

QUEVEDO EN LARRA

Por José Luis VARELA
Universidad Complutense

*Corta e intensa—como su vida misma—la carrera literaria de Larra reconoce la presencia constante de Quevedo, desde sus primeras colaboraciones en *El Duende* (1828) a sus últimos artículos periodísticos; es más, los días que preceden al suicidio, parece haber acometido con su amigo Roca de Togores la empresa, aboceteada e iniciada en sus primeras escenas, de un drama titulado «Quevedo» (Mesonero publica en sus *Memorias* el texto de una carta de Molins, en la que éste afirma poseer tales manuscritos)⁽¹⁾.*

En el breve espacio de que dispongo, quisiera abocetear ante ustedes una relación de deudas y correlaciones estilísticas entre ambos escritores, a sabiendas de que algunas pertenecen al caudal universal de la literatura satírica, aunque su procedencia en Larra sea fundamentalmente quevedesca. Estas caracterizaciones procuraré integrarlas en el modesto edificio—aboceteado en otro sitio—⁽²⁾ que singulariza su estilo personal, con lo que pueden adquirir su verdadera dimensión, original o mostrenca. La ascendencia quevedesca de muchos recursos no fue inadvertida por lectores y críticos, ciertamente; como que el propio Fígaro la señala, mediante cita directa o recuerdo descubierto. A ella hemos hecho referencia más circunstanciada Lomba Pedraja (1934), F. Caravaca (1963), Benítez Claros (1.947), Reyes Cano (1.972) y yo mismo (1.960 y 1.970)⁽³⁾. Aglutinemos, pues, esas y nuevas deudas en el repertorio formal y conceptual de Larra, o sea, en su estilo.

El protagonista de *El café*, que no es otro que el propio Larra, agazapa su figura («que por fortuna no es de las más abultadas») en el local que le servirá de escenario de observación, se emboza en la capa, baja el ala de

su sombrero y acecha toda necedad que vaya a pronunciarse, para lo cual «me siento—escribe—a la sombra de un sombrero hecho a manera de tejado» (I,9). O sea, que antes que el repertorio de necedades abra su espita, el observador se ha topado con Don Diego de Noche, quien en el *Sueño de la Muerte* llevaba «una esclavina por capa y un soportal por sombrero». Pero es más: el bombardeo de necedades y frases comunes, tópicos que la indiscriminación personal hace sentenciar y repetir hasta la más enfadosa de las vulgaridades («todo el auge de su esplendor, el sueldo de inválidas que deben gozar las letras... y otras mil chocarrerías y necedades») presagian en este autor la larga cosecha paremiológica de nuestro satírico romántico (*en este país, es otra cosa, por ahora, aquí yace, entre qué gentes andamos*, etc.) y que tienen su origen en esos «bordoncillos inútiles, pues se puede andar sin ellos y por camino llano en las conversaciones», como dice la *Premática* de 1600 y que ampliará el *Cuento de cuentos* (1626), al ofrecer juntas «las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla» y que Quevedo quisiera borrar de la conversación, para lo cual acomete siempre que puede: quien dijera, no pensaba, no miré en ello, no sabía, qué importa (y otras «infernales cláusulas») en la *Fortuna con seso*, el *pensé qué* (*Sueño del infierno*), y, en fin, los personajes y personajillos etnológicos (el rey que rabió, el Rey Perico, Pero Grullo, Mateo Pico, etc.) que viven gracias a la conversación mostrenca⁽⁴⁾. Quevedo, pues, denuncia y ridiculiza siempre; Larra los utiliza con fines varios, entre los que cuenta también su revalorización como acuñaciones expresivas de una situación política o anímica.

Pero la presencia de Quevedo no se acaba aquí, como es obvio. Esta primera muestra del arte literario de Larra entronca con el moralismo tradicional, desde los *Saturnalia* lucianescos a *El mundo por de dentro*. Larra va quejándose hasta su casa por todo lo que ha visto y escuchado en el café, y «convencido de que el hombre vive de ilusiones y según las circunstancias», se introduce en la cama, apaga su luz y reconoce, antes de conciliar el sueño, que lo único que no es quimera en este mundo es precisamente el sueño. Ha emprendido el camino satírico, que conduce a desembarazarse de apariencias y a toparse inevitablemente con el desengaño. «¡Qué diferentes son las cosas del mundo de como las vemos!. Desde hoy perderán conmigo todo el crédito mis ojos y nada creeré menos de lo que viere»⁽⁵⁾, podría decirse también el Larra de veinte años que inicia su vida literaria.

El amplio uso de imágenes vulgarizantes a que recurre nuestro autor no sólo está en Quevedo («eché de ver que era caballero de alquiler, como mula; disculpábase conmigo diciendo que le venía de casta, como al rey de Francia curar lamparones», leemos en el *Buscón*), sino en Isla y en los antecedentes latinos del género, lo mismo que el ilustrar o adobar la narración con alguna fabulilla o chiste que venga a cuento⁽⁶⁾. Pero hay un

ejemplo de Fígaro, provisto, a modo de contera, de un chistecillo verbal y original—precedido por unas oraciones interrogativas, interesadas en sugerir la confusión originada por la sorpresa—que remite al *Sueño del Infierno* o a la *Fortuna con seso*. En «El fin de fiesta» (I, 312-313), cuando el ardor belicoso contra la insurrección carlista en el Norte, Larra nos cuenta un sueño: en Bilbao, entre gentes que van y vienen turbadas, «veía gran muchedumbre de facciosos fantasmas, que tal me parecieron, porque queriendo llegar a tocarlos, luego se desvanecían. ¡Cosa más natural en sueños!. “¿Qué hacemos aquí?”, gritaban unos. “¿Qué hemos hecho?”, clamaban otros. “¿Qué haremos?”, pensaban los más. “¿Qué nos harán?”, añadían algunos. “Estos fantasmas están adelantados—dije yo para mí—; ahora se andan en las conjugaciones: mejor les fuera contentarse con declinar”». Pues bien, recuérdese como antecedente de la dilogía citada, el cuartel de los «¡Oh, quien hubiera!»: «...y ahora acá se les va todo en decir: ¡Oh quien hubiera oído misa! ¡Oh quien hubiera callado! ¡Oh quien hubiera favorecido al pobre! ¡Oh quien hubiera confesado!». O, en fin, los enfurecidos porque la hora les sorprende, y exclaman: “¡Lobos queremos”; otros: “todos son lobos”; otros: “Todo es uno”; otros: “Todo es malo”. Otros muchos contradecían a éstos»⁽⁷⁾; con lo que la abigarrada promiscuidad sugerida por la repetición de preguntas o afirmaciones—Quevedo gusta, como es sabido, de catervas, chusmas, enjambres, cáfilas, y de sus chismes—confirma la imagen o idea de confusión. No se puede dar crédito al testimonio de los ojos si no queremos padecer mil confusiones: «Tendrás las sierras por azules, y lo grande por pequeño, que la longitud y la proximidad engañan la vista»; la Rueda de la Fortuna mezcla «en nunca vista confusión todas las cosas del mundo»; el hombre va de calle en calle, calles infinitas, y por lo tanto confuso sin saber cuál coger, entre el cansancio y la admiración; «cuando más apurado me había de tener el conocimiento de estas cosas, me hallé todo en poder de la confusión...»⁽⁸⁾. Sí, es la lección barroca de la picaresca: el hombre perdido en el caos de su laberinto, donde le engañan los sentidos y pierde el conocimiento de su fin. De aquí procede la configuración larriana del mundo como confusión. En Larra, como he advertido en su lugar, hay formulaciones explícitas e implícitas (entre éstas, la más sobresaliente es quizá *La diligencia*; entre aquellas, el artículo dedicado al Carnaval en 1833, *El mundo todo es máscaras*). Pero lo que ahora me interesa es que halla el primer testimonio y formulación en el espectáculo de la sociedad española: el artesano pretende ser artista, el artista quiere parecer empleado y el empleado título del Reino (1832), de tal modo que en 1834 terminará preguntándose si alguien puede ocupar su verdadero puesto. «¿Hay tal confusión de clases y personas?». La pregunta carecerá de sentido poco después, cuando el elitismo artístico-social de Larra entra en conflicto con la ideología radical a que le conduce la gestión de los moderados, la progresista de Mendizábal y el radicalismo perceptible, aunque poco dura-

dero, desde su estancia en Francia (1835) y los meses de 1836 que precedieron a su aventura política.

También, como es bien conocido, esta descolocación social está en Quevedo, y por supuesto en el moralismo y costumbrismo anterior a Quevedo, aunque éste es progenitor del romántico. «Y es de advertir—se lee en el *Sueño de la Muerte*—que en todos los oficios, artes y estados se ha introducido el don: en hidalgos, en villanos y en frailes (...) Yo he visto sastres y albañiles con don y ladrones y galeotes en galera. Pues si se mira en las ciencias: clérigos, millares; teólogos, muchos; letrados, todos. Sólo de los médicos ninguno ha habido con don, pudiéndolo tener muchos; y todos tienen don de matar, y quieren más din al despedirse que don al llamarlos»⁽⁹⁾.

En la estructura coloquial de los *Sueños*—coloquio precedido generalmente de una breve narración o descripción—se ha señalado el antecedente de algunos famosos artículos como *El mundo todo es máscaras* o *El día de difuntos*⁽¹⁰⁾; es justo, si bien cabría acompañarlo de buena parte de la literatura costumbrista anterior y contemporánea. Pero hay más: en el primero de los artículos citados, Larra menciona explícitamente a Quevedo, pretende configurar la idea de confusión (la escalera por la que accede al baile de máscaras es «verdadera imagen de la primera confusión de los elementos» y en el salón se advierte la «confusión de sensaciones encontradas de un baile de máscaras» donde las palabras «se confunden con las voces») y la de desengaño (el protagonista se dirige directamente contra los «observadores de superficies», la cara de algunos personajes es más pérfida que su careta, y, en fin, es el envés o verdad de las cosas lo que interesa). Huelga decir, sin embargo, que Larra ha revalorizado la lección ascética de su maestro: se dirige a la sociedad de 1833, así como luego dirigirá sus dardos a la corrupción de las conductas políticas.

Parece evidente que Larra tiene presente en este artículo al *Sueño de la Muerte* cuando, fatigado y momentáneamente apartado el protagonista del «enjambre de máscaras», se duerme en un rincón, y tanto el sueño como el ayuno le acercan una «redoma mágica» de la que, en medio de un torrente de luz, aparece Asmodeo, como en el sueño quevedesco, que precede con ardor terrible a la aparición en otra redoma de los jigotes de D. Enrique de Villena. Asmodeo muestra al romántico tipos picarescos que nos son bien conocidos, revelando su verdadero envés: la vejez vergonzante («un joven de sesenta años disponiéndose a asistir a una *suaré*»), las viejas y sus afeites engañosos, el médico y el picapleitos, el militar fanfarrón y embustero. Los jigotes que componen a Villena, por el contrario, se resisten a salir de la redoma ante los desafueros que enseñorean el mundo de Mateo Pico (guerra, genoveses, deshonor, deudas, licenciados, médicos, jurisconsultos). Larra toma el sueño quevedesco, y acoge la «ensoñación»—quevedesca—de Vélez por medio de Asmodeo (que es, pro-

piamente, Cleofás en la novela española); como hará poco después (9 de agosto de 1835) en uno de los más quevedescos y al par originales artículos salidos de su pluma: la «pesadilla política» que titula *Cuasi*. Todo el año—mantiene Asmodeo—es carnaval, ya que todo anda siempre encubierto, meramente simulado o del revés. Asmodeo anticipa a Larra su última lección desengañada: que todo Madrid es un cementerio y que el cementerio más próximo será su propio corazón. El trasunto estoico-barroco de la Gran Comedia representada por todos resulta transparente; pero el romanticismo añade un aliño sentimental que consiste en decirnos que la representación no admite jerarquía de papeles ni firmeza, pues se representa precisamente aquello que no es. Muy poco más tarde—marzo del 35, en *Un reo de muerte*—se representa sin ensayo, de balde y en balde.

Creo que en *Cuasi* nos hallamos ante el mejor Larra. En este breve artículo se contiene en síntesis preciosa todo lo que ha ido expresando discursiva o narrativamente y, sustituyendo el «argumento» por una visión quevedesca, Larra concentra en una sola palabra, *cuasi*, todo lo que la existencia tiene de frustración, de apariencia, de imposible plenitud personal, social o política. Después de una breve reflexión sobre la escasez de hombres verdaderos, «sentí sobre mí algo más fuerte que yo»—escribe—y, sin ver, oye, muda de sitio sin andar, y una voz le va señalando desde las alturas la confusión babélica de París y la real estatura—verdaderamente diminuta—de los hombres del siglo, «gusanos producidos por un queso de Roquefort». Bien vistos, no son hombres, sino palabras. Se ha terminado el reino de los hechos y asistimos al de los nombres. Y la palabra que reina sobre todas es *cuasi*. Otro diablo sin nombre—antes Asmodeo, de Vélez de Guevara; ahora un nuevo «ser fantástico»—le lleva en «sueño» convertido en pesadilla política—sobre un París «donde me encontré volando entre la confusión de palabras vestidas de frac y sombrero, que a pie y en coche recorren las calles de la gran capital».

De nuevo desengaño, confusión y secularización. Más una maestría malabarista para operar con aposiciones substantivas—como cuando hablaba de los distintos tipos de calaveras o del hombre globo, pero ahora exhaustivamente—cuya raíz es netamente quevedesca. Así, «a los maridos calzadores, que los meten para calzarse la mujer con más descanso y sacarlos fuera ellos», los maridos linternas o los maridos jeringas (*Sueño de la Muerte*), añaden la observación sociopolítica y la fantasía verbal de Figaro los hombres reverberos, las palabras-promesa, palabras-manifiestos, palabras-calles, palabras-mónstruo, palabras-puercoespín, palabras-pueblo, palabras-arlequín, palabras-percebe, que preceden a la ristra de frustraciones encabezadas por la palabra emperatriz: *cuasi* rey, *cuasi* revolución, *cuasi* nada, *cuasi* whig, *cuasi* nación, etc.

El perfecto acabado de este artículo—capaz de reducir a una palabra breve la tesis satírica de su crítica social—es perfectamente abarcable si

se lo mide con sus bocetos precedentes: *Ventajas de las cosas a medio hacer* (I, 355), *Las palabras* (I, 392) y, ya más cerca, *Por ahora* (I, 454). Pero también advirtiendo que esta nueva «visión» quevedesca se alía con el antecedente pictórico de los caprichos de Goya, que había citado hacia pocos meses (II, 26) y sugeridores, en mi opinión, de esta breve estampa de la Plaza Mayor madrileña un día de Navidad en que los liberales se baten por Bilbao: «Montones de comestibles acumulados, risa y algazara, compra y venta, sobras por todas partes y alegría. No pudo menos de ocurrírseme la idea de Bilbao: figuróseme ver de pronto que se alzaba por entre las montañas de víveres una frente altísima y extenuada; una mano seca y raída llevaba a una boca cárdena y negra de morder cartuchos, un manojo de laurel sangriento». (II, 314). Nada más. Y nada menos que Saturno devorando a sus hijos. Goya y Quevedo aliados.

Existe un último aspecto que no debe olvidarse y sobre el que formular, si es posible, alguna precisión: la de los retratos fisonómicos de ambos escritores. Se ha recordado aquel «rostro acuchillado con varios chirlos y jirones», cubierto con un «ruin sombrero con oficios de quitaguas», y de «mirar bizco, como de quien mira y no mira», que aparece en *Empeños y desempeños* (I, 88); para compararlo, justamente, con su ascendiente del *Buscón*, «mulato zurdo y bizco», que «traía la cara de punto, porque a puros chirlos la tenía toda hilvanada» y cubierto por «un sombrero con más falda que monte» (XI, libro I). Los rasgos familiares pueden extenderse, por supuesto, al protagonista de «*El hombre menguado*» (I, 301). Lo que me interesa, sin embargo, son las divergencias, porque por su rendija podemos vislumbrar la posible originalidad del escritor moderno. Y en este sentido, yo observaría el genialmente desalmado radicalismo manierista con que Quevedo deforma caprichosamente las líneas y acumula, mediante yuxtaposición, comparaciones que proceden—como en la vieja literatura fabulística y satírica—del mundo animal, aunque tengan paralelos pictóricos próximos tan elocuentes como Arcimboldo, que estudió—refiriendo su composición a las caracterizaciones quevedescas—la profesora Levisi. Los rasgos de la famosa Dueña Quintañona, por ejemplo, propician el parangón con el grifo, la lamprea, el mono; de tal modo que su rostro, como los del famoso bibliotecario de Arcimboldo, o las alegorías de las estaciones, componen un conjunto heterogéneo en el que las partes no pierden su individualidad⁽¹¹⁾. Larra ha pasado por él, y lo aprovecha; pero sin que se precise aludir, como se ha hecho, a una presunta ausencia de genialidad creadora—en contraste con un quevediano contemporáneo, Valle-Inclán—de nuevas fórmulas dentro del mismo estilo; basta, en mi opinión, con aludir a su educación clásica de la mocedad y, con ella, a los inevitables remilgos para aceptar en bloque el legado barroco. Larra suele seguir en consecuencia un hilo de imágenes que no se desvían de la familia estilística original; y prolonga—mediante una perspectiva pseudocientífica, sólo posible en una era para la que el Progreso

constituía una verdadera religión—las comparaciones de sus tipos humanos o políticos por la escala animal, vegetal o social. Véase, sin llegar a la «perspectiva naturalista», la fidelidad de Larra al modelo arqueológico en la descripción de su cicerone extremeño:

«Mi cicerone es una verdadera ruina, no tan bien conservada como las romanas; sus piernas se plegaban en arco, como si el peso de la cabeza hubiese sido por mucho tiempo oneroso a la base del edificio; sus brazos pendían también como dos arcos laterales cuyo pie hubieran carcomido dos ramales de un río, que hubiesen lamido por muchos años los costados de un hombre. La cara hubiera dado lugar a las más graves investigaciones de una academia; semejante a una moneda largo tiempo enterrada, y tomada a trechos del orín y de la tierra, sus facciones estaban medio borradas, y ora parecían letras en estilo lapidario, ora vistas a otra luz semejaban algo un rostro humano maltratado por la intemperie o la incuria de sus guardianes (...) Su desigual cabello blandamente meneado por el viento, remedaba esa hierbecilla que por entre cornisas y coronamiento de una torre antigua hace nacer la humedad; sus dientes eran almenados, y la posición del cuerpo todo, fuera al parecer del centro de gravedad, le hacía parecer una pared que comienza a cuartearse, cuyas grietas hubiesen sido la boca y los ojos, y me trajo a la memoria la célebre torre de Pisa».

(II, 90; 30. 5. 35).

El texto es, aunque algo largo, perfecto como ejemplo, quizá no como estilo: todas las imágenes (piernas/arco, brazos/arcos laterales, cara/moneda, cabello/hierbecillas, dientes/almenas, cuerpo/pared cuartada, boca/grieta) tienden a constituir una glosa de ese villancico inicial («mi cicerone es una verdadera ruina») y el recuerdo arqueológico de la oda: la célebre torre de Pisa.

Existe también, por vía negativa, otro préstamo quevedesco. En otro lugar he tratado del paulatino abandono del artículo de sátira costumbrista para pasar a la de las costumbres políticas y de ellas a la introspección lírico-dramática, es decir a la sátira desalmada del propio satírico. He pretendido ver en la insurrección carlista y la necesidad de combatirla, amén de otras causas, la determinante del abandono de la estampa costumbrista a partir del otoño de 1833⁽¹²⁾. Pero ¿es que Quevedo, en virtud de la *virtú* manierista o artística, no huye del tema?. ¿No atomiza la escena costumbrista en *La hora de todos*, reduciéndola a miniatura o boceto, a mero alarde ingenioso?. Larra huye del «cuadro» para entregarse a la «visión» (imaginativa, onírica, lírica). En ese proceso le precede Quevedo, con su inmensa autoridad literaria. Le precede también, con su prestigio artístico y político, D. Francisco de Goya.

NOTAS:

(1) En las *Memorias de un setentón*, Mesonero recuerda que Larra le había hablado «del proyecto de un drama que tenía ya bosquejado, en que quería presentar en la escena al inmortal Quevedo, y hasta me invitó a su colaboración, que yo rehusé; a lo que añade en la segunda edición el texto de una carta de Molins por la que sabemos que Larra «había sacado para ello de la Academia las obras del insigne poeta» y que conservaba todavía «el manuscrito del plan del drama y de las primeras escenas». (Vid. Sánchez-Estevan, *Larra*, Madrid, 1.934, 204-205).

(2) *Larra ante España*, Discurso correspondiente a la solemne apertura del curso académico 1.977-78, Universidad Complutense (Madrid, 1.977), pp. 13 y ss.; la parte primera de este estudio, como se advierte oportunamente, constituye una revisión del artículo «Sobre el estilo de Larra», aparecido en *Arbor*, dic. de 1.960.

(3) Es de justicia señalar, no obstante, que fuera de las contribuciones de Benítez Claros («Influencias de Quevedo en Larra» aparecido primero en *Cuadernos de Literatura*, y recogido luego en *Visión de la literatura española*, Madrid, 1.963, pp. 227-233) y de Reyes Cano («Los recursos satíricos de Quevedo en la obra costumbrista de Larra», *Prohemio*, III, 3, dic. 1.972, 495-512), los demás autores señalan simplemente contactos parciales o refieren a Quevedo la esencia satírica de Larra. El estudio de Caravaca («Notas sobre las fuentes literarias de costumbrismo de Larra», en *RHM*, 1.963, 1-22) se interesa fundamentalmente por los préstamos de Juy.

(4) Vid. O. C., edic. cit. (Madrid, 1.961), p. 230 (*La Fortuna con seso*) y p. 156 (*Sueños del Infierno*), especialmente.

(5) *Ibid.* p. 168. Esta lección—tan grata al Larra que quiere desentrañar en su literatura costumbrista la verdad entre el caos de apariencias sensibles—está ya en el Luciano que, a propósito de los falsos filósofos, el infierno, o la oración, denuncia la contradicción entre la ilusión y la verdadera motivación de las acciones humanas (Vid. M. Morreale, «Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», en *Revista de Literatura*, 8 (1.955), pp. 213-27. Otros textos del mismo libro de Quevedo, *El mundo por de dentro*, reforzarían esta actitud de Larra; por ejemplo, pp. 165 y 167, edic. cit.

(6) O. C., edic. cit., pp. 325 y 303. La introducción de facecias que amenicen el relato, o divagaciones, es muy frecuente, y el mero pretexto asociativo de la ocurrencia momentánea («a este propósito», «me acuerdo de») vale para su introducción, como en ésta de la *Fortuna con seso*: «Acuérdome del cuento del que, enfadado de que los ratones le roían papelillos y mendrugos de pan...», etc. (O. C., p. 235). Lo mismo hará Isla después en su novela, las *Cartas de Juan de Encina* y en el *Día Grande de Navarra*.

(7) *El Sueño del Infierno*, edic. cit., p. 150 y la *Fortuna con seso*, edic. cit., p. 278.

(8) *El mundo por de dentro*, edic. cit., p. 172, y prólogo «Al lector»; la *Hora de todos*, edic. cit., p. 231.

(9) O. C., p. 178. Sigo, sin embargo, la lectura de F. Maldonado en la edición de Castalia—Madrid, 1.972—, p. 196, que acepta la enmienda de Fernández Guerra).

(10) R. Reyes Cano, ob. cit., p. 505.

(11) «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, 1.968, pp. 217-35. Levisi recuerda el carácter eminentemente plástico de la caricatura y de la alegoría, así como la observación de la realidad con ojos disociadores, que caracteriza a ambos artistas. Los ejemplos más convincentes de este paralelismo los encuentra Levisi en la poesía, donde la técnica acumulativa de Quevedo consigue una máxima concentración. Caso superlativo de esta técnica lo constituye el soneto «Erase un hombre a una nariz pegado», donde Quevedo consuma la destrucción del retrato mismo merced al tamaño de los objetos que reemplazan a la nariz del retratado.

(12) *Larra ante España*, ob. cit. pp. 36-52, especialmente.