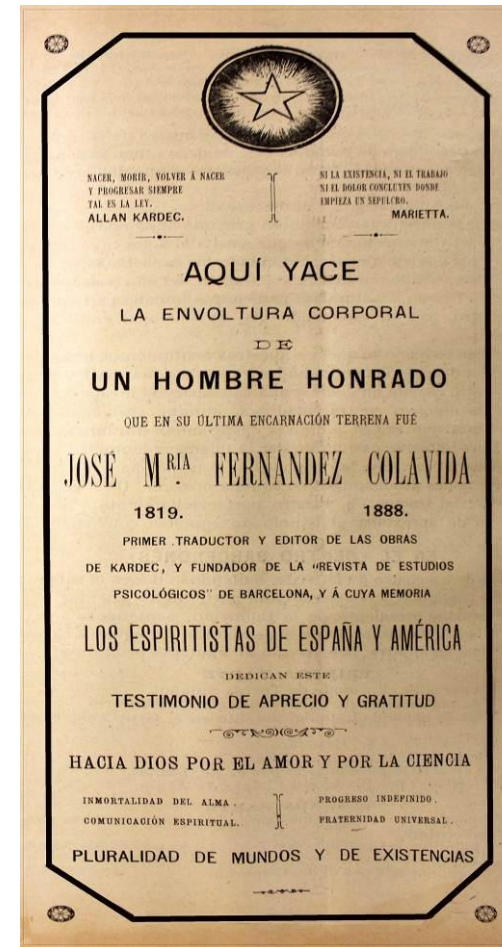


Hemeroteca Municipal de Madrid.

V

Revista de Estudios Psicológicos, diciembre de 1890.

Diseño de la lápida de José M^a Fernández Colavida.



Facultad de Sociología.

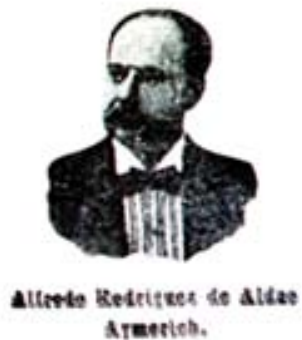
Universidad Complutense de Madrid.

VI
Cabecera de *La Irradiación*, mayo de 1883.



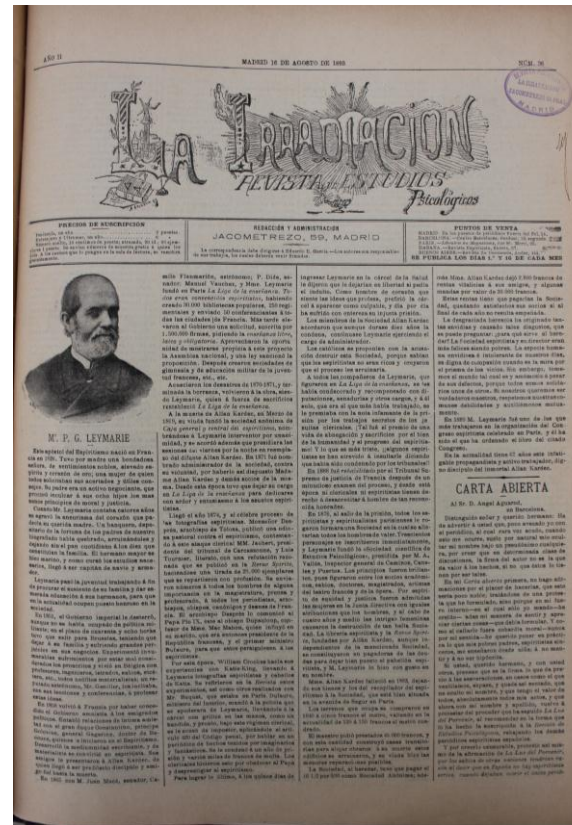
Hemeroteca Municipal de Madrid.

VIII
Fotograbado de Alfredo Rodríguez de Aldao



La práctica del hipnotismo, Madrid, B. de *La Irradiación*, 191?.

VII
La Irradiación, agosto de 1893.



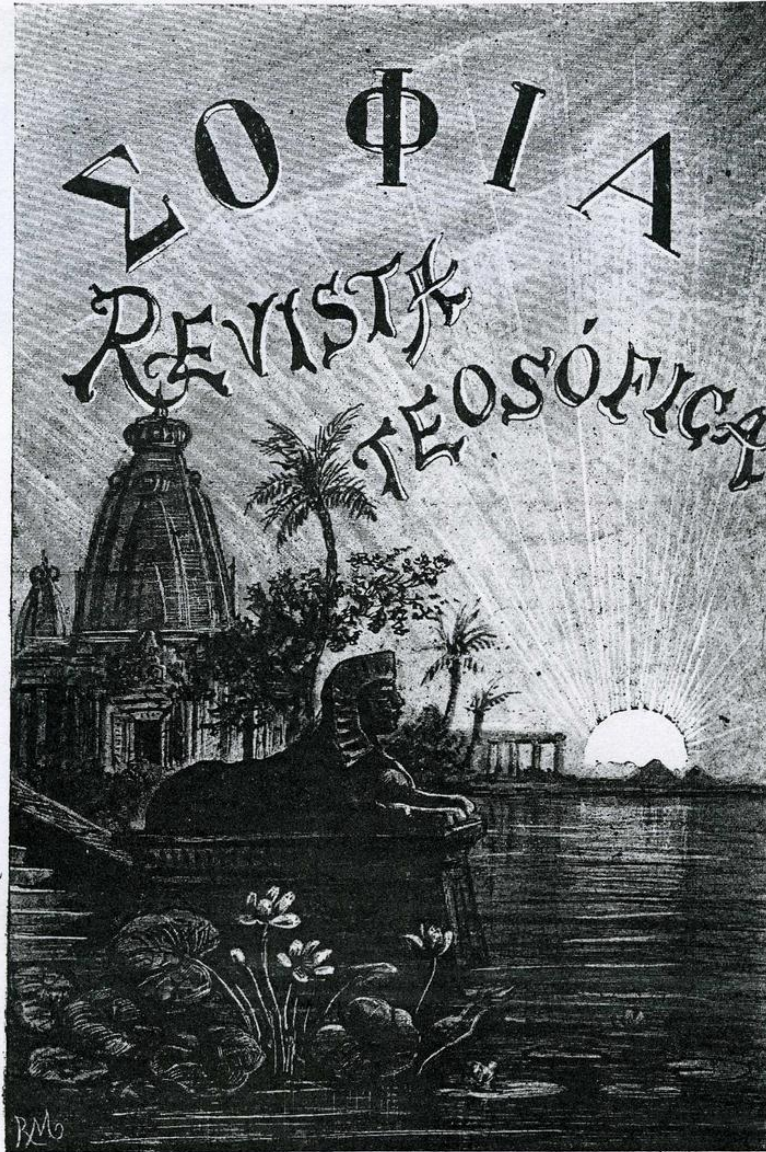
Hemeroteca Municipal de Madrid.

IX

Sophía, Año III. 1895.

Año III. 1895.

Año 4997 de Kaly-Yuga.



4
1,899

ÓRGANO OFICIAL DE LA SOCIEDAD TEOSÓFICA EN ESPAÑA

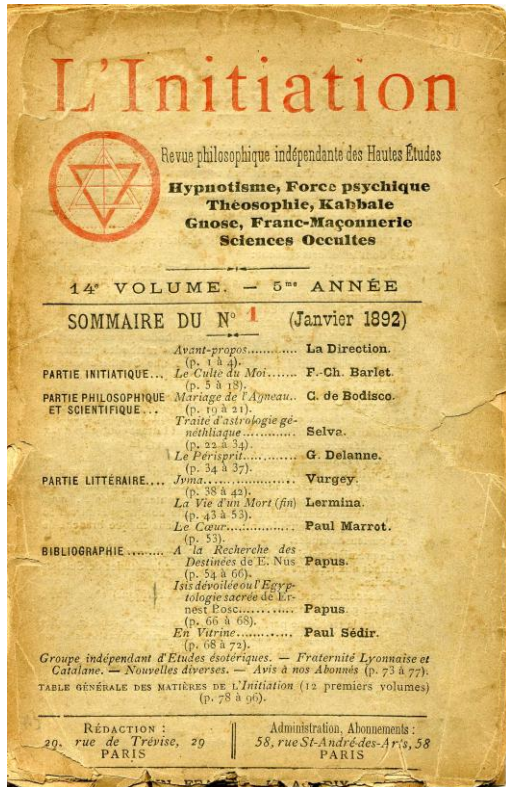
REVISTA MENSUAL

FUNDADA POR D. FRANCISCO DE MONTOLIU Y DE TOGORES,
Primer Presidente del Grupo Español de la Sociedad Teosófica, Ingeniero, Abogado y Director de la Escuela
de Peritos Agrónomos de Barcelona.

Ateneo de Madrid.

X

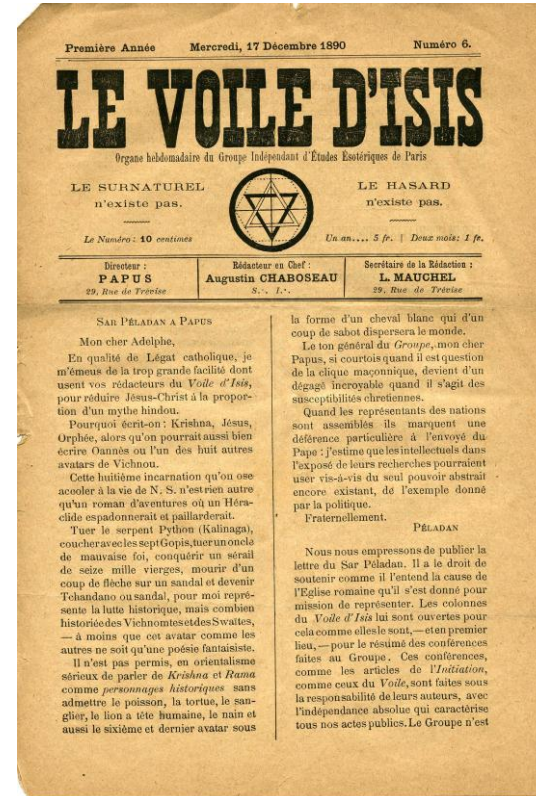
L'Initiation, enero 1892.



Jesús M^a Monge
Colección privada.

XI

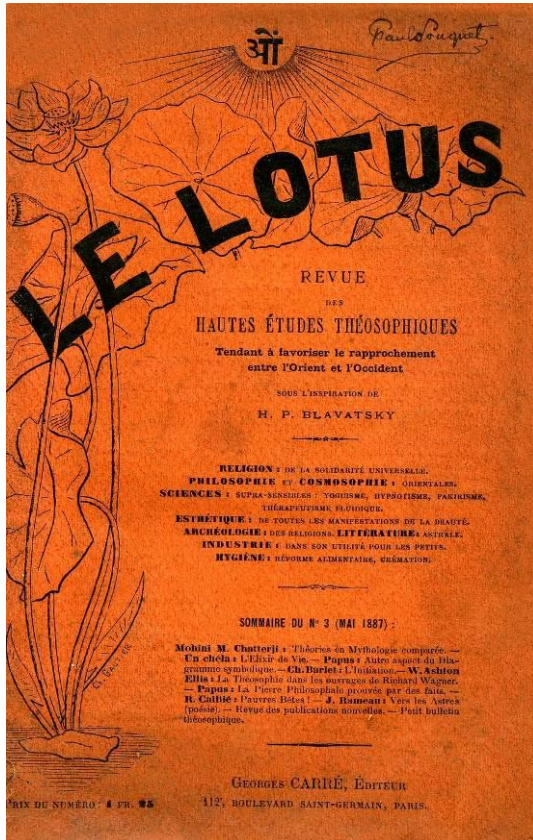
Le Voile d'Isis, 6, 17- XII- 1890.



Jesús M^a Monge
Colección privada

XII

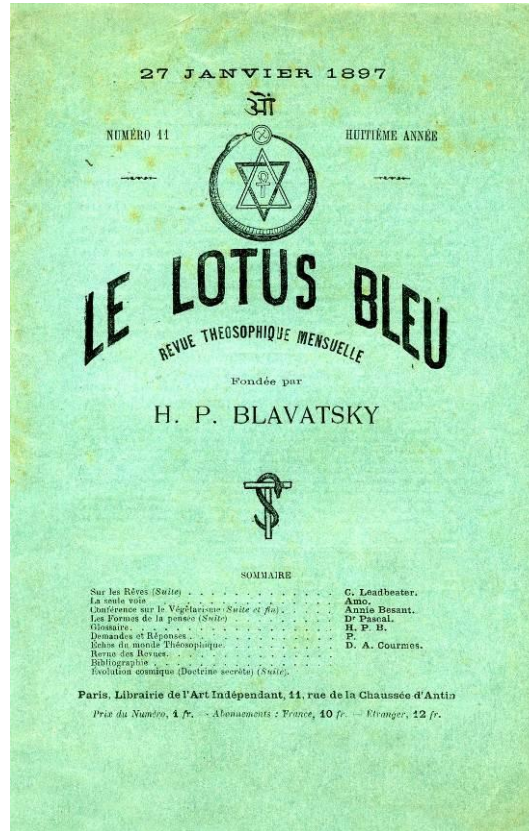
Le Lotus, mayo 1887.



Jesús M^a Monge
Colección privada

XIII

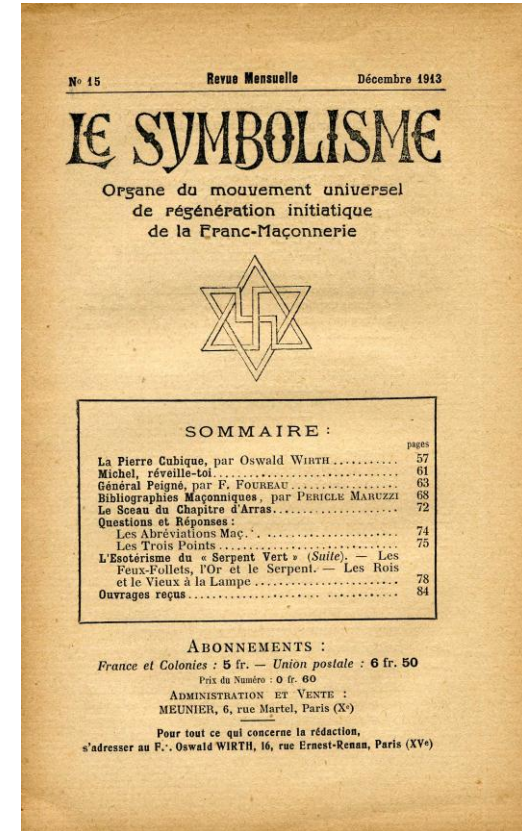
Le Lotus Bleu, enero 1897.



Jesús M^a Monge
Colección privada

XIV

Le Symbolisme, diciembre de 1913.



Jesús M^a Monge
Colección privada

XV

Paraninfo (Zaragoza), 28, 6 abril de 1915.

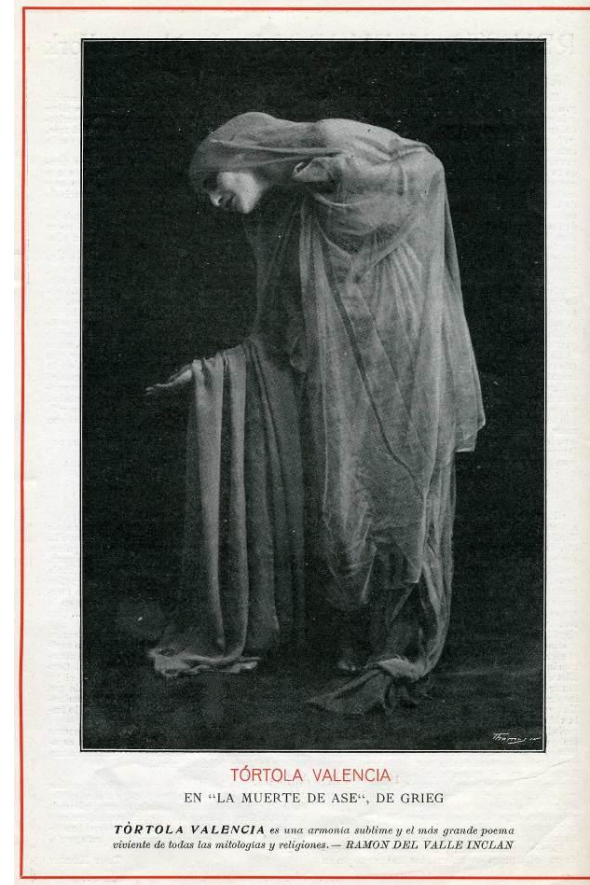
Dibujo en cubierta de R. Penagos.



Universidad de Zaragoza

XVI

Tórtola Valencia.



Jesús M^a Monge
Colección privada

XVII

Folleto de propaganda masónica de la revista *Symbolisme*, en el que se anuncian los libros de cada iniciación, realizados por Oswald Wirth.

Supplément au « Symbolisme ».

LA LUMIERE
MAÇONNIQUE
N'ÉCLAIRE PAS
SURNATURELLEMENT

LE MAÇON
QUI NÉGLIGE
DE S'INSTRUIRE
RESTE PROFANE

INITIEZ-VOUS !

Lisez les Trois Manuels qui rendent
LA FRANC-MAÇONNERIE intelligible à ses adeptes

Le Livre de l'Apprenti
Le Livre du Compagnon
Le Livre du Maître
Le F.°. **OSWALD WIRTH**
y a condensé toute sa science du symbolisme maçonnique.

Demandez ces ouvrages à votre [] car, édités par les soins de la
Librairie Dorbon-Ainé, 19, boulevard Haussmann, Paris, IX.
ils ne se vendent que sur justification maçonnique.

PRIX DE L'EXEMPLAIRE : 9 FRANCS — FRANCO 9,75

Il a été tiré quelques exemplaires des trois manuels étroitement reliés en un volume, qui sont vendus 45 francs (lieux 48 francs).