LA DESCRIPCION SUBVERSIVA DEL JARDIN DE LA VIRREINA EN *TIRANO BANDERAS*

INTRODUCCIÓN

La marcada intencionalidad de la parodia en el esperpento ha quedado confirmada desde la aparición de trabajos óptimos como *La elaboración artística de «Tirano Banderas»* de Emma Susana Speratti-Piñero y *La realidad esperpéntica* de Alonso Zamora Vicente.[1] Recientemente, Antonio Risco en su libro *El demiurgo y su mundo* va más allá de la idea de la parodia por la parodia misma al hablar de la ley del contraste como principio básico de la creación valleinclanesca y, de modo especial, de obras antiheroicas como *Tirano Banderas.* En estas obras, según Risco, «el lector es desafiado y puesto a prueba al confrontársele con el desprestigio rotundo de una serie de «valores tradicionales», valores éstos de orden cultural, artístico y poético».[2] Dentro de esta línea opuesta a la valoración tradicional, deseo examinar un aspecto de *Tirano*

---

[1] Emma Susana Speratti-Piñero, *De 'Sonata de Otoño' al esperpento* (London: Támesis, 1968), pp. 74-239; Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica (Aproximación a 'Luces de Bohemia')* (Madrid: Gredos, 1969).

[2] Antonio Risco, *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán* (Madrid: Gredos, 1977, 289).

Banderas hasta ahora no estudiado por la crítica: el del uso subversivo de la descripción. Particularmente la subversión del decorado literario estereotipado «de los jardines propicios al amor» (según los denomina Valle en *Cuento de abril*) en el texto descriptivo del «jardín de la virreina».

Para fines de este trabajo, nos apoyaremos en el concepto de calco tal como ha sido usado por Antonio Gómez-Moriana. De acuerdo con su terminología, calco es la imitación o parodia de una estructura por medio de una nueva integración de antiguos elementos. Distingue tres tipos de calco: icónico a nivel imagen, estilístico a nivel lenguaje y discursivo con «la adopción de una o varias formas de discurso por parte de un texto, en un ordenamiento estratégico de sus componentes».[3]

En cuanto a la teoría de la descripción dentro de la narrativa, nos atenemos a los análisis presentados por Jean Ricardou en «Problèmes de la description»,[4] y por Philippe Hamon en su brillante artículo «Qu'est-ce qu'une description?». Según éste, la descripción cumple múltiples funciones:[5]

1) Delimita las articulaciones de la narración.
2) Retrasa el desenlace de la trama.
3) Provee un sistema estético-retórico.
4) Contribuye a la legibilidad del texto.
5) Enfoca al personaje.

Nuestro trabajo se centrará en la última función, es decir, en la relación entre personaje y marco ya que, tradicional-

---

[3] Antonio Gómez-Moriana, «La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* IV, n. 2 (Invierno, 1980), 139.

[4] Capítulo II de *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Seuil, 1967).

[5] *Poétique*, n. 12 (1972), 465-485. Sobre la descripción véase también: Henri Mitterand, «Corrélations lexicales et organisation du récit: le vocabulaire du visage dans 'Thérèse Raquin'», *Nouvelle Critique* (Paris), Numéro espécial, Linguistique et Littérature (Nov., 1968), 21-28; Jean Ricardou, «Belligérance du texte» en *La production du sens chez Flaubert* (Colloque de Cérisy, 1975), 85-102.

mente, por medio del decorado el autor nos revela, confirma o perfila la forma de ser del personaje.

Así lo afirma Hamon:[6]

> La description est le lieu où le récit s'arrête, où il se suspend, mais aussi l'endroit indispensable où il 'met en conserve', où il 'stocke' son information, où il se noue et se redouble, où personnages et décor, en une sorte de 'gymnastique' sémantique entrent en redondance; le décor confirme, précise ou dévoile le personnage comme faisceau de traits significatifs simultanés, ou bien il introduit une annonce (ou un leurre) par la suite de l'action...: la description orientant la lecture du récit (en apportant une information directe sur l'avenir des personnages). On peut donc dire qu'elle joue d'une part le rôle d'un 'organisateur' du récit, et d'autre part... le rôle de sa mémoire.

Los textos del jardín de la virreina

Texto I (Primera parte, Libro segundo: El ministro de España, fragmento I).

> «La legación de España se albergó muchos años en un caserón con portada de azulejos y salomónicos miradores de madera, vecino al recoleto estanque francés llamado por una galante tradición Espejillo de la Virreina. El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de lujuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melosidades: Le hacían rollas las manos y el papo: Hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa: Era un desvaído figurón, snob literario, gustador de los cenáculos decadentes, con rito santoral de métrica francesa. La som-

[6] Hamon, 483.

bra de la ardiente virreina, refugiada en el fondo del jardín, mirando la fiesta de amor sin mujeres, lloró muchas veces, incomprensiva, celosa tapándose la cara».

Tirano Banderas
(Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 49-50

Texto II (Sexta parte, Libro segundo: Flaquezas humanas, framento VI).

«Currito Mi-Alma salió rompiendo cortinas y, por decirlo en su verba, más postinero que un ocho:
—¡Has estado pero que muy buena, Isabelita!
El barón de Benicarlés le detuvo con áulico aspaviento, la estampa fondona y gallota, toda conmovida:
—¡Me parece una inconveniencia ese espionaje!
—¡Mírame este ojo!
—Muy seriamente.
—¡No seas panoli!
Los cedros y los mirtos del jardín trascendían remansadas penumbras de verdes acuarios a los estores del salón, apenas ondulados por la brisa perfumada de nardos. El jardín de la virreina era una galante geometría de fuentes y pautaban los estanques, entre columnatas de cipreses. El Ministro de Su Majestad Católica, con un destello de orgullo en el azul porcelana de las pupilas, volvió la espalda al rufo, y recluyéndose en el calino mirador colonial, se incrustaba el monóculo bajo la ceja. Trepaban del jardín verdes de una enredadera, y era detrás de los cristales toda la sombra verde del jardín. El Barón de Benicarlés apoyó la frente en la vidriera: Elefantona, atildada, britanizante, la figura dibujaba un gran gesto preocupado. El Curro y Merlín, cada cual desde su esquina, le contemplaban sumido en la luz acuaria del mirador; en la curva rotunda, labrada de olorosas maderas, con una evocación de lacas orientales y borbónicas, de minué bailado por Visorreyes y Princesas Flor de Almendro. El Curro rompió el encanto escupiendo, marchoso, por el colmillo:
—¡Isabelita, prenda, así te despeines, o te subas el moño, para menda lo mismo que la Biblia del Padre Carulla! Isabelita, hay que mover los pinreles y darse la lengua con Tirano Banderas.
—¡Canalla!
—¡Isabelita, evitémonos un solfeo!».

Tirano Banderas 202-203

La descripción que nos ocupa está incorporada en el libro segundo, denominado «Flaquezas humanas», de la sexta parte de *Tirano Banderas*. Dentro de la estructura formal simétrica de la novela, este libro segundo va emparejado con otro de la primera parte titulado «El Ministro de España». Ambos se centran en la figura del Barón de Benicarlés, y nos dan una doble visión del «Ministro de España», primero en su vida oficial relacionada con la Colonia española y luego en su vida privada con sus «flaquezas humanas». Además, en cada uno de ellos se halla uno de los dos textos relacionados con el jardín de la virreina. Así es cómo el jardín queda siempre ligado a la compleja figura de Benicarlés.

Se podría decir ingenuamente que la razón de la conexión Benicarlés-jardín es meramente una cuestión de localización, dado que el jardín linda con la casa donde vive el Barón. Sin embargo, a pesar de que el autor describe con gran minuciosidad al personaje de Don Celes desde su entrada en el caserón de la Legación hasta su llegada al estrado vacío del salón (obvia reproducción icónica de la vaciedad de la Corona Española), no alude al jardín en esta ocasión.

La primera vez que Valle menciona al jardín es en conexión con el retrato del Ministro de España. El lector hasta este punto únicamente sabía de su existencia por lo que de él había opinado Don Celes en una conversación con Santos Banderas:

> —Es hombre apático... Hace lo que le cuesta menos trabajo. Hombre poco claro.
> —¿No hace negocios?
> —Hace deudas, que no paga. ¿Quiere usted mayor negocio?

Dado el contexto de este intercambio verbal, se infiere que el Ministro de España (aún no tiene nombre particularizador) es un «hombre poco claro» debido al mal estado de sus finanzas. El lector no está preparado para las revelaciones que, más adelante, le deparará el autor en el amplio retrato de tan equívoca figura.

Esta semblanza (véase el texto I) se abre con la descripción de un escenario digno del rango y categoría de un Ministro de España: una mansión, con una fachada principal toda adornada, con unos miradores de columnas labradas, sede de la Legación Española, lindante a un estanque, cuyo nombre trae el eco del glorioso Virreinato Imperial. La frase siguiente marca la ruptura con el decorado inanimado a la vez que deshincha el supuesto empaque creado al principio. La expresión «Espejillo de la Virreina», que inicialmente significaba únicamente el nombre de un estanque, se vivifica de forma que los atributos del personaje nombrado (virreina) recaen sobre el lugar: de estanque se pasa a espejo, de espejo a jardín: el jardín es espejo/reflejo de la virreina que, al igual que el Barón (nótese el juego fonético varón-barón), se desenvuelve en un ambiente «galante y malsano». De esta suerte se establece la pertinente relación entre el jardín y el Barón, preparando así la transición a la oración siguiente en la que se nos da el retrato físico y moral del Ministro de su Majestad Católica, retrato en el que la falta de vigor masculino y prestancia desdice la «nobleza» de cuna cacareada por la cascada de nombres y títulos.

Hasta este punto, la representación es lo suficientemente indefinida para que pueda tomarse como la mera descripción de un fofo snob decadente. La última frase aclarará la verdadera y oculta naturaleza de Don Mariano Isabel Cristino cuyo alambicado nombre, además de aludir claramente a la reina Isabel II,[7] trasluce ya la ambigüedad sexual de este personaje con el masculino Mariano, el femenino Isabel y el ambivalente Cristino. El escondido jardín misterioso, lleno de los ecos de la fogosidad pasional de la virreina, paradigma del jardín amoroso tradicional, el de las delicias del amor (heterosexual, por supuesto) rechaza la desviación «galante y

---

[7] Véase el excelente artículo de David Bary, «Un personaje de Valle-Inclán: ¿Quién es el Barón de Benicarlés?», *Insula* n. 266 (enero, 1969), 1 y 12.

malsana» (la virreina se tapa la cara) de la fiesta de amor homosexual («sin mujeres»). De esta suerte, «la voz de cotorrona», «el pisar de bailarín», «el gusto al cuchicheo», «las falsas melosidades», el hablar con «nasales francesas» exageran las afectaciones de un hueco figurón que además de ser figurón es afeminado. Con ello, y por medio de esa descripción, Valle ha apuntado ya al aspecto de la forma de ser de Benicarlés que más peso tendrá en el desarrollo del argumento de la novela.

Valle-Inclán, con perfecto dominio de su material, hace que el marco-jardín del amor tradicional, ámbito perfecto de un personaje tipo virreina, repudie al personaje Benicarlés por ser «un hombre poco claro». Mas este rechazo es únicamente a «nivel focalizador» con la correlación implícita entre el decorado y la temática presupuesta por este decorado, y entre el decorado y el personaje. A nivel lingüístico y discursivo, el fragmento comentado es armónico.

La descripción del jardín de la virreina

Para cuando llegamos a la descripción del jardín de la virreina hacia el final de la novela, la tendencia homosexual de Benicarlés, apuntada tan sólo en el retrato comentado, ha sido confirmada. El Barón se llama ahora abiertamente Isabelita. Nos ha sido presentado en el secreto de su cámara vestido de mujer y pintarrajeado de cara, envuelto en el escándalo por las cartas perversas escritas a su amante y caídas en manos de Santos Banderas. Lo hemos visto hablando con Don Celes de su devaneo. Lo que es más, hemos presenciado como lectores una escena amorosa entre Isabelita y su amante Currito Mi-Alma, calco icónico y lingüístico de una escena de *Sonata de Otoño* entre Bradomín y Concha.[8]

---

[8] «—¡Déjame ser tu azafata!
Concha soltó su mano de entre las mías:
—¡Qué locuras se te ocurren!
Sonata de Otoño (Madrid: Espasa-Calpe, 1966), 16.

El segundo texto del jardín de la virreina se abre dentro de este mundo ramplón, en el que ya no cabe el equívoco sobre la naturaleza de las relaciones amatorias de Isabelita y Currito. La pareja está dialogando en un lenguaje burdelesco, caricatura del lenguaje pseudo-popular del sainete:

> —¡Me parece una inconveniencia ese espionaje!
> —¡Mírame este ojo!
> —Muy seriamente.
> —¡No seas panoli!

Seguidamente y sin transición alguna, aparece la descripción del jardín de la virreina:

> Los cedros y los mirtos del jardín trascendían remansadas penumbras de verdes acuarios a los estores del salón, apenas ondulados por la brisa perfumada de nardos. El jardín de la virreina era una galante geometría de fuentes y mirtos, estanques y ordenados senderos: Inmóviles cláusulas de negros espejos pautaban los estanques, entre columnatas de cipreses...

Esta descripción, dado el contexto, sorprende ante todo por el contraste: contraste frente al ritmo seco y cortante

---

> —Bueno, sírveme de azafata.
> —¡Sinvergonzona!
>
> *Tirano Banderas*, 195.

El símil ya fue apuntado por Speratti-Piñero: «Un último elemento de esperpentización es recurrir al estilo de las *Sonatas* o recordar algún episodio de aquéllas para ofrecer un contraste particularmente desagradable. La descripción de la Legación Española y la evocación de la 'ardiente virreina' están estratégicamente colocadas antes y después del retrato del ambiguo ministro. Si en un momento galante de *Sonata de Otoño* Xavier pide a Concha '¡Déjame ser tu azafata!', en *Tirano Banderas* es Benicarlés quien dice a Currito Mi-Alma: 'Bueno, sírveme de azafata'. El viejo tema del amor queda así más que vacío o petrificado», 162. Refiriéndose a este mismo episodio dice Bary: «Claro es que la palabra azafata es una de las voces predilectas del autor, y que la idea de que un hombre sirva a la amada 'de azafata' figura también en un famoso pasaje de la 'Sonata de Otoño'. Pero quien tiene azafatas de verdad, como es natural, es Isabel II, a quien el rey don Francisco llama 'Isabelita'...», 1.

creado por las frases cortas del diálogo y el ritmo melodioso, musical de las largas frases de la descripción; contraste también entre el vocabulario rebuscadamente vulgar y coloquial del diálogo y el léxico rebuscadamente culto y refinado del trozo descriptivo. Pero más que nada contraste de atmósfera y de ambiente.

En efecto, el cambio de sensibilidad queda aparente si se hace una lectura cruzada con el texto del jardín de Bradomín y María del Rosario en la *Sonata de Primavera,* como ejemplo de uno de los muchos de estilo modernista, escritos por Valle mismo.[9]

La descripción del jardín de Benicarlés, aunque más escueta que la del jardín de Bradomín, contiene los mismos

---

[9] «Yo quedé sólo en el vasto salón, y no sabiendo qué hacer, bajé al jardín. Era una noche de Primavera, silenciosa y fragante. El aire agitaba las ramas de los árboles con blando movimiento, y la luna iluminaba por un instante la sombra y el misterio de los follajes. Sentíase pasar por el jardín un largo estremecimiento y luego todo quedaba en esa amorosa paz de las noches serenas. En el azul profundo temblaban las estrellas, y la quietud del jardín parecía mayor que la quietud del cielo. A lo lejos el mar misterioso y ondulante, exhalaba su eterna queja. Las dormidas olas fosforecían al pasar tumbando los delfines, y una vela latina cruzaba el horizonte bajo la luna pálida.

Yo recorría un sendero orillado por floridos rosales: Las luciérnagas brillaban al pie de los arbustos, el aire era fragante, y el más leve soplo bastaba para deshojar en los tallos las rosas marchitas. Yo sentía esa vaga y romántica tristeza que encanta los enamoramientos juveniles, con la leyenda de los grandes y trágicos dolores que se visten a la usanza antigua. Consideraba la herida de mi corazón como aquellas que no tienen cura y pensaba que de un modo fatal decidiría de mi suerte. Con extremos verterianos soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron a la historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo. Desgraciadamente, quedéme sin superarlos, porque tales romanticismos nunca fueron otra cosa que un perfume derramado sobre todos mis amores de juventud. ¡Locuras gentiles y fugaces que duraban algunas horas, y que, sin duda por eso, me han hecho suspirar y sonreír toda la vida!

elementos estereotipados, los mismos clichés, las mismas convenciones que acompañan la descripción del huerto del deleite, el «locus amoenus» tradicional con la evocación expresa de la vegetación: árboles (cedros, cipreses), arbustos (mirtos), flores (nardos); del agua (fuentes, estanques, espejos); del aire (brisa); de la configuración del jardín (senderos adornados, galante geometría, columnatas de cipreses); de una hora valorizada literariamente, el atardecer (penumbras); con la evocación de la paz y tranquilidad del marco (remansadas, inmóviles cláusulas, apenas ondulados); del colorido (verdes acuarios, negros espejos); de la fragancia (perfumada de nardos) y del silencio (no se indican sonidos). Prácticamente tenemos una paráfrasis de los aspectos más característicos en la descripción de todo jardín amoroso.

Como dijimos anteriormente, la descripción del lugar y el modo de describirlo es en función del efecto que el marco opera sobre el personaje. Con la descripción del jardín de Bradomín, Valle está manipulando el jardín romántico «de extremos verterianos» (sic), dada la sensibilidad antisentimental de esta figura. En la descripción del jardín de la virreina, Valle hace que el receptor (El Ministro de su Majestad Católica) se funda con el ambiente modernista evocado. En un movimiento textual que va del objeto (jardín) al personaje que lo observa, Benicarlés siente «un destello de orgullo», y luego un halo «de lacas orientales y borbónicas, de minué bailado por Visorreyes y Princesas Flor de Almendro» pasa por su

---

De pronto huyeron mis pensamientos. Daba las doce el viejo reloj de la Catedral y cada campanada, en el silencio del jardín, retumbó con majestad sonora. Volví al salón, donde ya estaban apagadas las luces. En los cristales de una ventana temblaba el reflejo de la luna, y allá en el fondo brillaba la esfera de un reloj que con delicado y argentino son daba también las doce». Don Ramón del Valle-Inclán, *Obras Completas*, t. I (Madrid: Rivadeneyra, 1944), 222-223. Otros ejemplos: El jardín de Bradomín y Concha, *Sonata de Otoño*, 32; El de Rosarito y Don Miguel en *Jardín Umbrío*, *Obras Completas*, I, 167.

mente, sumido él en la contemplación del jardín a través de su monóculo.

Por si nosotros los lectores nos hemos entregado también a la contemplación y por si nos hemos dejado envolver por la magia del atardecer, Valle abruptamente pone fin al pasaje descriptivo del jardín: «El Curro rompió el encanto escupiendo, marchoso, por el colmillo...». La palabra clave es «encanto». Toda la descripción del jardín de la virreina (o jardín de Benicarlés) está hecha en función de crear el encanto con el ideal modernista, de «refinar» según Valle mismo declara, «las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad».[10] Después que Valle ha logrado esta sensibilización, nos obliga a caer en un mundo distinto donde incluso el falso encanto modernista es a su vez falseado.

CONCLUSIÓN

El marco modernista de lujo, voluptuosidad y amor carnal es así desprestigiado de golpe. Lo que más nos importa aquí es que la función misma de la descripción ha sido desvalorizada y saboteada por Valle al enclavar el texto descriptivo en un contexto narrativo alienador que lo desdice y lo distancia. Paul Ilie, al hablar de la transformación del papel de la luna en la obra de Valle-Inclán dice:[11]

> The important fact is that a technique has been turned against itself in such a way that a stylized extreme is reached which draws attention to itself. The result is a kind of insider's parody intended for playful estheticians who know the mechanism(...)

---

[10] Ramón del Valle-Inclán, «Modernismo», *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), VII (22 de febrero de 1902), 114. Artículo reproducido en *El modernismo* edición de Lily Litvak (Madrid: Taurus, 1975), 17-19.

[11] «The grotesque in Valle-Inclán. A monograph» en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Live and Works,* ed. Anthony H. Zahareas, Rodolfo Cardona and Summer Greenfield (New York: Las Americas Publishing Co., 1968), 504.

Estas mismas palabras pueden justamente aplicarse al uso subversivo de la descripción del jardín de la virreina. Con ello hemos explorado un aspecto más de un típico procedimiento valleinclanesco: el de la desmitificación de la literatura por la literatura.

TERESA J. KIRSCHNER
Simon Fraser University