

***Homenaje a la Profesora
María Luisa Picklesimer***
(*In memoriam*)

M.a Nieves Muñoz Martín, José A. Sánchez Marín (eds.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



LA FUNCIÓN LITERARIA DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LAS PRIMERAS NOVELAS DE PALACIO VALDÉS

CARLOS DE MIGUEL MORA
Univesidad de Aveiro

Antes de iniciar nuestra exposición, conviene aclarar algunos de los conceptos que trataremos y que se exponen en el título de la misma. En primer lugar hay que decir que la expresión “tradición clásica” ha merecido últimamente en España una meditada reflexión que encuadrase adecuadamente la multiplicidad de trabajos que se están presentando bajo este epígrafe. Como ejemplo de la fertilidad de este ámbito en los estudios clásicos actuales podemos mencionar los sucesivos coloquios internacionales que anualmente organiza el área de Filología Griega de la UNED, bajo la dirección del Profesor López Férez, subordinados precisamente a la tradición clásica en la literatura española e hispano-americana.

El investigador español Laguna Mariscal¹ demostró que la denominación “tradición clásica” se remontaba más allá de Gilbert Highet, a quien se atribuía su creación², y apuntaba como acuñador al filólogo italiano Domenico Comparetti en su libro *Virgilio nel medioevo*, publicado en Pisa en 1872³. Lo interesante de esta fecha no es quién ni dónde sino cuándo; como recuerda García Jurado⁴, poco antes, en torno a 1860, se puede fijar la creación del término “Renacimiento”, con mayúscula, para referirse a determinada época donde comenzaba supuestamente la modernidad. Ambas acuñaciones se dan por lo tanto en el siglo XIX, en plena efervescencia del realismo y en la época de los autores que vamos a tratar aquí; ambas responden a la necesidad de dar cuenta de las relaciones del mundo y de las letras antiguas con el mundo y las letras modernas. Argumenta García Jurado que los motivos que llevan a estas creaciones se relacionan con la conciencia que se tiene entonces de que las lenguas y literaturas greco-latinas representan una realidad epistemológicamente diferente de las lenguas y literaturas modernas y que, a partir de esta diferenciación se puede estudiar cómo las primeras “renacen” (Renacimiento) o “perviven” (tradición clásica) en las segundas⁵.

El uso de la expresión tradición clásica, con este adjetivo y no el simple adjetivo tradición, supone entonces la conciencia de que hay tradiciones diferentes. Tenemos que tener en cuenta que al usar esta locución se realiza una diferenciación en tres niveles: tradición antigua por oposición a la moderna, tradición pagana por oposición a la cristiana y tradición culta por oposición a la vulgar.¹ Solo así entenderemos qué entra en los límites de lo que se considera “tradición clásica”. En las obras estudiadas encontraremos

¹García Jurado, «¿Por qué nació... 187

muchas expresiones latinas que no cabrían en esta definición, por venir del ámbito cristiano o vulgar.

Una vez justificada la expresión “tradición clásica” nos queda por explicar por qué hablamos de “función literaria” en nuestro título. Algunos trabajos actuales sobre tradición clásica en la literatura española han caído, infelizmente, en el mismo error en que cayeron los propios estudios clásicos en la época de la incesante búsqueda de las fuentes. La tarea de encontrar *loci similes* o “lugares comunes”, pasajes en un autor que recuerdan los de otro, es la esencia de los tradicionales estudios literarios sobre la época clásica. La caza de las fuentes o “Quellenforschung” se convirtió en el pilar de cualquier estudio sobre un texto, calificando este fenómeno literario como “influencias” o “fuentes”, pero no en términos de textos y estructura de los textos. El afán de detectar por detectar, sin un análisis literario, derivó en un comparatismo exacerbado sin un claro objetivo, y que parecía restar calidad a los textos en lugar de comentar su valor poético. Contra este desenfreno identificador de lo que parecen ser “préstamos literarios” se alzó toda una escuela de interpretación intertextual que nació en Italia con Conte y Barchiesi⁶ y pronto se extendió por el mundo anglófono⁷.

Del mismo modo, se puede caer en el error, al analizar la literatura en lenguas modernas, de la identificación como único objetivo, como si la referencia clásica fuera un elemento inerte que solo toma sentido inmerso en el nuevo texto, como si de repente asumiese una capacidad de significación de la que anteriormente estaba privado, en lugar de entenderlo como un elemento que de cierto modo ya estaba implícitamente dotado de una orientación. Nos interesa, así pues, no solo quedarnos en la localización de la referencia clásica, sino entender qué papel juega esa referencia en la estructura de la novela.

En este estudio nos centraremos en algunas de las primeras obras de Armando Palacio Valdés, escritas aún en el s.XIX. Los motivos para acotar nuestro estudio a este ámbito cronológico se centran en el cambio evidente que supuso en la trayectoria del autor la publicación de *La aldea perdida* en 1903, tanto en el tipo de novela que escribe⁸ como en la presencia de la antigüedad clásica⁹.

Los autores pueden realizar un aprovechamiento narrativo de la tradición clásica desde diferentes ámbitos o niveles. Uno de los más sencillos, que tiene que ver exclusivamente con la mayor o menor abundancia y complejidad de las referencias usadas, se deja ver en novelas con narrador autodiegético. Podemos ejemplificar este uso con dos novelas de Palacio Valdés, *La hermana San Sulpicio* y *La alegría del capitán Ribot*¹⁰. En las dos encontramos un protagonista narrador en primera persona, en ambas este protagonista se encuentra en un ambiente en el que se siente ligeramente desplazado, aunque se integre bastante bien. Ceferino Sanjurjo, el protagonista de la primera novela, es un joven gallego de familia acomodada, poeta que abandonó los estudios de medicina por su

vocación, conferencista ocasional, que por amor a una novicia, la hermana San Sulpicio, pasa una larga temporada en Sevilla con el propósito de enamorarla y casarse con ella. El capitán Julián Ribot es un marino alicantino que se enamora platónicamente de una mujer casada, después de un episodio en que salva la vida a la madre de esta mujer. A pesar de los dictámenes de su conciencia, que le aconsejan que se aparte de la tentación, cede ante la invitación del marido de esta, agradecido por el salvamento de la suegra, y pasa largas temporadas en su casa. Pero el carácter honesto, abierto e ingenuo de este hombre lo enamoran más que la belleza de su mujer, de modo que se convierte en un íntimo y sincero amigo suyo y en protector de su honra, en lugar de amenazarla. Como dije, los dos personajes se encuentran ligeramente desplazados, uno geográfica, otro socialmente, pero se adaptan bastante bien a la situación.

En estos casos de narrador autodiegético el uso de la tradición clásica va a tener una función de caracterización del protagonista, evidentemente junto a otros elementos narrativos. De este modo, el narrador de *La hermana San Sulpicio*, el poeta y conferencista Sanjurjo, presenta de sí mismo una imagen positiva, de hombre culto, que el autor no contradice, pero matiza con diversos procedimientos situacionales y con el uso de la tradición clásica o quizá sería mejor decir con el poco uso. El narrador literato Sanjurjo introduce referencias vagas a Ulises, Homero, dos veces a Cupido, los Catones, la roca Tarpeya y el Capitolio, y de forma general a los héroes griegos y a las canciones báquicas. No solo es un pobre bagaje intelectual, sino que, además, si vemos algunos ejemplos comprenderemos la banalidad de algunas de estas referencias:

«Por varias reticencias que le escuché en sus discursos, entendí también que Cupido le había sido adverso, y que sólo después de una dolorosísima experiencia había llegado á adquirir un conocimiento exacto y completo de las tretas de este dios, lo cual la ponía ahora en situación de aleccionar á los neófitos como yo y prevenirles. Después de repetidas instancias por mi parte, me confesó que el dios alado se le había presentado hacía tres años en forma de aspirante á telégrafos.»¹¹

«Pero como “la roca Tarpeya está muy cerca del Capitolio”, como dice, un número sí y otro no, cierto periódico de mi pueblo titulado *El Centinela del Bollo*, estaba de Dios que no había de gozar muchas horas de la dicha con que amor y *gloria* me inundaban.»¹²

Todo lo contrario se puede decir del capitán Ribot, hombre humilde que repite y se lamenta de su falta de instrucción, pero al que el autor no solo muestra dotado de extraordinaria prudencia, sino, además, de una cultura mucho más profunda que lo que el narrador quiere reconocer. A través del velo de su modestia se adivina una formación sólida en cultura clásica. No

sólo vemos las típicas citas superficiales a los héroes de Homero, a Esquilo, a los dioses del Olimpo en general y Júpiter en particular o a los gladiadores romanos, sino también a Urano, a Cornelia, la madre de los Gracos, a Pólux, Morfeo, César, Alejandro, o algunas referencias más precisas como puede ser la siguiente:

«Valencia despertaba y sonreía a su huerta de flores, a su mar y a su cielo incomparables. Aquella situación privilegiada me hizo pensar en la Grecia antigua, y al ver cruzar a mi lado los rostros alegres, serenos, inteligentes de sus habitantes, me apetecía repetirles las famosas palabras de Eurípides a sus compatriotas: “¡Oh, hijos amados de los dioses bienhechores! Vosotros recogéis en vuestra patria sagrada y jamás conquistada la gloriosa sabiduría como fruto de vuestro suelo, y marcháis perpetuamente con dulce satisfacción en el éter radioso de vuestro cielo.”»¹³

La exactitud de una cita no demasiado evidente hace ver al lector que la cultura del capitán no es despreciable. Otro ejemplo ilustrativo podría ser:

«Doña Clara, en tanto que hablábamos, se había mantenido inmóvil y rígida mirando al espacio por encima de nuestras cabezas, en una actitud tan solemne y desdeñosa al mismo tiempo, que nada podría dar idea de su grandiosidad sino la Minerva de Fidias en lo alto del Acrópolis, si hubiéramos tenido la suerte de que esta obra maestra de la antigüedad pagana llegase intacta hasta nuestros días.»¹⁴

Así pues, en este tipo de novelas en primera persona el uso de la tradición clásica tiene, entre otras, una función de distanciamiento entre el autor y el narrador, permitiendo que el primero informe al lector real de unas características que el personaje narrador nunca diría al lector ideal, bien por orgullo bien por modestia.

En otras novelas de Palacio Valdés con narrador heterodiegético este parece ajustar su uso de la tradición clásica al medio social de los protagonistas. Si comparamos tres novelas muy próximas en el tiempo como *José* (1985), *Riverita* (1986) y *Maximina* (1987) podemos comprobar la disparidad de la presencia de referencias clásicas entre la primera y las dos segundas. Estas dos podemos tratarlas en conjunto porque, en puridad, la segunda es continuación de la primera¹⁵. El tema de *José* es, como dice el propio editor moderno de la obra, Jorge Campos, «una poco complicada intriga amorosa entre gentes sencillas: en unas normales relaciones amorosas se interponen obstáculos que acabarán por ser franqueados en un feliz desenlace»¹⁶. Las otras dos se centran en el recorrido vital de Miguel Rivera, una persona que vive toda su vida según ideales de nobleza (en sus múltiples significados, no solo de personas de ilustre

linaje sino también en sus acepciones de inteligencia, generosidad, honra y estimación), y que va viendo poco a poco cómo el mundo moderno pertenece a otra clase, la de aquellos que saben mantenerse a flote en una sociedad materialista que recompensa a los más fuertes con la supervivencia.

Ajustándose al medio que está relatando, el narrador de *José* apenas si hace unas referencias a la tradición clásica que se pueden contar, literalmente, con los dedos de una mano. Solo cinco menciones vagas: a los dioses griegos y a las mujeres romanas en el prólogo de la novela¹⁷, la absolutamente banal expresión “¡Allí fue Troya!”¹⁸ y otras dos que se justifican plenamente porque el narrador está hablando de personajes con mayor cultura. En una ocasión está realizando la descripción del marido de la tabernera, la señá Isabel, que es el maestro del pueblo donde transcurre la acción, Rodillero:

«Sentada detrás de la tabla de pino que servía de mostrador estaba la señá Isabel. Su esposo, don Claudio, maestro de primeras letras (y últimas también, porque no había otras) de Rodillero, se mantenía en pie a un lado cortando gravemente en pedazos una barra de jabón. La lengua levita que usaba, adornada a la sazón por un par de manguitos de percalina sujetos con cintas al brazo, y la rara erudición y florido lenguaje de que a menudo hacía gala, no eran parte a desviarle de esta ocupación grosera; diez años hacía que estaba casado con la viuda del difunto Vega, tendero y fabricante de escabeche, y en todo este tiempo había sabido compartir noblemente, y sin daño, las altas tareas del magisterio con las menos gloriosas del comercio, prestando igual atención a Minerva y a Mercurio.»¹⁹

Como es natural, el narrador deja escapar algo de “la rara erudición y florido lenguaje” del maestro, utilizando los dioses como antonomasia de la actividad que protegen. En la otra ocasión la tradición clásica se usa en combinación con otras tradiciones cultas al narrar la ayuda que a los humildes protagonistas presta el único aristócrata de Rodillero, el señor de Meira:

«En esta ocasión, como en tantas otras durante la Edad Media, fue necesario que el castillo viniese en socorro del estado llano. La casa de Meira, sin que ellos lo supiesen, ni menos persona alguna de Rodillero, trabajaba en favor suyo silenciosamente, con el misterio y sigilo diplomáticos que ha caracterizado siempre a los grandes linajes, a los Atridas, a los Médicis, a los Austrias.»²⁰

Se debe decir que es frecuente la unión de varias tradiciones cultas, como la de la antigüedad clásica, la historia medieval y del renacimiento, la bíblica, tanto en Palacio Valdés como en otros autores contemporáneos, como el padre Luis Coloma. Como vemos, en esta obra el uso de la tradición clásica es excepción, pero una excepción no arbitraria, pues se reserva para el momento en que aparecen actores de mayor cultura. En cambio, su uso es mucho mayor

en *Riverita* y *Maximina*, obras, como dije, contemporáneas de la anterior. Ello se debe, parece claro, al carácter noble del protagonista, Miguel Rivera. Podemos escoger algún ejemplo aleatorio para mostrar este nivel cultural de la referencia clásica. Cuando se cuenta el abandono de una mujer por parte de su amante el narrador utiliza estos términos:

«Por este tiempo, el hijo del brigadier había cortado enteramente sus relaciones con la generala Bembo. No pocos esfuerzos caligráficos le costó aquel rompimiento. Las quejas de la nueva Ariadna venían diariamente por el correo, esparcidas en cinco o seis pliegos de letra menuda. Era necesario contestar a ella. Al fin, Teseo se cansó y las guardó filosóficamente en el bolsillo. Entrado ya el invierno, Ariadna volvió a Madrid y no se pasaron quince días sin que la trompeta del escándalo pregonase sus amores con el secretario de la Embajada francesa.»²¹

Se sirve así el narrador de una de las más famosas historias de abandono de la mitología griega. Para la descripción de la perfidia femenina, la que supuestamente realiza la mujer de un tío de Miguel, se recurre a la historia romana, específicamente a las mujeres del emperador Claudio:

«— Yo siempre pensé que era usted feliz en su matrimonio.
— ¡Lo era, Miguel! Lo era porque tenía una venda sobre los ojos. ¡Pluguiera a Dios que no se me hubiese caído...! Hubo un día en mi vida, tú lo sabes bien, en que, arrastrando el decoro de nuestra familia por el suelo, descendí hasta dar la mano a una mujer de muy diversa condición que la mía. Por este inmenso sacrificio, ¿no te parece que esa mujer debía besar el polvo que yo pisase...? Pues bien, esa mujer es una Mesalina.
— ¡Tío!
— Mejor dicho, una Agripina.»²²

En esta misma novela, *Maximina*, se había servido el narrador de varias comparaciones mitológicas para describir la ira de un joven cadete despechado por las críticas burlonas de su profesor. Del largo fragmento podemos entresacar los trechos más interesantes que nos servirán para ilustrar uno de las funciones literarias más fructíferas de la tradición clásica en Palacio Valdés, la comparación ridícula. El cadete, un personaje insignificante que se da aires de una grandeza de la que carece, se equivoca por tres veces cuando el examinador de mecánica le pregunta la teoría del péndulo; tras los comentarios burlones del profesor de álgebra, uno de los miembros del tribunal examinador, se califica al cadete del modo siguiente:

«El hijo de Marte se retira tropezando con todos los objetos, porque no ve. El cuello más largo, la nuez más abultada, el corazón roído por el despecho y la cólera.»

Su padre, no dispuesto a seguir pagando la carrera a un holgazán que poco provecho saca a los estudios, le informa que será a partir de entonces capataz en su fábrica de bujías, futuro que no parece digno al joven:

«—Si se ha de arrastrar mi dignidad hasta convertirme en un capataz de fábrica, valiera más que me sacasen ustedes al campo y me pegasen cuatro tiros.

— ¡Cuatro palos que te deslomen te voy a dar yo, haraganazo! ¡Aguarda, guarda! Y el honrado fabricante giró en torno del despacho la irritada vista, y percibiendo un bastón de caña arrimado a una pared, se lanzó con furia a empuñarlo. Pero ya Aquiles, el de los pies ligeros, había salido de la habitación y en cuatro trancos se había retirado a su tienda.

Una vez en ella, después de haber dado vuelta a la llave con admirable escrupulosidad y haber escuchado atentamente un rato con el oído pegado a la cerradura, a fin de cerciorarse de que Peleo no había pasado del promedio del corredor, pudo entregarse libremente a la meditación.»

Rumiando su venganza prepara el borrador de una carta para citar a su examinador a duelo. Satisfecho de su misiva, el “heroico mancebo” se acuesta y se abandona en brazos de Morfeo. La mañana siguiente

«La Aurora divina, la del velo azafranado, escalaba ya las alturas del Guadarrama cuando el mancebo despertó en la misma fatídica disposición de ánimo. ¡Triste día, aquel que comenzaba, para una familia inocente (el profesor de Álgebra tenía seis hijos) si Júpiter no se hubiera apresurado a enviar a la cabecera del héroe a su hija Minerva en figura de ama de gobierno!»

La gobernanta intenta hacerlo entrar en razón con varios sensatos argumentos, entre ellos, que tal vez el profesor no hubiera tenido intención de burlarse de él, a lo que el joven cadete responde:

«— Aunque no haya tenido intención, el hecho es que se ha burlado, y yo no he tolerado hasta ahora, no tolero, no toleraré jamás que nadie se quede conmigo. Ya sabe usted que en este punto soy un hombre muy especial.

— Ya lo sé, Jacobito, ya lo sé. Tienes el genio lo mismo que tu abuelo (que en gloria esté). ¡Qué señor aquél! Era una pólvora. Figúrate que una vez, estando afeitándose, oyó un grito en el patio; volvió la cara tan deprisa, que se dió un tajo en las narices tremendo... Pero es necesario contenerse, hijo mío, reprimir un poco el genio para poder vivir en el mundo. Yo creo que si ese profesor se ha querido reír de ti, lo que debes hacer es reírte de él.

Tal fué, con leves variantes, el consejo que en los tiempos primitivos de la Grecia dió Minerva, la diosa de los ojos resplandecientes, al divino Aquiles en su famosa reyerta con el atrida Agamenón. Fuerza es reconocer que nuestro héroe no se mostró tan sumiso a las órdenes de la diosa como el hijo de Peleo.

En vez de envainar, como éste, la espada inmediatamente, y someterse, se negó a incoar otro procedimiento que no fuese el de la fuerza. Lo único que doña Adelaida pudo conseguir, después de muchos ruegos, fué que aplazase para otro día la destrucción del profesor.»²³

Después de este fragmento se habrá visto con bastante claridad lo que quise decir al denominar al procedimiento “comparación ridícula”. En varias ocasiones utiliza Palacio Valdés este recurso, propio del realismo literario. Este movimiento, que tuvo su máxima expresión en la novelas, construye personajes de modo opuesto al romanticismo anterior. En el romanticismo se construyen personajes-tipo que permitan una identificación pasional del público con los protagonistas (Don Juan, el pirata de Espronceda, el enamorado que sufre...). Esto era algo necesario para la comunión con el público, ya que personajes individualizados no lo consiguen —pues son esta o esta otra persona específica, identificable y única, y por lo tanto ajena a cada uno de los espectadores. Por el contrario, el realismo construye personajes que son individuos, sabemos su historia, sus orígenes, cada una de sus experiencias de vida que lo hacen ser como es, diferente a cualquier otro personaje y a cualquier persona real. El personaje realista es todo lo contrario a un universal, y los universales más paradigmáticos son los de la tradición clásica. Por ello, nada hay más opuesto al individuo específico y muchas veces ridículo de la novela realista que el universal representante del género humano que supone el mito o la referencia clásica. El choque es brutal. Por ese motivo hay muchas novelas de Palacio Valdés donde el mito solo surge cuando se intenta ridicularizar un individuo, como en el fragmento que vimos.

Una novela donde podemos ver con claridad este uso es *La fe*. En ella, un joven sacerdote pasa por una experiencia de dudas en la firmeza de su fe y sufre por ello. Es falsamente acusado de raptó e intento de violación por una beata que lo tienta y a la que desprecia, pero su parodia de juicio y su condena pública coincide con la recuperación de su fe perdida, por lo que al final de la novela se pone al descubierto la futilidad de las preocupaciones mundanas como ambición o incluso honra, al coincidir su máxima humillación social con su mayor alegría interior y espiritual. El tema de la novela se presta a las referencias católicas y bíblica y poco a las clásicas. Sin embargo, estas aparecen aquí y allí en contextos de comparación ridícula. Por ejemplo, en las rústicas celebraciones del pueblo para la inauguración de la nueva iglesia parroquial de Peñascosa. El tono irónico con que el autor cuenta toda la escena se ve aderezado con estas referencias clásicas. Después de entonar un himno, lamentable no solo porque fuera sombrío como un lamento y de pésima confección a juzgar por las dos estrofas con las que el narrador castiga al lector, se dice:

«Este himno de corte cásico, y que bien puede compararse, sin desmerecer,

con los más inspirados de los sacerdotes salios, en el caso de que conociésemos alguno, despertó inmediatamente en los comensales y en el público mil ideas de progreso indefinido y perfectibilidad. Por un momento todos aquellos espíritus elevados vivieron dos siglos más adelante y vieron con los ojos del alma una Peñascosa ideal cuajada de fábricas y cervecerías. ¡Poder maravilloso de la poesía! Se aplaudió furiosamente con las manos y con las cucharillas. Y aunque algún personaje de espíritu ligero y afeminado manifestó por lo bajo que lo que él aplaudía eran los ojos negros y los dientes blancos de las peñascas, tenemos la certeza de que la mayoría supo apreciar perfectamente la intención pura y el clasicismo del himno del vate de Peñascosa»

Ante los aplausos, salió don Gaspar, el autor del himno, quien a su vez hizo salir a otro señor regordete, el director de la murga, que saludaron, se felicitaron mutuamente y se abrazaron sobre el escenario, provocando la gesticulación, el redoblar de los aplausos y hasta las lágrimas de la audiencia.

«Aquello fué un vértigo, un delirio; más de diez minutos duró el estrépito, mientras Euterpe y Talía permanecieron estrechamente abrazadas. Cuando empezó a sosegar el tumulto se oyó una voz que dijo: “¡Que se besen!” Al parecer, quien lanzó este grito fué un periodista de Lancia. Si se trataba de una broma, la verdad es que tenía bien poca gracia. Burlarse, en aquel acto solemne donde se festejaba la regeneración moral y material de Peñascosa era una insolencia, y como decía muy bien don Juan Casanova, “no daba buena idea de la cultura de la prensa de Lancia”. No se besaron, pues, aunque don Gaspar mostró ciertas tendencias a hacerlo, aproximando demasadamente sus narices color violeta al rostro del aparecido; pero éste lo retiró, dando pruebas de prudencia, pues se hablaba en términos muy graves por Peñascosa de las narices de don Gaspar.»

A continuación hubo discursos y lectura de poemas, a cuál más pesado, y finalmente otra intervención de don Gaspar:

«En medio de un silencio religioso, el famoso vate de Peñascosa comenzó a leer con voz dramática una *Oda a la religión*. Los temas sagrados no eran su especialidad. Había preferido siempre poner la lira al servicio de la libertad y de las ideas democráticas. Su mejor composición era un soneto al *pacto sinalgámico bilateral*. Comprendiendo, sin embargo, con profunda intuición, el sublime destino que el cielo le había designado, cantaba, como los vates y semidioses de la antigüedad, todo lo que se ofrecía a su vista, la paz y la guerra, la democracia y los señoríos, la religión y el libre pensamiento.»²⁴

No es necesario insistir en el ridículo de la comparación del himno con los cantos salios, de don Gaspar con Talía y el director de la murga con Euterpe, y del poeta local con Orfeo, que será probablemente el semidiós aludido.

Esta función se ve del mismo modo realizada en otros autores contemporáneos, aunque con sutiles diferencias. El padre Luis Coloma tuvo bastante éxito con su novela *Pequeñeces*. Probablemente, más que su valor literario, aunque no es escaso, tuvo que ver la clara identificación de los personajes de su novela con personalidades reales de su tiempo. *Pequeñeces*, centrada en la sociedad aristocrática y en sus intrigas para apoyar a la monarquía alfonsina en la época de la Restauración, es una obra con intención satírica que se sirve en muchas ocasiones de la deformación hiperbólica y de la metáfora. En este contexto, el uso de las referencias clásicas se realiza de forma sistemática para la ridiculización, muchas veces de forma que el narrador atribuye un apodo a un personaje por su forma de actuar y lo mantiene durante gran parte de la obra, como por ejemplo:

«Con mesurado tono y severidad paterna contestó entonces *el sabio Mentor* al *joven Telémaco*, enterándole del regalo hecho por *mademoiselle* de Sirop a la *kermesse*, del justo enojo de Currita al recibir aquel ultraje, que revelaba la traición del amigo íntimo a quien tantos beneficios había prodigado, y de la ferocidad con que las lenguas murmuradoras se habían echado sobre la aventura, comentándola y riéndola a mandíbula batiente. *El sesudo Mentor* terminaba con protectora solicitud y paternal indulgencia: “Tu ligereza ha sido grande; pero inventa una disculpa, apresúrate a venir y trataremos de arreglarlo”.

Jacobo no se hizo repetir el aviso, y cinco días después *el joven Telémaco* y *el sabio Mentor* se presentaban en el *boudoir*, es decir, abordaban a la playas de la isla de Oigia, retiro encantador de *la invulnerable Calipso*...La escena debió de ser conmovedora; mas ninguna ninfa hizo traición a la diosa, revelando lo que oyó o pudo ver en la misteriosa gruta, e ignórase al presente cómo llegaron los tres personajes a la perfecta avenencia que todo Madrid pudo observar desde entonces entre ellos.»²⁵

Todas las cursivas son del autor. Se debe notar, en efecto, que el padre Coloma llama la atención sobre los apodos que va atribuyendo a los personajes, y que en muchas ocasiones, como en esta, se repiten sin que se haga especialmente alusión a las características de los personajes que los convierten en sus trasuntos mitológicos.

Podemos ver, así pues, que en sus primeras novelas, antes del alarde de clasicismo que mostró en *La aldea perdida*, Armando Palacio Valdés utilizó la tradición clásica con medida y con criterio, sirviéndose de ella en momentos específicos de la acción. En las novelas en primera persona consigue, gracias a su uso, transmitir una información al lector que se superpone a la información transmitida por el narrador. En las novelas en tercera persona su empleo es diversificado, pero donde realiza una función más interesante es en lo que

podemos llamar “comparación ridícula”, donde se aprovecha de la disparidad entre el universal clásico y la intrascendente pequeñez del personaje para originar la comicidad.

¹ En LAGUNA MARISCAL, G. (2004), «¿De dónde procede la denominación “Tradición Clásica”?», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24, pp. 83-93.

² En la obra HIGHET, G. (1949), *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, Clarendon Press.

³ Este texto estaba accesible on-line, a 29 de junio de 2012, a partir de la edición de 1941 (COMPARETTI, D. (1941), *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia): <http://www.classicitaliani.it/index178.htm>.

⁴ En GARCÍA JURADO, F. (2007), «¿Por qué nació la juntura «Tradición Clásica»? Razones historiográficas para un concepto moderno», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 27, 161-192, maxime 165.

⁵ GARCÍA JURADO, «¿Por qué nació ...166-167.

⁶ Cf. CONTE, G. B. – BARCHIESI, A. (1993²) (1ª ED. 1989) «Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'interstualità», EN G. CAVALLO, P. FEDELLI, A. GIARDINA (eds.), *Lo spazio letterario di Roma Antica*, VOL. I: *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 81-114.

⁷ Gracias, en gran parte, a la publicación en inglés del libro de CONTE, G. B. (1986), *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, translated from de Italian, edited and with a foreword by Charles Segal, Ithaca and London, Cornell University Press.

⁸ Por ejemplo, Leonardo ROMERO TOBAR, «*La aldea perdida* en la trayectoria de la novela moderna. De la novela realista a la novela intelectual», en ELENA DE LORENZO ÁLVAREZ y ÁLVARO RUIZ DE LA PEÑA (eds.), *Palacio Valdés, un clásico olvidado (1853-2003). Actas del congreso celebrado en Entralgo – Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*, Laviana, KRK, ediciones, 2005, pp. 303-314, la estudia en su contexto y demuestra que para el autor asturiano esta obra era diferente de las anteriores, como demuestra el hecho de haberla subtítulo *Poema de costumbres campesinas*, en lugar de *Novela de costumbres...* como había subtítulo las novelas anteriores (p. 309). En la obra es evidente, en efecto, los rasgos líricos y el abandono de muchas técnicas realistas.

⁹ La presencia de la tradición clásica se yergue en esta obra como uno de sus ejes fundamentales, como ha sido reconocido por todos sus comentaristas. Por ejemplo, Leonardo ROMERO TOBAR, «*La aldea perdida* en la trayectoria...»; José Manuel MARTÍN MORÁN, «El espacio en la novela regionalista. El caso de *La aldea perdida*, de Armando Palacio Valdés», *Artifara*, n. 4, (gennaio - giugno 2004), sezione Addenda, <http://www.artifara.com/rivista4/testi/aldea.asp>, consultado a 21-enero-2011; Álvaro RUIZ DE LA PEÑA, «Introducción» a la ed. de *La aldea perdida*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993; Francisco CAUDET, «*La aldea perdida* (1903) novela de tesis», en AA. VV., *Estudios sobre Armando Palacio Valdés*, B. Dendle & S. Miller (eds.), Ottawa, Dovehouse, 1993, pp.85 -97.

¹⁰ Las citas a estas dos obras se harán, respectivamente, según las siguientes ediciones: PALACIO VALDÉS, A. (1949), *La hermana San Sulpicio*, Edimburgo, Ed. Nelson; PALACIO VALDÉS, A. (1942), *Obras escogidas. Con un prólogo de Luis Astrana Marín*, Madrid, M. Aguilar Editor.

¹¹ *La hermana...*, 132-3.

¹² *La hermana...*, 448.

¹³ *La alegría...*, 867. La cita de Eurípides pertenece a una intervención del coro en *Medea* (versos 824-830), pero no he podido averiguar qué traducción maneja Palacio Valdés.

¹⁴ *La alegría...*, 906. Plinio da una buena descripción de la estatua en *Nat. Hist.*, 36.5. Quizá sea la fuente de Palacio Valdés.

¹⁵ Las citas a *José* se harán según la siguiente edición: PALACIO VALDÉS, A. (1997), *José. Edición de Jorge Campos*, Madrid, Cátedra. Las que se realicen a las otras dos se harán según la edición citada de las *Obras escogidas*.

¹⁶ *José*, 21.

¹⁷ *José*, 60 y 61.

¹⁸ *José*, 66.

¹⁹ *José*, 75-76.

²⁰ *José*, 175-176

²¹ *Riverita*, 329.

²² *Maximina*, 389. Como es natural, la referencia a Mesalina quiere insinuar su promiscuidad e infidelidad, y la mención a Agripina quiere insinuar que le causará la muerte.

²³ *Maximina*, 361-4.

²⁴ *La fe*, 1015-6. La cita se hace según la edición antes mencionada de las *Obras escogidas*.

²⁵ COLOMA. L. (1998), *Pequeñeces. Edición de Enrique Miralles*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, S.A., pp. 452-3.