

Intertextualidad y reescritura en *Epitalamio* de Valle-Inclán¹

Rafael LÓPEZ MELLA
I.E.S. Marqués de Suanzes, Ferrol

Xaquín NÚÑEZ SABARÍS
Grupo “Cátedra Valle-Inclán”
Universidade do Minho

Epitalamio (1897) constituye el segundo intento literario del joven Ramón del Valle-Inclán, y el primero una vez que se decide a abandonar Galicia y se instala en Madrid. Por lo tanto, Valle-Inclán, que hasta entonces había circunscrito su escasa creación literaria a la prensa mexicana y gallega y a la colección *Femeninas*, se decide a dar el salto a Madrid, epicentro de la vida literaria y cultural española².

Sin embargo, *Epitalamio*, como la casi totalidad de novelas cortas del autor, continuó su propio camino por las colecciones de relatos breves, pero jamás volvió a publicarse por separado, como libro independiente. Es más, las ediciones contemporáneas de la obra suelen presentarla conjuntamente con *Femeninas*, asumiendo de este modo el parentesco temático que manifiestan ambos textos. Esta proximidad, no sólo con las seis narraciones de 1895, sino con las demás novelas cortas condicionará, a nuestro juicio y como intentaremos demostrar, la redacción inicial de *Epitalamio* y su reescritura, ya como “Augusta”, en las demás versiones del relato³.

¹ Este trabajo se enmarca en la labor del proyecto de investigación “La obra de Valle-Inclán: estudios y ediciones críticas”, que se desarrolla en la Universidad de Santiago de Compostela, subvencionado por la DGIcyT y fondos FEDER.

² Y a juzgar por las palabras Azorín (“Aquella generación”, *La Esfera*, Madrid, 1914, 10), en cita de Lima (1995: 78), con escaso éxito de lectores: “Y cuando ha ido, en su correr por Madrid, de un librero a otro, ha advertido el contraste brutal, acerbo, entre sus sueños y la realidad [...] Acaba diciendo que renuncia a toda otra gestión; no quiere saber más de los libreros ni de su libro. Y con gesto decidido arroja por la ventana el librito que tenía en la mano [...] No es que el autor repudie su criatura; no la arroja de sí porque le repugna, es que al lanzar el *Epitalamio* a la calle, lo lanza como un guante que arroja a toda la literatura industrial”.

³ En este estudio nos ocuparemos de las relaciones intertextuales de *Epitalamio* con otros textos valleinclanianos. Con ser importante la influencia de la obra de D’Annunzio o la *Divina comedia* en este relato, consideramos, sin embargo, que los trabajos de Gambini (1986) y Lavaud (1991) dan una respuesta satisfactoria a las fuentes utilizadas por Valle.

Epitalamio presenta, como “La condesa de Cela”, “La generala” o “Eulalia”, una historia de adulterio⁴, articulada en torno a un trío amoroso, cuya principal innovación consiste en que el triángulo tiene como vértice a un varón y no a una mujer. Augusta, ahíta de la aburrida vida matrimonial, decide mantener a toda costa su pasional relación con el príncipe Attilio Bonaparte. Opta, para llegar a conservar a su amante, por la malévola solución de casarlo con su hija Beatriz, asegurándose, de este modo, la cercanía de su amante-verno en el hogar familiar.

Nos hallamos, de nuevo, ante una versión transgresora de las relaciones conyugales, y en este caso, doblemente transgresora. En primer lugar, porque el adulterio termina apoyándose en la perversión de las relaciones materno-filiales, y, segundo, porque la implícita rivalidad que apuntan madre e hija en la parte final del relato configura un trío amoroso muy poco frecuente y enormemente significativo. Según Davies (1994: 147):

Epitalamio abounds in literary allusion and can be interpreted as an ironic comment on the artificiality of male-centred modernist literary discourse compared to potential and yet unfulfilled female strategies of cultural and social innovation. Catherine Nickel argues that Augusta is verbally as skilful as the Prince: she is a female dramatist extremely proficient in the creation of oral, not written, texts. Augusta “exercises verbal power” and “creates roles and situations” in a comedy she imposes on others; this counterbalances the traditional roles of author as subject and female as object of his creation. Extending this argument, Augusta is an actress improvising a script according to her relationship with others, while the Prince, on the other hand, remain aloof, a detached observer.

En consecuencia, el juego amoroso presenta como novedad que no es el varón —subrayado en este caso por la condición donjuanesca del protagonista— quien lleva las riendas de la relación, sino que, además, es Augusta quien impone a los demás sus respectivos papeles.

Pero el tono erótico del relato, sobre los personajes volveremos más adelante, no se ciñe únicamente a la relación de los protagonistas, sino que parece extenderse al conjunto de la obra. El espacio escénico constituye el marco idóneo y parece contagiarse de los arrumacos amorosos de Attilio y Augusta:

El príncipe hizo un gesto enigmático, tomó ambas manos de Augusta, y la llevó al otro extremo del “patín”, allí donde la yedra entrelazaba sus celosías más espesas. Caía la tarde, quedaba en amorosa sombra el nido verde y fragante que, recamando el “patín”, tejieran las enredaderas; el follaje temblaba con largos estremecimientos nupciales al sentirse besado por las auras; el dorado rayo del ocaso pene-

⁴ Según Ramos-Kueth (1983: 51) este hecho es indicativo de la crisis del matrimonio, como institución, en España: “Un acercamiento crítico a estos cuentos sugiere, en típico estilo valleinclaniano, una serie de perspectivas en las que el libertinismo de las protagonistas sirve para proyectar los estremecimientos que el matrimonio como institución estaba sufriendo en una España en evolución”. Si bien Lavaud (1991: 125) realiza otra lectura de la temática adúltera: “Ya vimos que la mayoría de las novelas cortas tienen por tema el amor adúltero; tal insistencia es, para Valle-Inclán, como para los modernistas en general, una manera de «épater le bourgeois»”.

traba triunfante, luminoso y ardiente como la lanza de un arcángel. Aquella antigua escalinata, con su ornamentación mitológica cubierta de seculares y dorados líquenes, y su airosa balastrada de granito donde las palomas se arrullaban al sol, y su rumoroso dosel que descendía en cascada de penachos verdes hasta tocar el suelo, recordaba esos parajes encantados que hay en el fondo de los bosques; camarines de bullentes hojas donde rubias princesas hilan en ruecas de cristal... (71-2)⁵.

La simbología de la yedra entrelazada, que sugiere las manos unidas de los amantes, la verde fragancia del jardín, la comparación nupcial del follaje, el arrullo de las palomas... todo parece contagiarse del erotismo que impregna el relato. La presencia de la naturaleza configura el marco idóneo de ambientación renacentista para estos amores paganos y profanos. Como en otros relatos del autor, se establece una oposición entre la vitalidad de la vida rústica, frente al aburrimiento de la ciudad —en este caso Madrid— donde Augusta experimenta el tedio conyugal con su marido:

—¡Ay!... Cuantísimo nos queremos!... ¿Sabes lo que estoy pensando, Attilio? Cuando volvamos á Madrid quiero que todos cuantos me han hecho la corte, sin conseguir nada, sepan que soy tu querida (36).

Una vez más Galicia es el espacio que acoge un relato breve de Valle-Inclán, el léxico “pazo”, “patín”, incluso el nombre de la vaca “Maruxa” no dejan lugar a dudas. El propio Valle lo destaca entrecomillando los préstamos gallegos. Ahora bien, no hallamos en el texto de *Epitalamio* la Galicia montaraz y arcaica de alguno de los cuentos de Valle-Inclán (“El rey de la máscara”, “Milón de la Arnoya” o “Un cabecilla”) o incluso la milenaria de *Flor de santidad*, sino una Galicia artificial y estilizada que configura una ambientación renacentista, hedonista y pagana, recreada a partir de las lecturas de D’Annunzio. Incluso la caracterización de la vaca Maruxa se estiliza en armonía con el tono del relato, ya que “parecía de cobre bruñido; recordaba esos ídolos que esculpió la antigüedad clásica; divinidades robustas; benignas y fecundas que cantaron los poetas” (223). No en vano, el pasaje con la vaca constituye, según Gambini (1986: 22), uno de los varios préstamos dannunzianos del relato:

Otro elemento que las jóvenes tienen en común es la preocupación por atender y alimentar los dos animales, como oficiantes de un antiguo rito pagano: Beatriz a la vaca Maruxa que recordaba «...divinidades robustas benignas y fecundas...»; Delfina a la corza que encendía «...l’imaginazione già nudrita delle favole ove la cervo sono fate benigne e possenti...».

La ambientación galaica sólo está sugerida a través del léxico y algún elemento descriptivo, ya que no es posible identificarla con ningún topónimo real, sin duda porque socavaría las pretensiones de describir un espacio ideal y artificial. En este sentido recuerda mucho la también gallega Villa-Julia de “Tula Varona”, cuya descripción alude asimismo a los sofisticados lugares de veraneo de la corte, con sus carcerías, sus paseos de álamos, su “foreign club”, etc.

⁵ Se cita por la primera edición de *Epitalamio (Historia de amores)*. Madrid: Imprenta de A. Marzo, 1897.

Asimismo, como la mayor parte de los relatos del mismo género, presenta un espacio reducido: los aposentos del pazo, el patín y su huerta enmarcan una acción breve, que transcurre en un escaso margen de tiempo. En realidad, la acción propiamente dicha de *Epitalamio* es bastante escasa, pues se concentra en un momento de la relación entre Attilio y Augusta y la entrada en juego de Beatriz⁶. Más que la construcción de la historia, Valle se esmera en la creación de los ambientes antes mencionados. Ello conlleva que el lapso cronológico de *Epitalamio* sea bastante corto, sobre una y dos horas, según Lavaud (1991: 134).

Tampoco la estructura narrativa de la obra presenta innovaciones importantes respecto a otros relatos del mismo género. Un comienzo *in medias res*, como suele ser habitual en la novela corta valleincliniana, con analepsis intercaladas, donde un narrador en tercera persona presenta a los personajes, antes de desencadenarse la acción y llegar a su desenlace. Conviene decir al respecto que *Epitalamio* concluye con un final abierto que deja pendiente e irresolutas algunas cuestiones. No es, sin embargo, un hecho singular de este texto, sino que Valle cultiva, casi de modo general, los finales inciertos en sus novelas cortas. No sabemos si Octavia le ha sido realmente infiel a Pondal o si miente para mitigar el dolor de su amante. Julia, la condesa de Cela, abandona a Aquiles Calderón, quizás ofreciéndole los únicos momentos de amor auténtico al joven criollo, quizás recordándolo únicamente con el odio de quien le ha infringido tanto dolor. En “La generala” se desconoce si el adulterio se ha descubierto y cuál será el destino de Currita, tras el enfado de su esposo.⁷ *Epitalamio* no es una excepción y la duda de si realmente se consumará el matrimonio o si Attilio seguirá prefiriendo a Augusta planea sobre el fin del relato.

El personaje de Augusta es, sin embargo, el que abre y cierra con sendas intervenciones el texto. Ello es indicativo de la importancia que cobra en la obra y no sólo, volviendo a las palabras de Davies (1994), por ingeniar el apaño nupcial, sino porque resulta el hilo conductor de la acción desde el inicio al final del relato. Si bien, y ello parece apuntar a un futuro abandono del príncipe, el protagonismo femenino se desliza hacia Beatriz, a medida que nos aproximamos a su desenlace⁸.

Augusta responde, en su caracterización, al modelo femenino de la novela corta valleincliniana. Es bella, sensual y vive las pasiones eróticas sin detenerse en barreras morales, incluso su condición de católica sirve para poner de manifiesto la irreverencia de su adulterio. Para ella hay una inevitable oposición entre la vitalidad de las relaciones amorosas y la estéril práctica de las convenciones morales:

⁶ “Consideramos ahora a los personajes en tanto que elementos de la estructura de la novela corta. Su núcleo básico, en Valle-Inclán, lo constituye la pareja a la que se une un tercer personaje que crea la tensión dramática, la falta de coincidencia o el enigma” (Lavaud 1991: 138).

⁷ En Núñez Sabarís (2006) se estudia la estructura de las seis novelas cortas de *Femeninas*. Por su parte, Ramos (1991: 59), que analiza conjuntamente “La generala”, “La condesa de Cela” y “Augusta”, también se refiere a la incertidumbre de los desenlaces.

⁸ El impacto que Beatriz ocasiona en el príncipe parece insinuar también el triunfo de la hija sobre la madre: “El príncipe, mirándola intensamente, cual si buscara el turbarla, pronunció en voz que simulaba distraída: —¡Parece la Gioconda de Leonardo!” (43).

—No llamará. La moral es la palma de los eunucos (78).

Por ello, no es de extrañar que “en vez de ser una señora casada, quisiera ser una prójima cualquiera para cometer por ti muchas, muchísimas tonterías” (36).

Su extrema sensualidad origina un evidente contraste con su esposo, Don Juan del Alcázar, “un académico rancio y poeta cortesano,” que “era el más sesudo despreciador de Otelo. Si el príncipe admiraba al erudito traductor de Horacio y de Virgilio, no era ciertamente por los sonetos fríos y engolados con que Don Juan lamentaba todos los años en la Ilustración la muerte de los ideales” (21).

Al margen de la sátira académica que introduce Valle, parece que hay una correspondencia entre los comportamientos de los personajes y sus modelos literarios. Así, los sonetos fríos de Don Juan apuntan a una insuficiencia pasional, que lo inhabilita para satisfacer las apetencias eróticas de Augusta. Ella, por el contrario, es la musa de los *Salmos Paganos* de Bonaparte, “¡aquellos versos de amor y voluptuosidad que primero habían sido salmos de besos en los labios de la gentil amiga!” (18). Por lo tanto, no sólo sirve la asociación con los poemas de Attilio para destacar su naturaleza sensual y galante, sino también la índole transgresora de sus relaciones amorosas, por cuanto se asimilan a la apropiación pagana de los cánticos espirituales⁹. La utilización del léxico y motivos religiosos transmutados en eróticos es una licencia frecuente en todo el modernismo, en Valle-Inclán y, por supuesto, en *Epitalamio*, en cuyas imágenes no puede faltar el color rojo, con su simbología de carnalidad y pasión.

La vivacidad del color rojo, en Augusta, contrasta y se realza con su blancura, epítome del canon de belleza de la época. En este caso, el color blanco sirve para recrear una belleza estereotipada y no para insinuar la castidad de la que carece el personaje. Tal como afirma Gambini (1986: 23) el epíteto *Turrís Eburnea* en nada asemeja a Augusta con la Maria Ferre de *Il piacere*:

Ahora bien, con el epíteto *Turrís Eburnea* se adjetiva tanto a Augusta como a María, pero, en realidad, la expresión conlleva un valor distinto en los dos contextos. En boca de la marquesa de Ateleta para definir a la Ferres, subrayaba la honestidad inexpugnable de la dama y pretendía ser una irónica amonestación al primo Andrea, ya dispuesto a la seducción [...]

En *Epitalamio* Valle-Inclán emplea la misma expresión pero el significado aquí es otro. Según nuestra opinión, el autor la utiliza en su originaria acepción semántica, que procede del *Cantar de los Cantares* donde designa el niveo candor del cuello de la esposa (*Collum tuum sicut turrís eburnea*). Nuestra afirmación se basa en que en más de una ocasión advertimos al protagonista deteniéndose en este atributo físico de la amada y en sus carnes más blancas que el marfil.

Por cierto, que en la pretensión de incrementar los símiles artísticos —en este caso pictóricos— en el retrato de la protagonista, se insiste en su caracterización como “madona prerrafaelista” o “madona” simplemente. Aun cuando esa mezcla de candidez y erotismo, más propia de Beatriz que de su madre, pretenda subrayar el ca-

⁹ Cuanto más si tenemos en cuenta que el adjetivo “augusta” se le aplica, según el diccionario de la RAE, a quien “infunde o merece gran respeto y veneración por su majestad y excelencia”.

rácter irreverente de Augusta, lo cierto es que no resulta muy coherente con el personaje. Por este motivo Valle lo suprime a partir de la versión de "Augusta" de 1903, en *Corte de amor*¹⁰.

El reverso de Augusta en sus juegos seductores es el príncipe Attilio Bonaparte. Contrasta, sin embargo, la actitud más activa de Augusta, con la más contemplativa del poeta, de cuya pasividad se puede extraer también una lectura sociológica del papel del galán en *Epitalamio*:

It is no more than a comedy enacted for the pleasure for the Prince who can afford to be a passive observer because patriarchal culture works in his favour (Davies 1994: 146).

Lo cierto es que Attilio presenta una actitud menos pasional y más cerebral que Augusta, incluso su relación con las mujeres de *Epitalamio* está condicionada por la ausencia de amor verdadero (Ramos 1991: 44). Según Davies (1994: 148), para el príncipe las mujeres son sólo objetos de su creación y, tal vez por ello, las referencias literarias asociadas a Augusta y Beatriz abundan tanto a lo largo de la obra.

En suma, la caracterización de Attilio es una acumulación de los tópicos del donjuán decadentista¹¹. A su pose galante, añade la condición nobiliaria de príncipe y su actividad de poeta. Es, por consiguiente, un auténtico dandy. Además, como en toda caracterización donjuanesca no puede faltar un rostro bien barbado, cuyos mostachos resaltan metonímicamente la virilidad del galán¹².

Igualmente, en relación con su imagen donjuanesca y con el tono irreverente del relato, Bonaparte manifiesta en ocasiones una postura irrespetuosa hacia los símbolos cristianos, tal como refleja en el título de sus versos. Por tal motivo, y en coincidencia con la actitud satánica del donjuán, es comparado con Mefistóles o el mismo

¹⁰ También en las demás versiones del relato, salvo *Historias perversas* (vid. n. 15).

¹¹ "Se reconoce de inmediato el tipo de héroe dannunziano en el retrato de Attilio Bonaparte, aunque el carácter de aquél resulte psicológicamente mucho más complejo y penetrante frente a la imagen del personaje valleincliniano que se traduce en una retórica, apremiante acumulación de los tópicos más trillados de la época" (Gambini 1986: 26).

¹² "De todos los elementos que contribuyeron a conformar una adecuada compostura varonil en el varón decimonónico, el más expresivo de todos fue, por imposición natural (aunque su utilización no fuera en absoluto casual), el crecimiento piloso en el rostro. Entre los varios centenares de imágenes masculinas recogidas por Harter a partir de publicaciones ilustradas decimonónicas, donde se abarcan las más dispares actividades y circunstancias en que pudo verse envuelto un hombre del siglo XIX y que, por consiguiente, se deben considerar representativas de aquella sociedad, prácticamente en todas, el bigote, la barba o las patillas aparecen como un consustancial atributo masculino. Sólo muy excepcionalmente los varones decimonónicos carecían de ese aditamento piloso y —según la recopilación de Harter— esto sucedía, como era inevitable, por razones físicas o culturales, caso de los adolescentes, indicativo de su edad y condición, o de algunas tribus o personajes de otras épocas, cuando la moda era otra. Asimismo, carecían de barba los hombres que desempeñaban actividades o profesiones en las cuales no resultaba apropiado subrayar la virilidad, como los sacerdotes, cuyas ambiguas facciones eran signo de santidad, y, en muy rara ocasión (porque en la mayoría también lleva bigote), algunos deportistas, que parecen preludiar una estilización anatómica de ascendencia clásica" (Reyero 1996: 125).

diablo. Si bien, y volviendo a lo dicho líneas atrás, es más el resultado de acomodar el personaje a un modelo literario, que la intención de recrear todo un espíritu herético.

El tercer personaje del triángulo, Beatriz, aparece de repente en escena y su presencia provoca la admiración de Attilio¹³. La comparación con la Gioconda refuerza la dualidad entre inocente y sensual de la joven. Por eso, una vez que conoce a su futuro esposo, la turbación por los sentimientos hacia el príncipe se convierte en culpabilidad, no sólo por contravenir lo que se esperaría de su espíritu púber e ingenuo, sino por haber competido con su madre. La escena con la vaca Maruxa también subraya la ambivalencia del carácter de Beatriz, en una acción un tanto inocua, que, sin embargo, se convierte en una especie de rito iniciático.

La caracterización de la hija de Augusta insinúa, asimismo, su virginal castidad, sugerida con la cabellera rubia y la palidez del rostro. Sin embargo, las sonrosadas mejillas anuncian ya el despunte erótico de la niña. Por eso no parece que haya contradicción entre el personaje y su descripción, tal como afirma Gambini (1986: 29):

La aplicación de este tópico figurativo a Beatriz es tan peregrina considerando la inocencia de la adolescente en el conjunto del cínico relato, que se reconoce fácilmente el afán de Valle-Inclán de acomodar su personaje al modelo femenino en boga.

Tras este repaso por los elementos más significativos del texto de *Epitalamio*, no le habrá pasado desapercibido al lector familiarizado con la obra de Valle-Inclán, la similitud con algunos de los argumentos de las novelas cortas y la proximidad con algunos de sus personajes. De hecho, ya nos hemos referido a la utilización de varios tópicos en su descripción. Pero las similitudes van mucho más allá, pues algunos fragmentos están tomados, casi de forma literal, de los textos de *Femeninas*. Si bien, es más que probable que la interferencia, más que por un afán de suplir limitaciones creativas, obedeciese a que de modo no del todo consciente, se repitiesen descripciones, situaciones o temas que rondaban a menudo su pluma a la hora de confeccionar sus relatos.

El planteamiento de *Epitalamio*, por ejemplo, guarda notables semejanzas con el argumento de "La condesa de Cela". Incluso existen evidentes similitudes entre la actitud de Julia y Augusta ante el adulterio. También Aquiles, mudando bohemia por dandismo, puede considerarse un antecedente de Attilio, por su mezcla de refinamiento y pasión. Pero también porque alguno de los asuntos que desarrolla en *Epitalamio*, ya están esbozados en el texto de 1895: la llegada del marido de ambas desencadena los acontecimientos, en el caso de Julia, con la ruptura de las relaciones adúlteras y, en el de Augusta, con el plan que idea para que la presencia del marido no impida la cercanía del amante. Pero también se sugiere la compleja relación materno-filial, por el ascendente que la madre de Julia adquiere sobre ella, y por descubrirse su papel de

¹³ Lavaud (1991: 148) afirma que la elección del nombre, Beatriz, sitúa la obra en una parodia de la *Divina Comedia*.

precursora en las licenciosas costumbres de la condesa. Pero lo que más llama la atención son, en *Epitalamio*, los fragmentos copiados prácticamente de “La condesa de Cela”. Por ejemplo, los coqueteos entre los amantes se inician de forma casi idéntica en las dos obras:

El príncipe rodeó el talle de Augusta, Augusta se colgó de sus hombros, con calentura de amor, fueron á caer sobre un diván morisco. De pronto la dama se incorporó jadeante.

—¡Ahora no, Attilio!... —¡Ahora no!— (31).

Traveseando como chicuela aturdida, rodea la cintura de su amante, y le obliga á dar una vuelta de vals por la sala. Sin soltarse, se dejan caer sobre el sofá (Valle-Inclán 1895: 13).

Augusta y Julia ponen fin de forma análoga a estos coqueteos. Repentinamente, la una se da cuenta de la llegada de Beatriz y la otra del motivo que la ha llevado a encontrarse con Aquiles:

De pronto, Augusta se incorporó sobresaltada. Una mano en cuyos dedos blancos brillaban las sortijas, alzaba el cortinaje que caía en majestuosos pliegues sobre la puerta del salón. Augusta se inclinó para recoger el libro que yacía al pie del diván: helada y prudente, murmuró en voz baja:

—¡Ahí está mi hija! Arréglate el bigote (41).

De pronto se levanta exclamando:

—¿Y mi manguito?

Búscanle por todos los rincones sin resultado, hasta que Aquiles dá con él bajo una silla cargada de libros; quiere limpiarlo, y la condesa se lo arrebató de las manos.

—Trae, trae. Aquí tienes lo que me ha hecho venir.

Y saca un papel doblado de entre el tibio y perfumado aforro de la piel.

—¿Qué es ello?

—Una carta evangélica; carta de mí marido. Dice que perdona con tal de no dar escándalo al mundo, y mal ejemplo á nuestros hijos. (Valle-Inclán 1895: 16-7).

Pero no sólo se pueden rastrear las huellas de “La condesa de Cela” en el texto de *Epitalamio*, otro relato y otra heroína de la colección de 1895 también se pueden entrever en las páginas de 1897. La voluptuosidad de Augusta, como modelo erótico de los *Salmos Paganos*, se compara con la malvada Dalila. Es fácilmente reconocible la asociación con “La niña Chole”, pues significativamente Dalila se llamaba la fragata en la que viaja el protagonista, futuro marqués de Bradomín. La propia criolla también aparece vinculada al arquetipo fatal de las Lilith o Salambó, pero es la definición de la sensualidad “ingenua y depravada” de Augusta (79) la que recuerda al espíritu “depravado y sutil” de la niña Chole, cuya dualidad no resulta intrascendente en justa correspondencia con el modelo de la mujer decadentista¹⁴.

¹⁴ “Los dos últimos adjetivos coordinados, tan inusitadamente emparentados por y, pese a su marcada heterogeneidad expresan una osada oposición de valores que desafía las condiciones al res-

Attilio Bonaparte, pese a corresponder al modelo de donjuán, es el que menos relación guarda con los varones de *Femeninas*. Recuerda, quizás, en algún momento a Aquiles Calderón, y, en su condición de poeta, parece tener un gusto similar al del Pedro Pondal de "Octavia Santino", ya que *Los Salmos Paganos* evocan en cierta medida las "Cartas á una querida" del joven Perico, que, como Bonaparte, también los escribe en honor a su amante. Ahora bien, la aristocracia del príncipe justifica la advertencia de que son unos poemas "sin decadentismos anémicos" (19), que marca una considerable distancia con el bohemio, pobre e hiperestésico amante de Octavia Santino.

El modelo de Beatriz se ajusta, como se ha visto líneas atrás, al patrón de la niña seducida: Rosarito, Beatriz y Antonia se parecen en comportamiento y caracterización a la joven de *Epitalamio*. Incluso la coincidencia en el nombre con la protagonista de "Beatriz" y la confluencia de ambos relatos en *Corte de amor*, ocasiona el cambio de nombre de la hija de Augusta. Con Rosarito, y la relación que ambas mantienen, respectivamente, con Don Juan Manuel Montenegro y Attilio Bonaparte, guarda paralelismos interesantes. Por ejemplo en la fascinación y turbación que los dos donjuanes provocan en las niñas. Además, ambos juegan con la candidez y virginidad de Beatriz y Rosarito, para recrearse en su condición de pecadores:

La mano de Augusta —una mano carnosa y blanca de abadesa joven é infanzona— acarició los cabellos de Beatriz con lentitud llena de amor y de ternura.

—¡Es encantadora esta pequeña mía!

Al mismo tiempo sus miradas buscaban las del poeta; al encontrarse sonrieron.

—Y usted, sátiro, ¿por qué no cerraba los ojos?

pecto del lector medio. La voluptuosidad se enuncia a la vez depravada y sutil, pero muy pronto se evidenciará —ya se adivina— que es sutil precisamente por depravada. La valoración estética implícada en *sutil* se demuestra entonces como efecto de la transgresión moral. Tales adjetivos resumen, pues, la básica insolencia agitada por toda esta *Sonata*, por las cuatro *Sonatas* en sí mismas, por su protagonista Bradomín, por la integridad de los componentes de esa primera vertiente que hemos distinguido dentro del sector bajo el título de «Memorias amables». La voluptuosidad es suscitada a la vez por el escenario, el ambiente (la noche tropical, cálida, iluminada por la luna) y por la presencia de la niña Chole (belleza tropical, nocturna y lunar). Marco y personaje aparecen así estrechamente imbricados, identificados, incluso —e igualmente se mostrarán a lo largo de toda la novela—, hasta no poder saberse cuál es la emanación de cuál. El juicio moral que se expone a través del término *depravada* se debe a que tal voluptuosidad va unida a la emoción de la muerte (la del negro que devoran los tiburones), y es incluso provocada por ella —como poco después el fallecimiento de la monja ofrecerá un estímulo al placer sexual—, y va también unida a la crueldad de la niña Chole con respecto a ese mismo negro (crueldad que a la vez se opone a y subraya su exótica belleza). [...] Los términos *voluptuosidad depravada* anuncian, precisamente, estos amores pecaminosos. Amores -téngase bien en cuenta- que sólo son depravados «objetivamente», por su ambientación, esto es, porque se inscriben en ese denso medio de crueldad, de muerte y de ingenua y primaria religiosidad, pues por lo demás, ambos se gozan en el lecho sencilla y normalmente como las más de las honestas gentes, a no ser que Bradomín denuncia una potencia sexual de excepción. Ahora bien, *voluptuosidad depravada* expresa a la vez una reacción emocional y un deslizamiento metonímico. La sensación experimentada es depravada porque depravados lo son el ambiente y la propia niña Chole (analogía, relación metafórica entre ambos)" (Risco 1977: 88-9).

—Hubiera sido un sacrilegio. ¿Sabe usted de algún santo que los haya cerrado á la entrada del cielo?

—¡Pero lo que no hacen los santos, lo hacen los diablos! (45).

Don Juan Manuel no contestó. En los ojos de Rosarito acababa de leer un ruego tímido y ardiente á la vez. El viejo libertino miró al clérigo de alto á bajo, y volviéndose á la niña, que temblaba, contestó, sonriendo:

—¡No temas, hija mía! Si no creo en Dios, amo á los ángeles... (Valle-Inclán 1895: 205).

Hay aún dos escenas con una interesante semejanza. Es Beatriz quien coge de la mano al Príncipe para, juntos, ir a ordeñar la vaca. También Rosarito acompaña a Don Juan Manuel Montenegro a sus aposentos. Nada tendría de especial la similitud entre ambas escenas, si no fuese porque se dice que, en ese preciso instante, Rosarito está “trémula como una desposada” (Valle-Inclán 1895: 220) y, por lo tanto, Don Juan Manuel Montenegro y Attilio Bonaparte inician el despertar erótico de las niñas y, en consecuencia, el carácter iniciático del fragmento de “Rosarito” no lo es menos que el de *Epitalamio*.

En suma, si la narrativa primera de Valle se ha leído como un gran ensayo hacia sus obras más logradas, lo hasta aquí apuntando parece justificarlo. En esa mezcla de lecturas y texto que son sus primeras novelas cortas, los modelos literarios y las escenas al uso *fin de siècle* se van agolpando y, por ello, quizás multiplicándose de unos relatos a otros. Sin embargo, Valle-Inclán no consideró definitivo el texto de 1897 y en cuanto tuvo ocasión no dudó en revisarlo y corregirlo. De ello dan buena muestra las ocho versiones que, además de *Epitalamio* y con el título de “Augusta”, se publicaron de este relato¹⁵. Tras la renuncia de Valle a proseguir con la publicación en solitario de esta novela corta, el relato pasa a formar parte de todas las ediciones de la colección *Corte de amor*. Además, se publicará también en *Historias perversas*, la póstuma *Flores de almendro*, en *El Cuento Galante* y conjuntamente con *Sonata de invierno*, en 1935. Aunque, tras 1897, Valle revisa y corrige su texto, no todas las versiones presentan modificaciones sustanciales. El autor únicamente acomete importan-

¹⁵ Son las siguientes:

— *Epitalamio*. *Historia de amores*. Madrid: Imp. de A. Marzo, 1903, 127-83.

— “Augusta”, *Corte de amor*. *Florilegio de honestas y nobles damas*. Madrid: Imp. A. Marzo, 1903, 127-83. (Se utilizará la abreviatura *Ca 1903*).

— “Augusta”, *Historias perversas*. Barcelona: Maucci, 1907, 173-200.

— “Augusta”, *Corte de amor*. *Florilegio de honestas y nobles damas*. Madrid: Imp. De Valgañón y Moreno y Pelayo, 1908, 143-93.

— *Augusta*, *El Cuento Galante*, 10. Madrid: Pueyo, 1913.

— “Augusta”, *Corte de amor*. *Florilegio de honestas y nobles damas*. *Opera omnia*, vol. XI. Madrid: Perlado Páez y Cía, 1914, 145-95.

— “Augusta”, *Corte de amor*. *Florilegio de honestas y nobles damas*. *Opera omnia*, vol. XI. Madrid: Artes de la Ilustración, 1922, 137-87.

— “Augusta” en *Sonata de invierno*. Madrid: Novelas y Cuentos, 357, 1935, 484-7.

— “Augusta”, *Flores de almendro*. Madrid: Librería Bergua, 1936, 198-212.

— “Augusta”, *Corte de amor*. *Florilegio de honestas y nobles damas*. Buenos Aires: Claridad, s. f.

tes cambios en la primera edición de *Corte de amor* y, con pocas alteraciones, el texto de 1903 sirve de base para las demás versiones de la novela corta¹⁶. Salvedad hecha, no obstante, de *Historias perversas*, que reproduce el texto de *Epitalamio*, obviando los cambios efectuados cuatro años antes. No presenta, por lo tanto, grandes novedades la publicación de 1907, aunque no tan pocas como apunta Lavaud (1991: 101) al cifrar en la supresión de un adjetivo la única alteración de *Historias perversas* respecto a *Epitalamio*.

De modo que en 1903, el relato presenta innovaciones importantes con relación a la primera edición. Lo primero que se destaca es la sustitución del título. De *Epitalamio* pasamos a “Augusta”, epígrafe que ya no abandonará en adelante, sustituyendo, de este modo, un motivo argumental por el nombre de la protagonista, como, por otra parte, ya había hecho con alguna de las novelas cortas de *Femeninas*¹⁷. Pero lo que justifica, realmente, el cambio es el intento de dar coherencia a su narrativa breve. Al integrarse en diferentes colecciones de novelas cortas, todas las composiciones se titulan con el nombre de la protagonista. “Augusta” se adecua así al formato genérico de la novela corta. En cuanto al aspecto paratextual prosigue la división en capítulos de *Epitalamio* y sustituye el subtítulo: del singular *Historia de amores*, pasamos al colectivo e irónico *Florilegio de honestas y nobles damas* que acompaña todas las versiones de *Corte de amor*¹⁸.

La revisión efectuada en 1903 realiza cambios importantes en aspectos relativos a la caracterización de los personajes, el argumento o el estilo de la obra. Entre el primer capítulo y el segundo procede a modificar un amplio fragmento que marca la pauta de las correcciones efectuadas. Por ejemplo, Augusta tendrá a partir de la segunda versión del relato un apellido, del Fede. La adopción de un apellido diferente se justifica en esta versión al desaparecer las referencias específicas a su marido, Don Juan del Alcázar. La condición de casada de la protagonista es, por consiguiente, apenas aludida en *Corte de amor*. Valle, con ello, pretende reducir la importancia del adulterio en el relato, para focalizar la tensión narrativa en el triángulo Augusta - Attilio - Beatriz.

Al desaparecer Don Juan del Alcázar como personaje, tampoco se abunda en su condición adúltera. Pero, además, en 1903, se eliminan las intervenciones de la protagonista que transmitían una imagen un tanto vulgar del personaje:

[—¡Qué loca eres, Augusta!

—¡No, no, pero te quiero tanto! En vez de ser una señora casada, quisiera ser una prójima cualquiera, para cometer por tí muchas, muchísimas locuras!... No vivi-

¹⁶ Las demás ediciones de *Corte de amor*, sobre todo la de 1922, introducen algunas modificaciones pero casi siempre orientadas en la misma dirección que las de 1903.

¹⁷ Véase la conversión de “La confesión” y “El canario” en “Octavia Santino” y “La generala”, respectivamente. *Vid.* Núñez Sabaris (2006).

¹⁸ La dedicatoria de *Epitalamio* a Jesús Muruáis desaparece de las demás versiones al estar integradas en colecciones.

ría contigo, eso no. Me apañaría con un viejo rico... ¿Tú sabes de algún senador inválido de la política y de lo otro?...

—¿Para qué madona?

—Para que nos sostenga á tí y á mí.

Esta vez el príncipe acabó por celebrar los delirios plebeyos de aquella “Venus Bulevardista”] (36)¹⁹.

Caracterizar a Augusta como una prójima cualquiera o decir que tiene delirios de plebeya no casaba muy bien con el tono estilizado de los amores galantes y aristocráticos que se presentan. Tampoco lo era presentar sus deseos de ser una mantenida al amparo de algún viejo senador —con chascarrillo erótico incluido— para seguir gozando de la relación con Attilio.

Las escenas que evidencian la relación carnal y de alcoba de los dos amantes, tampoco agradaron al autor en el momento de corregir el relato y, en consecuencia, se omiten en 1903:

¡aquellos versos de amor y voluptuosidad que primero habían sido salmos de besos [en la alcoba!...] (37) / <los labios de la gentil amiga>²⁰!... (Ca 1903, 139).

Procede de igual forma con los fragmentos que anuncian el desenlace de la obra, a partir de la alegoría de la niña con una flor y que manifiestan una actitud excesivamente sarcástica de Augusta, en relación al apaño que idea para su hija:

Augusta [vió la ansiedad que contraía las facciones de aquella hija cruelmente olvidada y tuvo una intuición dolorosa. Vagos y oscuros despertáronse los remordimientos, pero no fué más que un instante, allí estaba el poeta para adormecerlos] (57) / <miró á su hija y le envió un beso. Después olvidadiza y risueña comenzó á desnudar de flores la vieja enredadera que entoldaba la solana> (Ca 1903, 150).

Augusta se puso en pie y llamó á Ninon; luego inclinándose sobre el hombro del príncipe, [pronunció en voz baja:

—¡Toma la flor, ingrato!] (60).

[—¡Hija de mi alma, tú también eres muy feliz!] (107).

En correspondencia con las alteraciones introducidas en el personaje de Augusta, también se evita llamar a Attilio “sátiro” (45) o “adúltero” (56) y se elimina la comparación con Mefistófeles que, como se recordará, constituía uno de los estereotipos más comunes de la caracterización donjuanesca.

Por lo tanto, si parece claro que Augusta y Attilio practican unas relaciones transgresoras desde el punto de vista de la moral convencional, su condición aristócrata casa mal con alguno de los pasajes que ofrecía *Epitalamio*. Por eso, la publicación de *Corte de amor*, en las pocas adiciones que realiza, pretende ampliar el tono voluptuoso del relato, incrementando los tópicos del erotismo *fin de siècle*: la carnalidad y la simbología de las flores:

¹⁹ Los corchetes indican supresión respecto a la primera edición.

²⁰ Los ángulos indican adición respecto a la primera edición.

Desde el primer momento, Augusta sintió la seducción del poeta, y el capricho de amarle y de poseerle. Con la gallarda insolencia de su temperamento, fue ella quien le buscó. No hubo ese largo y sutil flirteo que prepara la caída, como todas las adúlteras, sin remordimientos, deseaba entregarse y se entregó (23).

Bajo las frondas de un jardín real había sentido Augusta la seducción del Príncipe Attilio, y el capricho de amarle y de rendirle. No hubo esa larga y sutil seducción que prepara la caída. Como una princesa del Renacimiento, se le ofreció desnuda. Deseaba entregarse y se entregó. Después aquellos amores llenaron con su perfume galante y sensual el sombrío palacio de una reina viuda. Fueron como las frescas y fragantes rosas pompadur, que crecían en el fondo de los jardines reallengos bajo las entramadas melancólicas (Ca 1903, p. 131).

Con Don Juan del Alcázar desaparecen también las menciones a Heine, Virgilio y la Academia, de modo que el autor refuerza el carácter inconcreto y, por lo tanto, atemporal de la novela corta. La supresión de referencias concretas se extiende a todo el texto. Así, elimina el fragmento donde se cuenta la lectura de las crónicas de “La Grand Dame” y donde se mencionan las conversaciones con su doncella, antaño al servicio de la duquesa de Ordax²¹.

También las alusiones a la *Divina Comedia* se omiten en 1903²². Esta decisión del autor se enmarca en un proceso paralelo a las demás novelas cortas, pues en su mayoría, Valle opta por prescindir de las numerosas referencias literarias que insertó en las primeras ediciones. La sustitución del nombre de la niña —Beatriz, por Nelly— pudiera deberse también al deseo de desmarcar *Epitalamio* de sus fuentes literarias, pero con toda probabilidad la coincidencia en la misma colección con la niña Beatriz, que protagoniza el relato que lleva por título su mismo nombre, ejerció una influencia mayor a la hora de modificar el nombre de la niña. Nelly, que según Lavaud (1991: 97), proviene de la literatura europea de salón, será, por consiguiente, como se llame la hija de Augusta en todas las demás versiones, salvo en *Historias perversas*.

De igual modo, se hace menos evidente, como ya habíamos anunciado, el léxico de procedencia galaica: “patín” o “pazo” son siempre sustituidos en 1903, como el préstamo inglés “ladder” —tomado de las crónicas de “La Grand Dame”—, que pasará a ser una “terrazza”. Por idénticos motivos, suprime las menciones a Madrid y al hotel de la Castellana y el lugar donde Augusta y Attilio se habían conocido:

Las relaciones de Augusta con el príncipe Bonaparte habían nacido aquel invierno en un banquete con que los duques de Lantana —título de las Dos Sicilias— celebraron la llegada a Madrid de su deudo el príncipe Attilio Bonaparte, que acababa de ser nombrado secretario de la embajada italiana (22).

Llama la atención, sin embargo, en esta determinación de eliminar las referencias galaicas, que el nombre que utiliza para sustituir el de la vaca “Maruxa” sea

²¹ Las conversaciones íntimas con la doncella, la duquesa de Ordax y sus relaciones diplomáticas con una embajada recuerdan diversos pasajes de “Tula Varona” y “Rosita”. La escasa oportunidad de estas interferencias abundaría a buen seguro en los motivos para suprimirlas.

²² Algunas se recuperan de forma más sutil en la edición de 1908.

“Foscarina”, pues, como afirma Lavaud (1991: 149), así se llama la heroína dannunziana de *Il fuoco*. ¿Está, entonces, utilizando el nombre de un personaje de D’Annunzio para llamar a la vaca porque le sonaba de sus lecturas sin percatarse de su procedencia? No parece lógico a tenor del dominio que muestra a esas alturas de la obra del italiano. Tal vez se puede entender mejor como la inclusión de un elemento irónico acerca de la abundante presencia de D’Annunzio en *Epitalamio*.

Y como hará en 1909, en la colección *Cofre de sándalo*²³, con los textos que proceden de *Femeninas*, en *Corte de amor* acomete una profunda revisión y corrección del lenguaje coloquial que presentaban los diálogos:

—¿No te has enojado? ¿Verdad que no? (65).

—[Lo mismo da, corazón...] Yo lo he aprendido de tus labios, y para mí será siempre tuyo... (76).

—¡Estás loco, [hijo de mi alma]! ¿Por qué había yo de arrepentirme ni de sufrir? Al casarte con ella, me parece que te casas conmigo... [Sobre todo, podré tenerte siempre á mi lado... ¡Ah! Pero esas son disculpas, tú temes que yo me convierta en una suegra de sainete y que te arañe] (77-8).

—¡Pues sí es la verdad, corazón!... Cuando se sabe querer, esa vieja [tísica y asquerosa] se está muy encerrada en su casa... (79).

Estos cambios ponen de manifiesto la distancia que la prosa de 1897 adquiere con la narrativa que consolidará a partir de entonces. Nada, sin embargo, que no pasase desapercibido para quien corregía con esmero sus textos y, por eso, a partir de las modificaciones a las que somete su relato altera estos y otros aspectos que a la altura de la primera década del XX ya exigían de un escritor avezado la extinción de errores únicamente disculpables en sus primeras redacciones. De modo que, si *Epitalamio* todavía estaba muy próximo al escritor de *Femeninas* y los incipientes relatos en la prensa mexicana y pontevedresa, con “Augusta”, Valle pretende acomodar el relato a su propio sistema literario, ajustándolo a los patrones estilísticos, temáticos y genéricos de las demás novelas cortas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAVIES, Catherine (1994): “«Venus impera»? Women and Power in *Femeninas* and *Epitalamio*”. en Carol Maier & Roberta L. Salper (eds.): *Ramón María del Valle-Inclán: Ques-*

²³ “Hay, no sólo en *La Generala*, sino en las demás historias de *Femeninas*, pasajes cuyo estilo en poco o nada se diferencia del estilo común realista. Es más: adolecen aquéllas a menudo de uno de los defectos capitales de la prosa española del siglo pasado: vulgaridad y familiaridad. Así debió reconocerlo el mismo Valle-Inclán cuando muchos años después, al publicar de nuevo cuatro de estas historias en el tomo titulado *Cofre de sándalo* (1909), suprimió algunas de las interjecciones (¡ay!, ¡velay! ¡válganos Dios!, etc.) Y bastantes de los diminutivos, de que tanto había abusado en algunas de las historias” (Fichter 1942: 290).

- tions of Gender*. Lewisburg: Bucknell University Press - London / Toronto: Associated University Presses, 129-53.
- FICHTER, William L. (1942). "Primicias estilísticas de Valle-Inclán". *Revista Hispánica Moderna* VIII, 289-98.
- GAMBINI, Dianella (1986): "Lectura dannunziana de *Epitalamio* de Valle-Inclán". En *Leer a Valle-Inclán en 1986*. *Hispanística* XX, 15-36.
- LAVAUD, Eliane (1991): *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. La Coruña: "Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa".
- LIMA, Robert (1995): *Valle-Inclán. El teatro de su vida*. Vigo: Nigra Imaxe.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2006): *Valle-Inclán en el Fin de Siglo: Femeninas*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- RAMOS, Rosa Alicia (1991): *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Pliegos.
- RAMOS-KUETHE, Lourdes (1983): "El concepto de libertinismo en la narrativa temprana de don Ramón del Valle-Inclán". *Hispanic Journal* IV/2, 51-63.
- REYERO, Carlos (1996): *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra.
- RISCO, Antonio (1977): *El Demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1895): *Femeninas. Seis historias amorosas*. Pontevedra: Andrés Landín Editor.