



ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL
DE LA USC

María Luisa
Castro Delgado

Tesis doctoral

La poética valleinclaniana del personaje masculino en *Femeninas* (1895), *Cofre de sándalo* (1909) y *Corte de amor* (1903-1922)

Santiago de Compostela, 2025



ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL
DE LA USC

TESIS DOCTORAL

LA POÉTICA VALLEINCLANIANA
DEL PERSONAJE MASCULINO EN
FEMENINAS (1895), *COFRE DE
SÁNDALO* (1909) Y *CORTE DE
AMOR* (1903-1922)

Autora

María Luisa Castro Delgado

Directora: Margarita Santos Zas

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2025



A Paco

Verba volant, scripta manent

CAYO TITO

La frase clásica –scripta manent, verba volant– que, en nuestro tiempo, ha pasado a significar «lo escrito permanece, las palabras se las lleva el aire» significaba antiguamente lo contrario; se acuñó en alabanza de la palabra dicha en voz alta, que tiene alas y puede volar, comparándola con la palabra silenciosa sobre la página, inmóvil, muerta

(Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, 1996)

ABREVIATURAS O SIGLAS UTILIZADAS¹

Epitalamio (EPI1897)
Femeninas (FEM1895)
Romance de lobos (RDL1908)
Cofre de sándalo (CDS1909)
Corte de amor (CDA1922)
Jardín umbrío (JU1920)
Sonata de otoño (SDO1902)
Sonata de estío (SD1903)
Sonata de invierno (SDI1905)
El Marqués de Bradomín (EMDB1907)
La Marquesa Rosalinda (LMR1913)
“La media noche” en El Imparcial (LMN1916)
La media noche (LMN1917)
La lámpara maravillosa (LLM1916)
Los cruzados de la Causa (LCC1908)
“Luces de bohemia” en El Imparcial (LDB1920)
Luces de bohemia en libro (LDB1924)
Los cuernos de Don Friolera (LCDF1925)
Martes de Carnaval (MDC1930)

ÍNDICE

RESUMEN.....	8
INTRODUCCIÓN.....	10
OBJETIVOS.....	17
METODOLOGÍA.....	19
I. POÉTICA DEL PERSONAJE SEGÚN VALLE-INCLÁN.....	21
1. LA EPISTEMOLOGÍA ESTÉTICA DE VALLE-INCLÁN Y LA CREACIÓN DEL PERSONAJE.....	22
1.1. EL PERSONAJE VALLEINCLANIANO COMO OBJETO DE ESTUDIO.....	23
1.2. EL PERSONAJE DESDE LA EPISTEMOLOGÍA ESTÉTICA DE LA MEMORIA.....	30
1.2.1. Eternidad, quietismo y <i>anamnesis</i> en <i>La lámpara maravillosa</i>	32
1.2.2. El retrato como arte de recuerdo.....	42
1.3. EL PERSONAJE DESDE LA VISIÓN ESTELAR.....	64
1.3.1. La epistemología estética de la visión estelar.....	66
1.3.2. Del personaje en el teatro y la novela.....	73
2. EL PERSONAJE EN EL CENTRO DE LA POÉTICA: LA TEORÍA DE LAS TRES VISIONES	88
2.1. LAS TRES VISIONES DESDE LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA LITERARIA.....	88
2.1.1. De Aristóteles a la estética de Fin de Siglo.....	89
2.1.2. Visión “de rodillas”.....	98
2.1.3. Visión “en pie”.....	101
2.1.4. Visión “levantado en el aire”.....	107
2.1.5. Valle-Inclán y la teoría literaria moderna.....	112
2.2. LAS TRES VISIONES EN LA PRAXIS LITERARIA VALLEINCLANIANA: BALANCE CRÍTICO.....	119

3. UNA CLAVE MASCULINA DEL IMAGINARIO DEL ESCRITOR: LA TEORÍA SOBRE DON JUAN125

3.1. LA EVOLUCIÓN DE DON JUAN: SÍNTESIS CRÍTICA.....127

3.2. RASGOS GENUINOS DEL PERSONAJE: VALLE-INCLÁN, EN DIÁLOGO CON SUS CONTEMPORÁNEOS.....129

 3.2.1. Androcentrismo.....130

 3.2.2. Satanismo.....134

 3.2.3. Reivindicación del origen galaico.....140

II. EL PERSONAJE MASCULINO EN *FEMENINAS* (1895), *COFRE DE SÁNDALO* (1909) Y *CORTE DE AMOR* (1903-1922): CONSTRUCCIÓN Y SENTIDO.....147

4. JUSTIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL *CORPUS*.....148

4.1. TEMÁTICA, GÉNERO Y PERSONAJE EN LA NARRATIVA BREVE DE VALLE-INCLÁN.....148

4.2. DIEZ RELATOS DE AMOR Y SEDUCCIÓN EN LAS COLECCIONES DE NARRATIVA BREVE VALLEINCLANIANAS (1895-1922)152

5. EN TORNO AL SEDUCTOR.....158

5.1.LA AMBIVALENCIA DE UN PERSONAJE INICIÁTICO: AQUILES CALDERÓN EN «LA CONDESA DE CELA».....160

5.2. LOS MODELOS DE UN ESTETA CON RESONANCIAS LIBERTINAS: EL PRÍNCIPE ATTILIO BONAPARTE EN «AUGUSTA».....172

5.3. RECREACIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA TRADICIÓN DONJUANESCA: DON JUAN MANUEL MONTENEGRO EN «ROSARITO».....181

5.4. LO GROTESCO SINIESTRO DESDE LA MEMORIA INOCENTE: MÁXIMO BRETAL EN «MI HERMANA ANTONIA».....195

6. HACIA LA VISION “LEVANTADO EN EL AIRE”.....	203
6.1. DOS RETRATOS PARA LA SÁTIRA SOCIAL Y MILITAR: SANDOVAL Y DON MIGUEL ROJAS EN «LA GENERALA».....	204
6.2. DOBLE SENTIDO DE UNA SÁTIRA GALANTE: RAMIRO MENDOZA EN «TULA VARONA».....	213
6.3. PERSONAJES FARSESCOS Y ORÍGENES DEL ESPERPENTO: EL DUQUESITO DE ORDAX Y EL REY DE DALICAM EN «ROSITA».....	221
7. OTROS TANTEOS Y BOCETOS DE PERSONAJES MASCULINOS.....	238
7.1. LA TRANSFORMACIÓN ASOCIADA A UN NOMBRE: PEDRO PONDAL EN «OCTAVIA SANTINO».....	239
7.2. UN BOSQUEJO A LA LUZ DEL SIMBOLISMO FINISECULAR: JACOBO PONTE EN «EULALIA».....	249
7.3. LAS CORRESPONDENCIAS HISTÓRICAS DE LA MEMORIA SENTIMENTAL: ANDRÉS HIDALGO EN «LA NIÑA CHOLE».....	258
RESULTADOS.....	271
CONCLUSIONES.....	273
BIBLIOGRAFÍA.....	287
1.PRIMARIA DE VALLE-INCLÁN.....	287
2.OBRAS DE OTROS AUTORES.....	289
2. SECUNDARIA.....	293
3. EN LÍNEA.....	339

RESUMEN

El objetivo de esta tesis doctoral es reconstruir la poética valleinclaniana del personaje, en términos teóricos y generales, al tiempo que analizar su aplicación y plasmación práctica en la construcción y sentido de su personaje masculino en tres colecciones de narrativa breve sobre temas de amor y seducción: *Femeninas* (1895), *Cofre de sándalo* (1909) y *Corte de amor* (1903-1922), de Valle-Inclán.

La tesis consta, por tanto, de dos partes interrelacionadas, a las que siguen unas detalladas conclusiones y una extensa bibliografía consultada y citada.

La primera parte, que consta de tres capítulos, establece los fundamentos para el análisis y la interpretación posterior, a partir de *La lámpara maravillosa* (1916) y otros escritos teóricos dispersos del escritor, que se complementan con sus declaraciones recogidas en la prensa periódica. Ofrece así un estudio metodológicamente interdisciplinar, que combina las perspectivas de diversas ramas de las humanidades: fundamentalmente filosofía, estética, teoría y crítica literarias, e historia del arte y de la literatura, que se apoya en autores como Platón, Aristóteles, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors o Northrop Frye. Pero más allá de su necesario eclecticismo, se trata de un trabajo pionero, ya que reconstruye la poética del personaje según Valle-Inclán, no solo implícita en sus obras de ficción, sino también explícita en sus palabras como creador y personaje público.

En cuanto a la segunda parte, se centra en la praxis ficcional del escritor, e incorpora el comparatismo literario e interartístico al análisis formal y hermenéutico de los personajes masculinos de los relatos estudiados, lo que permite ampliar referencias a otras obras, como *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louÿs, y géneros como la novela gótica inglesa. De este modo, ahonda en la tipología de personajes que presentan, con especial atención al seductor, y a los mecanismos constructivos que prefiguran el concepto de la visión “levantado en el aire”, clave para el futuro desarrollo de su obra narrativa, y explicado por el propio

Valle-Inclán en unas declaraciones a Martínez Sierra (1928), con el precedente del prólogo a *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917).

A este respecto, ya resultaba imprescindible, por razones de equilibrio, la investigación sobre los personajes masculinos en diez narraciones para las que tradicionalmente –por influencia de su paratexto, incluso antes de los estudios feministas– se había priorizado la atención a los personajes femeninos que integran las colecciones objeto de este estudio: «La condesa de Cela», «Augusta», «Rosarito», «Mi hermana Antonia», «La Generala», «Tula Varona», «Rosita», «Octavia Santino», «Eulalia» y «La Niña Chole».

Pero además, dado el androcentrismo que en definitiva reflejan estos textos, esta perspectiva resulta mucho más elocuente del imaginario y la visión de mundo del escritor, lo cual supone una aportación de la presente tesis a la investigación valleinclaniana.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral tiene su origen en la fascinación suscitada por la narrativa breve de Valle-Inclán, cuyos textos conforman el inicio de “un sistema literario” –según palabras utilizados por José Carlos Mainer en 1998 y Eliane Lavaud en 2006–, cuando su obra ya era un caleidoscopio de tendencias precedentes, contemporáneas y del porvenir.

Por otra parte, mi investigación tiene su razón de ser en la atención prioritaria al personaje masculino. Esta línea de trabajo tiene su punto de partida en el curso de doctorado sobre Valle-Inclán, impartido en 2001 por Margarita Santos Zas, y tuvo continuidad un año más tarde con el Trabajo de Investigación Tutelado por la misma profesora, “Los personajes masculinos en la narrativa breve de Valle-Inclán: *Femeninas* (1895) y *Corte de Amor* (1903-1922)”, mera aproximación al tema que daría pie a la presente tesis doctoral.

Desde entonces mi trabajo aspira a complementar muchas de las aproximaciones de las últimas décadas que, solidariamente con las sugerencias del paratexto y en ocasiones también con los intereses feministas, han priorizado a los personajes femeninos de los relatos a los que dan título.

Pero, más allá de la generalizada atracción que experimento por los trasuntos humanos en el arte y la literatura, la pervivencia de mi interés por el personaje específicamente masculino se fundamenta en su relevancia en el imaginario valleincliniano; posición nuclear que también al margen de lo literario resulta esperable, ya que el androcentrismo continuó dominando la visión de mundo –y especialmente la de los hombres– en España y en Europa entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, a pesar de los nacientes movimientos de reivindicación de la mujer.

Así, respecto de esta tesis doctoral, a la hora de continuar en la misma línea de investigación, desde el principio me pareció oportuno ampliar el *corpus* de trabajo de *Femeninas* (1895) y *Corte de amor* (1903-1922), incluyendo otras compilaciones, como *Jardín umbrío* (1903-1920), o finalmente *Cofre de sándalo* (1909), para hacerlo más representativo del conjunto de la narrativa breve de su autor.

Por otro lado, ya las primeras indagaciones sobre el personaje me revelaron tanto las dificultades que entraña el estudio y la sistematización de esta categoría literaria, como el interés de Valle-Inclán por ella. Las declaraciones del escritor que justifican su creación del esperpento se fundamentan precisamente en la visión del personaje, pero no son las únicas que contienen una teoría intuitiva más o menos explícita sobre este particular. Valle-Inclán pergeña progresivamente esta poética del personaje a lo largo de toda su trayectoria creativa, en muchos casos como ilustración de sus propias obras, y combinada en ocasiones con la glosa de las creaciones de otros literatos y artistas.

En este sentido, mi hipótesis de trabajo parte no solo de ese persistente interés a lo largo del tiempo, sino también de la coherencia profunda existente en la obra de Valle-Inclán. Frente a las rupturas más drásticas que, a partir del magisterio de Pedro Salinas percibieron otros eruditos, como documentaba Margarita Santos Zas en 1991, en la actualidad este posicionamiento determina una nueva visión, hoy plenamente consolidada en los estudios valleinclinianos.

En consecuencia, más allá de las generalidades de la teoría literaria aplicable por defecto al análisis del personaje, en el caso de Valle-Inclán no solo es posible acudir a la concepción explicitada por el propio escritor, sino que resulta imprescindible para valorar su alcance y verificarla en sus propios relatos.

De tal manera, esta tesis consta de dos partes diferenciadas que se complementan y exigen mutuamente, de ahí la numeración consecutiva de sus capítulos: la primera dedicada a la teoría sobre el personaje, expuesta en sus capítulos iniciales (1-3), y la segunda consagrada al estudio de la praxis literaria del *corpus* seleccionado, en otros tres epígrafes (5-7), precedidos de un capítulo-bisagra (4), cuya finalidad es justificar y describir esta selección.

De este modo, la primera parte comienza con un balance crítico sobre el estudio del personaje, tanto en general, desde la perspectiva de la teoría literaria, como en relación a la obra de Valle-Inclán. Este balance muestra la ausencia –hasta ahora– de estudios totalizadores sobre la poética valleincliniana del personaje. En consecuencia, esta tesis doctoral tiene como primer objetivo, incluso propedéutico, reconstruirla a través de sus escasos, pero significativos, escritos teóricos y de sus declaraciones en entrevistas y conferencias, recogidas en la prensa contemporánea.

En estos primeros capítulos, desde un punto de vista metodológico, la investigación se desarrolla desde el mayor nivel de abstracción, que implica la epistemología estética

valleinclaniana, al mayor grado de concreción y especificidad, que supone la teoría del escritor sobre Don Juan; entre ambos extremos, la sistematización intuitiva de “los tres modos de ver el mundo” sitúa al personaje en el centro de la poética del escritor.

Según expone Abrams en *The Mirror and the Lamp* (1953), desde el romanticismo filosóficamente se acepta, e incluso se reivindica, que el arte permite conocer la realidad más allá de la mimesis. En sintonía con esta concepción, en el capítulo 1 propongo el concepto de epistemología estética como marco de la citada poética.

La primera faceta de esta epistemología se centra, a su vez, en la poética de la memoria: “Nada es sino como se recuerda”). Y la comunidad de principios entre las artes y la literatura –que parte de la *ut pictura poesis* horaciana y se reinventa en tratados modernos como el *Laocoonte* (1766) de Lessing o la *Estética* (1902) de Benedetto Croce– es uno de los fundamentos que explican las creaciones del período modernista.

Por este motivo, tras analizar diversos fundamentos filosóficos y teosóficos de la epistemología estética de la de la memoria según Valle-Inclán, la atención al retrato pictórico continúa vertebrando el estudio, a través de las críticas de pintura del escritor en la prensa periódica, y de *La lámpara maravillosa* (1916)

Ya con relación explícita al personaje, el segundo acercamiento a la epistemología estética de Valle-Inclán se lleva a cabo a partir del concepto de visión estelar. A comienzos del siglo XX la visión de altura, desencarnada y ajena a las limitaciones de espacio y tiempo, que el escritor calificó primero de “astral”, inspirado por su gusto esotérico, se actualiza como la visión estelar experimentada por el escritor al sobrevolar el frente francés durante la Gran Guerra, como plasmó en *La media noche* (1917).

Sin embargo, se trata de un concepto previo que, al mismo tiempo, resulta afín a la teoría de la relatividad, presentada por Einstein en Berlín en 1915, y su reflejo en la vanguardia artística, fundamentalmente cubista.

Por la distancia que implica, la visión estelar también enlaza, en el capítulo 2, con la teoría de los tres modos de ver el mundo por parte del escritor, quien la formuló como su más recurrente justificación teórica del esperpento. No obstante, su alcance puede considerarse mayor, a la luz de sus conexiones tanto con la teoría literaria precedente, como con la contemporánea e, incluso se adelanta a formulaciones futuras, como sucede, sin ir más lejos, con la expuesta por Northrop Frye en *Anatomy of Criticism* (1957).

Por último, el capítulo 3 pretende mostrar cómo la atención del escritor al personaje tiende a focalizarse en una figura masculina mítica como es la de Don Juan. Aparte de las varias representaciones del seductor en su obra literaria, esta toma, asimismo, forma en una serie de intuiciones y glosas dispersas en la prensa periódica. Todo ello, por su relativa sistematicidad, permiten reconstruir la teoría que cierra en estas páginas la poética del personaje de Valle-Inclán, y de este modo también alienta la selección temática del *corpus* de este trabajo en torno a los motivos del amor y, sobre todo, la seducción.

En consecuencia, a pesar de mi dilatada indagación en un *corpus* de textos en origen más amplio, finalmente opté por definirlo y acotarlo con mayor precisión, en beneficio de la coherencia entre las dos partes –teórica y práctica- de mi trabajo.

Ya en la II parte de la tesis, su primer capítulo, 4º de la totalidad, expone un argumento de orden temático, que explica la selección del corpus propuesto para esta tesis, porque los temas de los relatos que lo constituyen resultan de la mayor relevancia. En este sentido, los textos valleinclinianos que componen las colecciones de narrativa breve más canónicas – *Femeninas* y *Corte de amor*, por un lado, y *Jardín umbrío*, por otro– suelen caracterizarse por el predominio en cada caso de una temática determinada, que en el primer grupo suele calificar de “galante” o “erótica”, sin ulteriores precisiones, y en el segundo resulta mucho más heterogénea.

Sin embargo, no todos los personajes masculinos de los relatos de las dos primeras colecciones desempeñan o aspiran a ejercer roles de amor y seducción en las historias analizadas, que sin embargo competen a los caracteres de los relatos contenidos en *Cofre de sándalo* (1909), que de este modo completa editorialmente con *Femeninas* y *Corte de amor* la tríada estudiada en esta investigación.

Sobre este punto, es bien conocida la reedición de las obras valleinclinianas, en particular de los textos de su narrativa breve, desde sus numerosas publicaciones individuales en prensa a las editadas en librería. Estas presentan cambios significativos en la agrupación de los textos, y también frecuentes variantes textuales que en muchos casos ya han sido objeto del necesario cotejo, que sin embargo en este trabajo soslayo, salvo que afecten específicamente a la configuración de los personajes masculinos.

También debo añadir que en las páginas que siguen la atención prestada a la categoría de género del personaje, ha tenido un carácter axial en su análisis, frente a la controvertida

adscripción de los relatos breves al cuento o la novela corta, que deliberadamente omito en mi trabajo, dada su falta de unanimidad.

A la luz de la poética valleincliniana del personaje, la segunda parte de esta tesis doctoral se centra en el estudio de la construcción y el sentido de los personajes masculinos del citado *corpus*, profundizando para ello tanto en el proceso y las probables fuentes de su génesis y evolución, como en los recursos formales empleados para su caracterización. En su desarrollo se combinan metodologías de diversas áreas, desde los fundamentos generales de la teoría y la crítica literarias a los recursos interdisciplinares que se utilizan en las aproximaciones comparatistas.

De esta manera, en el capítulo 5, la consideración del personaje masculino como seductor orienta inicialmente su estudio para buena parte de los relatos de las tres colecciones mencionadas. En consecuencia, se examinan bajo este prisma las fuentes y la actualización de los motivos temáticos de la seducción presentes en estos textos, al tiempo que se sugieren sus relaciones con tradiciones y convenciones culturales diversas, como la novela gótica inglesa.

Por otro lado, el capítulo 6 trata de mostrar cómo los juegos galantes trascienden el erotismo al convertirse en una irónica crítica de las clases dominantes, y sobre las que se proyecta cierto menosprecio, a través de la degradación de los actores masculinos que las representan.

Sin embargo, no todos los caracteres analizados en estas páginas pueden circunscribirse a las dos tendencias mencionadas, por lo que en el capítulo 7 propongo enfoques adicionales para el estudio de determinados personajes, que en algunos casos pueden considerarse menos originales o genuinos, aunque en otros resultan más elocuentes a la hora de anticipar la futura evolución del escritor. Así sucede, sobre todo, con Andrés Hidalgo en «La Niña Chole», que anticipa la escritura memorialística del Marqués de Bradomín en las *Sonatas* (1902-1905), y también, en menor medida, con la presencia transformada de Pedro Pondal en «Octavia Santino».

Por último, a las conclusiones, que sintetizan las principales aportaciones de la presente tesis doctoral, le sigue el apartado de Bibliografía, organizada en dos grandes bloques, al que se añade un tercero: primero fuentes primarias del *corpus* –así como otros textos valleinclinianos y de otros autores, con los que ocasionalmente se han cotejado–, y el segundo que consigna las fuentes secundarias citadas, seguido de un breve listado de referencias digitales, que complementa a ambos.

A este respecto, destaco con agradecimiento que para la realización de esta tesis doctoral he recurrido tanto al rico fondo editorial de nuestra Universidad, como al Archivo Digital Valle-Inclán del Grupo de Investigación Valle-Inclán de la USC (www.archivodigitalvalleinclan.es), que ha sido merecedor del Premio de Investigación HDH 2019 y, en mi experiencia, de inestimable e imprescindible ayuda para consultar y confrontar las primeras ediciones utilizadas.

En este sentido, aunque mis problemas de salud me hayan apartado de algunas de sus iniciativas, el GIVIUS, dirigido por Margarita Santos Zas, ha sido un estímulo constante en mi investigación.

Precisamente Margarita Santos, como directora de esta tesis doctoral, ha sido mi principal maestra y guía. A ella tengo que agradecer sus generosas orientaciones, y las certeras correcciones que me ha regalado, así como la comprensión con que siempre ha aceptado las renuncias e interrupciones de mi tarea, y todo ello sin disminuir el aprecio y el afecto con los que desde hace años me ha animado a seguir adelante.

Especialmente en esta universidad, por otra parte, a quienes han sido mis docentes en materias relacionadas, de un modo u otro, con mi investigación tengo presentes igualmente con gratitud.

Asimismo, quiero recordar aquí al profesor Xaquín Núñez Sabarís, que ha sido mi referente más cercano como especialista en la narrativa breve valleinclaniana, y a las compañeras del Grupo de Investigación Valle-Inclán de la USC con las que he compartido actividades y tareas de investigación: Amparo de Juan, Catalina Míguez, Ángeles Gómez, Pilar Veiga, Rosario Mascato, Sandra Domínguez, Cristina Villarrea, Francisca Martínez, Adriana Abalo, Alba Alonso y Carmen Vílchez, a quien estoy especialmente agradecida por muchas razones.

En su inesperada y sentida ausencia, de Javier Serrano quiero destacar la sabiduría y generosidad que nos han iluminado a todos, y a mí en particular, abriendo caminos y facilitando materiales inéditos.

También debo agradecer al personal de la EDIUS y Tercer Ciclo, y sobre todo a las profesoras Dolores Vilavedra y Soledad Pérez-Abadín, sucesivas coordinadoras del programa de doctorado en el que defendiendo la presente tesis, su comprensión y ayuda para adaptar mi situación personal a sus plazos y requisitos administrativos.

Por último, más allá del ámbito académico, deseo tener igualmente presente el ánimo que me han infundido las personas amigas, aun en los momentos más difíciles de estos últimos tiempos, y reconocer a mi familia el apoyo material y moral que ha hecho posible la realización de este trabajo.

OBJETIVOS

Como desvela el mismo título de la presente tesis, su objetivo fundamental es el estudio de la poética del personaje masculino en la narrativa breve valleinclaniana sobre temas de amor y seducción, y dos hipótesis subyacen a su planteamiento y desarrollo.

La primera se deriva de la coherencia existente en toda la obra y la poética de Valle-Inclán.

La segunda contribuye a paliar la falta de una teoría general y exhaustiva sobre el análisis de los personajes, más allá de sistematizaciones parciales. Me refiero a la existencia de una poética explícita del escritor, que se puede reconstruir a partir de sus declaraciones y escritos teóricos, como propongo de un modo que me atrevería a considerar original y pionero, tanto por su particular enfoque como por el carácter sistemático que he intentado aplicar al análisis del *corpus* seleccionado.

Ambas hipótesis determinan asimismo dos partes diferenciadas que buscan objetivos complementarios.

La parte inicial, teórica, se dedica a la reconstrucción de la poética valleinclaniana del personaje, que el escritor hace explícita, y en ella diferencia tres núcleos de conocimiento, cada uno con sus objetivos particulares.

El primero se centra en reconstruir los fundamentos epistemológicos de la caracterización del personaje, derivados de la metafísica estética del autor, y que dan lugar a sus preferencias genéricas y estilísticas.

El segundo se dedica al análisis y la contextualización de la teoría de “las tres visiones” en la historia de la poética y los estudios literarios.

Por último, el tercero se consagra al estudio de la teoría valleinclaniana sobre Don Juan en el imaginario de su tiempo y en la historia de la literatura, principalmente española, y, de modo secundario, también europea.

Finalmente, la segunda parte, que aborda la proyección y análisis de la teoría sobre la praxis valleinclaniana, estudia la construcción y el sentido de los personajes masculinos en el corpus elegido: *Femeninas. Seis historias amorosas* (1895), *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (1903-1922) y *Cofre de sándalo* (1909). En definitiva, pretende confirmar las constantes y tendencias claves que definen la poética valleinclaniana del personaje masculino, que se halla implícita en cada uno y la totalidad de los textos analizados.

METODOLOGÍA

Por cuanto atañe a los recursos y métodos de investigación para alcanzar los objetivos de esta tesis doctoral, su doble naturaleza teórico-práctica me ha conducido al eclecticismo metodológico, al que se añade, además, la complejidad de los estudios interdisciplinares.

De tal manera, con relación a la poética del personaje, he combinado mi rastreo directo de las declaraciones y escritos teóricos de Valle-Inclán, que conforman la bibliografía primaria de la primera parte, con la consulta de la bibliografía secundaria valleinclaniana. En consecuencia, esta ha iluminado mi propuesta de conceptos tales como la *poética del recuerdo* y la *visión estelar*, la teoría de las tres visiones, y Don Juan como personaje recurrente y mítico. A todos ellos creo haber aportado un estudio contextualizado en el marco de la teoría y la historia literarias, si bien con un enfoque interdisciplinar que trasciende estos márgenes, y se adentra en los ámbitos de la estética y otras áreas de la filosofía, así como de la teosofía y la teología.

Por otro lado, para la segunda parte, centrada en el análisis literario del *corpus* de relatos seleccionados, metodológicamente he definido una nueva agrupación de textos para delimitarla con la mayor correspondencia con la poética explícita del autor: en consecuencia, he considerado las colecciones que contienen los textos que se ajustan a la temática del amor y la seducción, cuyos personajes masculinos a su vez se subagrupan primordialmente en función de los conceptos establecidos en la parte teórica.

A este respecto, la historia textual y el análisis formal que revelan la construcción de los personajes se supeditan a la hermenéutica en la búsqueda de su sentido en el imaginario masculino del autor. Y para abordarlo, se estudian estos personajes nuevamente desde un enfoque interdisciplinar, cuya metodología combina la narratología con las perspectivas de la literatura comparada, sobre todo en su vertiente tematólogica.

En cuanto a la bibliografía primaria valleinclaniana, he utilizado las primeras ediciones de los textos (generalmente en formato de libro, y excepcionalmente, alguna aparecida por

entregas en la prensa periódica, en su edición príncipe), accesibles todos ellos gracias al Archivo Digital Valle-Inclán (www.archivodigitalvalleinclan.es).

Sin embargo, por lo que respecta a las obras de otros autores y la bibliografía secundaria, preferentemente he manejado y citado ediciones modernas y traducciones al español de reconocido rigor, por su mayor disponibilidad.

I. POÉTICA DEL PERSONAJE SEGÚN VALLE-INCLÁN

1. LA EPISTEMOLOGÍA ESTÉTICA DE VALLE-INCLÁN Y LA CREACIÓN DEL PERSONAJE²

El presente capítulo analiza la estética de Valle-Inclán, y sus implicaciones en la construcción y caracterización del personaje, centrándose en la significación que la creatividad artística, más allá de la mimesis, arroja sobre la realidad trascendental y oculta.

Esta concepción –en la que subyace la metáfora que compara la mente “con un proyector radiante que aporta algo a los objetos que percibe” (Abrams 12)– ha sido determinante en la estética moderna, a partir de la impronta del neoplatonismo de Plotino en filósofos próximos al movimiento romántico. Recordemos, en este sentido, a Emanuel Swedenborg (1668-1772) y, más remotamente, a los Platonistas de Cambridge como Nathanael Culverwel (1618-1651) –“más Plotinistas, en realidad, que Platonistas” (Abrams 109)– cuya huella se percibe en Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Edgar Allan Poe (1809-1849), William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850) o Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)³.

Esta visión esotérica, en su momento postergada por el auge de la ciencia positiva, se retoma o intensifica en la poética de los simbolistas y sus precursores⁴. Estos, junto con la analogía descrita en el soneto baudelairiano “Correspondances” (*Les fleurs du mal*, 1857),

² Utilizamos el término *epistemología*, “por oposición al término gnoseología refiriéndolo a la llamada «teoría del conocimiento verdadero» (sea científico, precientífico, o «mundano» praetercientífico. Su campo se organiza en torno a la distinción sujeto (cognoscente) / objeto (conocido o de conocimiento)” (Bueno 87-89). Como apunta Ferrater Mora (1960), “durante algún tiempo, por lo menos en español, se tendía a usar ‘gnoseología’ con preferencia a ‘epistemología’. Luego, y en vista de que ‘gnoseología’ era empleado bastante a menudo por tendencias filosóficas de orientación escolástica, se tendió a usar ‘gnoseología’ en el sentido general de teoría del conocimiento, sin precisarse de qué tipo de conocimiento se trataba, y a introducir ‘epistemología’ para teoría del conocimiento científico, o para dilucidar problemas relativos al conocimiento cuyos principales ejemplos eran extraídos de las ciencias. Crecientemente, y en parte por influencia de la literatura filosófica anglosajona, se ha usado ‘epistemología’ prácticamente en casi todos los casos.”

³ “Plotino fue el principal engendrador del arquetipo del proyector” (Abrams, 108), puesto que en las *Enéadas* concibe como candelabro al espíritu del artista o poeta, “gracias al Creador” (Culverwel, *apud* Abrams, 109). Cfr. Plotino *Enéada Primera*, 6: “Porque el vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión. Porque jamás todavía ojo alguno habría visto el sol, si no hubiera nacido parecido al sol. Pues tampoco puede un alma ver la Belleza sin haberse hecho bella” (Igal 292-93)

⁴ Sobre la nómina de escritores del simbolismo y la variable extensión del término que los designa, remito a Balakian (13-22).

reivindican el conocimiento artístico sobre la realidad oscura, que da título a *Les illuminations* de Arthur Rimbaud (1874)⁵.

El propio Valle-Inclán proporciona, en los albores de su carrera literaria, un apunte acerca de la capacidad de la mente del poeta para sugerir nuevos matices en el conocimiento no racional de los objetos. Se trata de “Modernismo”, inicialmente publicado en *La Ilustración Española y Americana* (Madrid, 22-02-1902) y, ampliado posteriormente, como prólogo a *Corte de Amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, bajo el título “Breve noticia de mi estética cuando escribí este libro”⁶.

A este respecto, los ejemplos que enumera en el texto se circunscriben, fundamentalmente, a las sensaciones que promueven la sinestesia y el fonosimbolismo de la analogía parnasiana⁷. Sin embargo, la capacidad de revelación que el escritor atribuye a la literatura es más compleja, como se verá en las siguientes páginas, cuyo objetivo último es reconstruir los fundamentos de la construcción del personaje en Valle, a la luz de su teoría del conocimiento estético. Este se presenta programáticamente en el breviario *La lámpara maravillosa* (1916) y, de manera más dispersa y fragmentaria, en entrevistas, conferencias y artículos recogidos en la prensa entre 1907 y 1935.

Las fuentes aludidas constituyen el *corpus* textual primario para esta fase de mi trabajo, que se apoya igualmente en los estudios previos sobre la caracterización del personaje valleincliniano, o que se relacionan con este aspecto de forma tangencial.

1.1. EL PERSONAJE VALLEINCLANIANO COMO OBJETO DE ESTUDIO

Desde la época clásica, el personaje literario da lugar en Occidente a una serie de recomendaciones para lograr la verosimilitud y el decoro según una tipología o casuística determinada. Tal como se expondrá en el segundo capítulo, las poéticas de Aristóteles y Horacio establecen el canon de belleza para las obras literarias en función de la naturaleza de

⁵ Baudelaire (*Las Flores del mal* 95-97) y Rimbaud (*Prosas completas* 255-44). Por lo que atañe a la poética de la Modernidad, y específicamente simbolista, cfr. asimismo Allegra (*El reino*), Balakian, Calinescu (*Cinco caras* 55-67) y Paz (*Los hijos* 89-114).

⁶ Únicamente en las ediciones de 1908 (Madrid: Imprenta de Balgañón y Moreno) y 1914 (Madrid: Perlado, Páez y Cía, Imprenta Helénica. Opera Omnia XI). Por lo que atañe a las diversas ediciones del texto, Serrano Alonso y Juan Bolufer (*Bibliografía* 52, 61 y 74), y Joaquín y Javier del Valle-Inclán (*Bibliografía* 216) las inventariaron antes de la puesta *on line* del Archivo Digital Valle-Inclán (www.archivodigitalvalleincan.es). Sobre esta primera estética postulada por el escritor, remito a Serrano Alonso (“La poética modernista”), y a Garlitz (*El centro* 107-26), por lo que atañe a su desarrollo en *La lámpara maravillosa*. Recientemente, Pereiro Otero (*La escritura*) ha mostrado cómo los principios de los inicios literarios de Valle se transforman progresivamente sin perder la coherencia interna de su obra.

⁷ Sobre la musicalidad en la estética simbolista, véase Balakian (84-87), que atañe especialmente a la figura de Verlaine, y Garlitz (*El centro* 148-49), por lo que se refiere a Valle-Inclán.

los actores de su fábula, a los que se contempla *–avant la lettre–* como objeto estético⁸, sin detallar los mecanismos estructurales y estilísticos del discurso que los construye y presenta.

De forma paralela, la preceptiva retórica clasifica las diversas categorías y procedimientos para la composición del retrato, y complementa, de este modo, los principios estéticos desarrollados en los mencionados tratados de poética, con una disciplina propedéutica para la creación y el análisis de la caracterización humana en la literatura. Así, mientras la poética aporta los fundamentos filosóficos del gusto literario en cuanto a la pintura de personajes, la retórica polariza su atención hacia las categorías discursivas, desglosando la complejidad de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en la descripción de los caracteres⁹.

Desde este punto de vista, la teoría general de la caracterización del personaje resulta insuficiente –aunque necesaria– para este trabajo, dado que las nociones de estética y poética se hallan en un nivel de abstracción superior. Por otra parte, el sistema retórico es pionero en proporcionar los conceptos y categorías para el análisis formal, que –actualizadas– continúan aplicándose en la crítica literaria de nuestros días¹⁰.

No obstante, su enfoque resulta ajeno a las implicaciones narratológicas en la construcción del personaje literario. Para dar cuenta de estas, la poética moderna ha formulado nuevas teorías y métodos de análisis, del que el actancial ha sido el más difundido, pese a sus limitaciones.

Precisamente, la rentabilidad de su formulación tradicional, al menos para el estudio de la caracterización del personaje, queda en entredicho desde el momento en que considera más relevante el estudio de la fábula y sus acciones, que el del relato y su discurso, según la terminología del estructuralismo. Incluso puede afirmarse que, en muchas aproximaciones de esta tendencia, paradójicamente se soslayan los procedimientos caracterizadores que proporcionan relato y discurso, centrándose casi exclusivamente en el resultado de su uso en cada trama¹¹.

Sin embargo, el estudio de las estructuras temáticas o del contenido no implica necesariamente el menoscabo de la atención al plano formal, y los parámetros del análisis

⁸ Utilizo el concepto en el sentido empleado por Vodicka (“La concreción” 68), y Acosta Gómez (101-13).

⁹ Por lo que se refiere a los orígenes de la descripción del personaje en el sistema, y especialmente a su proyección en la literatura hispánica y su poética, véase Iriarte López (81-248), Márquez, y Senabre (*El retrato literario* 9-26).

¹⁰ Cfr. Álamo Felices y asimismo Boves Naves.

¹¹ Sobre esta crítica, *vid.* Chatman *Historia y discurso* 119ss. Como textos fundacionales de la metodología aludida remito a Propp (*Morfología del cuento*) y a los posteriores de Greimas (*Semántica estructural* 267-77) y Todorov (*Gramática del “Decameron”*). En la misma línea, se hallan también las sistematizaciones más comprehensivas o abiertas de Bal (*Teoría de la narrativa* 33-41), Brémond (*Lógica du Récit* y “La lógica”), Gaudreault (“Renouvellement”) y Hamon (“Pour un statut”).

estilístico pueden compatibilizarse con otros enfoques semióticos más innovadores, que lo completan o enriquecen¹².

A este respecto, una perspectiva pragmática permite atender globalmente a la caracterización del personaje en el *continuum* del discurso literario, puesto que esta no se da sólo a través del retrato, sino también –más fragmentaria e indirectamente– a través de la descripción o el relato de sus acciones y gestos, y la reproducción de sus palabras.

Para la investigación sobre la literatura moderna la propuesta pragmática resulta especialmente apropiada, dada la pujanza del género dramático en el canon literario, que redundaba asimismo en el apogeo del hibridismo genérico, así como en el desarrollo de modalidades narrativas que buscan reproducir la voz y el punto de vista de los caracteres a la manera del teatro. Me refiero a la importancia de la novela dialogada¹³, así como a la generalización de recursos narrativos de reproducción de la voz interior de los personajes –*vgr.* la omnisciencia selectiva a través del estilo indirecto libre¹⁴–, y al surgimiento del monólogo interior o flujo de conciencia, auspiciado por la influencia del psicoanálisis en la literatura¹⁵.

Como es sabido, estos fenómenos no se circunscriben al ámbito de la Edad de Plata de la literatura hispánica, sino que suelen ser de origen foráneo y encuentran sus teóricos más considerados en la órbita del *Modernism* anglosajón y la Modernidad de otros países europeos, especialmente Francia¹⁶. La originalidad de Valle, en particular, resulta palmaria a la luz de las concomitancias de su obra con las de sus contemporáneos europeos, de cuyas innovaciones incluso llega a resultar precursor.

En este sentido, Darío Villanueva (*Valle-Inclán, novelista* 67-104) ha destacado que el contrapunto y la simultaneidad temporal en *La media noche* (1916) se anticipan a la

¹² Así, el análisis de las funciones de la trama permite mostrar “cómo funciona el esperpento” (Lavaud, “Manipulación de funciones” 570), complementando otras investigaciones de carácter formal o lingüístico. Para otras aplicaciones del análisis estructural a los caracteres y tramas valleinclánianas, véase Canoa Galiana, sobre *Cara de plata* (1923), y Oleza Simó, a propósito de *La hija del capitán* (1927). Esta línea ha orientado asimismo la estructura de mi trabajo “Los personajes masculinos en el relato galante de Valle-Inclán”, como primera aproximación al análisis de la construcción y el sentido del personaje masculino en la narrativa breve de Valle-Inclán.

¹³ La fascinación por el teatro en los narradores decimonónicos ha sido expuesta por Romero Tobar (“Relato, teatro”), y Sánchez (*El teatro*). Sobre la novela dialogada en la literatura española finisecular remito especialmente a Romero Tobar (“Relato, teatro” 721-25), y sobre el caso de Galdós, a Escobar Bonilla, y Amor del Olmo. <www.entrelletras.eu/letras/las-novelas-dialogadas-de-galdos-a-debate/>

¹⁴ Sobre el estilo indirecto libre en la obra de Valle-Inclán remito a Juan Bolufer (“El estilo”).

¹⁵ Por cuanto atañe a los fenómenos narratológicos citados *supra*, remito a Beltrán Almería (*El discurso ajeno y Palabras transparentes*), Cohn, Dujardin, o Reyes. A partir del estudio de Cohn, Sullá (205-13) proporciona asimismo una síntesis y antología de los primeros estudios sobre las “técnicas de representación de la conciencia”.

¹⁶ Se trata de “caras sólo en apariencia distintas de la misma cosa” (Iglesias Fejoo “Valle-Inclán, entre el Modernismo y la Modernidad” 48). *Vid.* asimismo Allegra (*El reino* 31-53), González del Valle (*La canonización*), Pereiro Otero (*La escritura* 23-63) y Risley (“Hacia el simbolismo”) y Salaün (“Modernidad vs. Modernismo”).

utilización de los mismos recursos en *Les Faux-Monnayeurs* (1925) de André Gide y *Point Counter Point* (1928), y ha desglosado las concomitancias que la “visión estelar” valleincliniana revela con el unanimismo postulado por Jules Romains. Al igual que en otros casos analizados por el autor, la coincidencia no es el resultado de un influjo más o menos directo de textos concretos, sino que únicamente resulta explicable como fruto de la poligénesis auspiciada por el “polen de ideas” en un *Zeitgeist* o espíritu de época determinado¹⁷.

La crítica preexistente acerca del personaje valleincliniano ha de constituir, pues, referencia inexcusable para el inicio de este trabajo y, si bien su análisis pormenorizado desborda los objetivos de este capítulo, su reseña resulta indispensable para justificar la pertinencia de la investigación que aquí se ofrece.

En primer lugar, ha de destacarse la escasez de los trabajos dedicados exclusivamente a la caracterización del personaje en la obra de Valle-Inclán, al tiempo que su heterogeneidad. En aportaciones cuyo epígrafe se refiere expresamente a este particular, Estrella Montolío Durán realiza un análisis lingüístico de corte estructuralista, que sistematiza e ilustra las construcciones gramaticales –sintácticas y textuales– utilizadas recurrentemente por el escritor para el retrato o descripción directa del carácter, así como para la descripción de las acciones de sus personajes, que constituye una de las fuentes de caracterización indirecta¹⁸. La naturaleza artística del objeto de estudio requiere aproximaciones especializadas, que están ausentes o meramente sugeridas en sus páginas. Sin embargo, la información que este trabajo proporciona resulta valiosa para interpretaciones estilísticas ulteriores.

Pionero y estrictamente literario es, en esta línea, el enfoque de Alberca Serrano en tres trabajos independientes, que globalmente considerados proporcionan una sugerente visión, caleidoscópica y fragmentaria, de un asunto en espera de aproximaciones de mayor extensión y alcance. Así, “Los atributos del personaje” prioriza los contenidos sobre la forma para actualizar de manera ecléctica los postulados de la retórica del retrato, aplicándolos genéricamente al personaje valleincliniano, y haciéndose eco de la crítica pragmática¹⁹. En consecuencia, atiende a la kinésica, la proxémica y otros lenguajes no verbales de los caracteres, para destacar la selección y la precisión de los atributos o rasgos que los

¹⁷ Sobre este concepto remito a Villanueva (*El polen*).

¹⁸ Véase Montolío Durán (*La caracterización*) y, en la misma línea, “Gramática y Pragmática”.

¹⁹ Cfr. Poyatos *Literary anthropology, La comunicación no verbal, y Nonverbal communication across disciplines III*.

caracterizan, tanto física como psíquicamente²⁰. De este modo, la semiología muestra cómo la caracterización del personaje en Valle-Inclán actualiza la preceptiva tradicional, al tiempo que ilustra la estética quietista expuesta en *La lámpara maravillosa*.

Las coordenadas narratológicas del retrato del personaje valleincliniano, que se echan en falta en este estudio, se habían abordado previamente, combinadas con el análisis estilístico, en “El retrato en Valle-Inclán” y “La mirada descriptiva”, que se suman así a otras investigaciones sobre la modalización de novelas y, especialmente, de relatos concretos. En particular, Luis González del Valle (*La ficción breve*) y Margarita Santos Zas (*Tradicionalismo y literatura*) se han servido de este tipo de análisis para poner de manifiesto o desentrañar la ambigüedad de muchos de los textos analizados, con evidentes implicaciones en la naturaleza de los actores de sus tramas²¹.

En este sentido, la monografía de Amparo de Juan Bolufer, *La técnica narrativa*, compendia de forma tangencial las implicaciones de la focalización en el retrato del personaje a lo largo de toda la trayectoria narrativa del escritor. Por su objeto de estudio, tampoco este trabajo se centra en la caracterización del personaje literario por parte de Valle-Inclán, aunque proporciona valiosas pautas para su estudio específico. Como muestra, sus investigaciones sobre la técnica del contrapunto retoman las aportaciones precedentes de Varela Jácome (“Estrategia narrativa”) y Darío Villanueva (“*La media noche*”), pero –frente al enfoque comparatista de este último–, Juan Bolufer realiza una exhaustiva investigación inmanente, que cierra el círculo hermenéutico de la visión estelar relacionándola con otras vertientes del pensamiento estético valleincliniano, como la teoría del esperpento²².

A otras líneas de investigación fecundas, que atañen específica o tangencialmente al retrato del personaje en Valle, haremos referencia en los capítulos siguientes. Podemos recordar, como anticipo, la caracterización esperpéntica, y los estudios que –al hilo de las declaraciones de don Ramón– sistematizan los diferentes recursos de degradación empleados

²⁰ Como precursor de este enfoque *avant la lettre* vid. Zamora Vicente *Las Sonatas* 125-35. Véase asimismo Romera Castillo (“Gestos y ojos ‘hablan’”) y Ciplijauskaitė (“La función del lenguaje”), por lo que atañe a la caracterización gestual, lingüística y paralingüística del personaje, en este caso, femenino. Interesantes, en este sentido, resultan igualmente los trabajos sobre Maupassant de Marmot Raims y Place-Verghnes.

²¹ Santos Zas (*Tradicionalismo y literatura* 331ss.) se centra en la caracterización de Santa Cruz en *Gerifaltes de antaño* (1909) desde múltiples perspectivas distintas y fragmentarias. Por lo que se refiere a la narrativa breve, algunos de los ensayos compendiados en la monografía de González del Valle habían sido publicados con anterioridad, vgr. “«Mi hermana Antonia»”. Sobre este tema, véase asimismo Costas Pardo, Saco Alarcón (153-83) y otros trabajos que recordaremos en la segunda parte (II) de esta tesis doctoral.

²² Sobre el particular remito igualmente a Díaz-Lage, López-Casanova, Matilla, y Redondo Valín. Por otra parte, en 2017 Vauthier y Santos Zas han presentado la edición crítica de *Un día de guerra (Visión estelar)* y *La media noche*, acompañadas de un completo estudio que da cuenta de la génesis y el sentido histórico, además de estético, de la obra, a la luz del material manuscrito del *Cuaderno de Francia*, que forma parte del legado familiar Valle-Inclán Alsina /Cátedra Valle-Inclán USC, y se exhuma igualmente como facsímil en el *dossier* genético y editorial de las obras.

por el escritor, siguiendo el magisterio de Zamora Vicente (*La realidad*), o Risco (*La estética*). A este respecto, la mención de Goya como precursor ha estimulado las calas en el comparatismo interartístico, con especial atención a las artes plásticas.

No obstante, según también se ha mostrado, estas claves ni son extrapolables a toda la creación del escritor que nos ocupa, ni la explican en todas sus facetas y profundidad. En este sentido, la influencia de la plástica en la poética valleincliniana –que afecta al retrato literario de modo destacado– ha sido analizada en diversos trabajos, más allá del esperpento.

En un estudio pionero, Lloréns ha reseñado las concomitancias de la estética valleincliniana con otros movimientos artísticos²³. Así, inicialmente alude a su proximidad al gusto romántico, y al de sus herederos, como William Blake, y otras figuras asociadas al prerrafaelismo, como Dante Gabriel Rossetti y John E. Millais, en sus primeras obras narrativas y dramáticas: estos artistas, y sus modelos medievales y del Renacimiento proporcionan plos motivos temáticos presentes en el retrato de los personajes en textos modernistas y simbolistas, como las *Sonatas. Memorias del Marqués de Bradomín* (1902-1905) o *Voces de gesta. Tragedia pastoril* (1911-1912)²⁴

Pero las referencias pictóricas implícitas en el universo valleincliniano son más amplias y variadas. En este sentido, Lloréns (67-88) también ha destacado la coincidencia entre los personajes populares gallegos en la obra del escritor y la plástica de Alfonso Castelao²⁵. Asimismo, tras analizar las fuentes goyescas en la estética grotesca, expresionista y esperpéntica (89-115 y 139-158), orienta su estudio hacia el cotejo de la deformación caracterizadora en la obra de Valle con otras vanguardias contemporáneas, como el surrealismo, el futurismo y el cubismo, así como con la obra de los artistas –como Picasso– que las representan y superan (159-250).

Posteriormente, la impronta cubista en la estética valleincliniana ha sido recordada por Soldevila Durante, y desglosada pormenorizadamente por otros investigadores. Así, Nicole Schmölzer relaciona este movimiento con la revolución epistemológica de la teoría de la relatividad en la concepción del espacio y el tiempo, si bien el grueso de su trabajo se dedica a

²³ En esta línea de revelación de motivos y modos de ver el mundo que el escritor comparte con diversos artistas plásticos, se incardinan los trabajos de Aszyk, y Salaûn (“Valle-Inclán y la pintura”).

²⁴ Cfr. Lloréns (27-66). Sobre este aspecto, véase asimismo Allegra (“Las ideas estéticas” y *El reino* 331-54), Litvak (*Transformación industrial* 194-210), y Escartín Gual, además del catálogo *Valle-Inclán íntimo*, de la exposición homónima, que compila y añade mucha información.

²⁵ Castelao colabora como artista plástico en el montaje de *Divinas palabras* en 1933. Sobre las relaciones entre ambos creadores, véase Aguilera Sastre (“La versión escénica”), Alonso Montero, Borobó, y Santos Zas, “Castelao e Valle-Inclán”. En otro orden de cosas, López Vázquez (“Valle-Inclán y el arte”) ha invertido el objetivo de la comparación entre el escritor y las artes plásticas, desvelando la influencia de la estética valleincliniana en la pintura de los jóvenes artistas gallegos de su tiempo.

sistematizar su influencia en la organización espacio-temporal, a lo largo de las diferentes secciones de *Tirano Banderas*. Por su parte, Dru Dougerty (*Guía para caminantes* 185-93) ha iluminado certeramente las conexiones del cubismo con la técnica contrapuntística y el unanimismo, reproduciendo varios de sus manifiestos y textos teóricos²⁶.

También los estudiosos de otros textos se han centrado en los préstamos o la influencia de las artes plásticas en cuanto a recursos formales, antes que en la comunidad de fuentes relativa a la tónica de los discursos. En este sentido, resulta significativa la aportación de Elizabeth Drumm (“Ekphrasis”), al analizar la trasposición del lenguaje plástico al literario mediante el recurso de la ékfrasis en las acotaciones de las *Comedias bárbaras* (1907-1923)²⁷. La trasgresión de los cauces formales en la Modernidad se traduce tanto en la asimilación o contaminación entre las artes, como en la hibridación de los géneros literarios narrativos y dramáticos, que en Valle-Inclán confluyen de forma significativa.

A este respecto, la caracterización del personaje también es un elemento indisoluble de la narrativización de la ficción dramática cuando se introduce en las didascalias no sólo en el texto de las obras ya citadas (véase Troncoso), sino a lo largo de toda la trayectoria literaria de don Ramón²⁸.

Paralelamente, los trabajos dedicados a la técnica narrativa del escritor, y especialmente a su gusto por la presentación dramática de los caracteres, contienen hallazgos asimismo fundamentales para el estudio de la caracterización del personaje, al tiempo que aportan nuevas pruebas en favor del carácter nuclear de esta categoría en su poética literaria (*vid.* nuestro apartado 2.3.). Plástica y dramatización confluyen, en cualquier caso, en la necesidad de “visualización” (Mainer, “La «angustiosa»”) reconocida por el escritor.

Por lo demás, el estudio específico del personaje valleinclaniano ha de espigarse, sobre todo, en artículos y monografías de variable extensión y alcance sobre los caracteres de obras concretas, que –por otra parte– son más interpretaciones sobre su sentido en el texto, que análisis –formal o estético– del retrato que permite aprehenderlo. Por razones evidentes, estas páginas eluden el arduo inventario de estos trabajos, de modo que, como muestra, me limito a recordar el interés recurrente que entre los investigadores han suscitado determinados

²⁶ Sobre este tema, véase asimismo Schmölzer, y Villanueva (*Valle-Inclán, novelista* 172-76).

²⁷ Con relación a los precedentes en la utilización de este recurso por parte de Valle-Inclán *vid.* Márquez, y García Jáñez.

²⁸ Cfr. Calero Heras. En un plano más general, la peculiaridad de las didascalias valleinclanianas ha motivado la aproximación estilística de Segura Covarsí (“Las acotaciones”) y, posteriormente, el análisis pormenorizado a cargo de Míguez Vilas (*Las acotaciones* 8-87). Sobre este aspecto en obras concretas, además de las ya citadas, *vid.* Martínez-Thomas, Míguez Vilas (“La enunciación didascálica”, “Funcionalidad” y *Las acotaciones*), Risco (*La estética de Valle-Inclán* 111-25), Rodríguez Barranco, y Velasco Sánchez.

personajes, como el Marqués de Bradomín o don Juan Manuel Montenegro. Estos y muchos otros han sido considerados tanto en su originalidad en cada texto, como en relación con la tipología social o literaria que representan, y que engloba asimismo a otros personajes que en la segunda parte de esta tesis consideramos²⁹.

En definitiva, la confluencia de los trabajos y líneas de investigación mencionados permite entrever una visión global de la práctica de la caracterización valleinclaniana, que reclama un estudio teórico del pensamiento del autor a este respecto. La ausencia de su desarrollo crítico acaso pueda explicarse porque la perspectiva de la retórica –así como la de sus herederas en el análisis del personaje literario– es más técnica que especulativa y, por consiguiente, escapa al dominio en el que se incardinan tanto el breviario *La lámpara maravillosa*, como las numerosas declaraciones del escritor en la prensa que en este capítulo aducimos. Éstas llevan a relacionar la caracterización de sus personajes con la epistemología estética postulada por él mismo, según la concepción del arte y la literatura como fuente de conocimiento –incluso visionario– a la que me he referido.

Como desarrollo de esta hipótesis, en los siguientes apartados las intuiciones de conocimiento que Valle-Inclán describe se analizan con un enfoque interdisciplinar, en tanto que fundamento de los modos de presentación del personaje sobre los que también teoriza, y que la crítica ha reconocido en su obra.

1.2. EL PERSONAJE DESDE LA EPISTEMOLOGÍA ESTÉTICA DE LA MEMORIA

Según señala M. H. Abrams (47), desde el Romanticismo, “la obra deja de mirarse primariamente como un reflejo de la naturaleza, real o mejorada”, puesto que el espejo frente a ella “se vuelve transparente y permite al lector penetrar en la mente y el corazón del poeta”. Pero, como también se ha visto, la metáfora del proyector resulta más adecuada que el espejo para connotar el conocimiento de la realidad logrado gracias al artista moderno y, específicamente, simbolista³⁰.

²⁹ La recurrencia de personajes en el universo literario valleinclaniano ha sido desglosada por Salper (*Valle-Inclán y su mundo*), si bien las identificaciones que establece resultan en ocasiones discutibles, vgr. las del Marqués de Bradomín en *Jardín umbrío*. Vid. asimismo Frressard (“Sur les personages”). Por lo demás, a modo de ilustración, sobre el Marqués de Bradomín remito a Díaz-Plaja (*Las estéticas* 201-15]) y, especialmente, a Requeijo Pernas (*La construcción del personaje*) y Santos Zas (“Personaxes”). En cuanto a don Juan Manuel Montenegro, vid. Alberich (“Sobre la configuración”), Díaz-Plaja (*Las estéticas* 189-200), Jean-Marie Lavaud (“El Caballero”), y Santos Zas (“Don Juan Manuel”). Sobre el mito de don Juan, que encarnan ambos personajes, como recuerda Becerra (“Tres miradas”), véase el capítulo 3 de esta tesis doctoral.

³⁰ Confluyendo con esta imagen plotiniana, en una de las obras mayores de la Cábala, el *Sefir al Zohar (El libro del esplendor)* el conocimiento que emana de la visión del Rostro de Dios “se llama la lámpara sagrada, lo que quizás inspirara el

Herederero de esta sensibilidad, Valle-Inclán no sólo teoriza sobre las relaciones entre ambas artes en *La lámpara maravillosa*, o en varias entrevistas y conferencias recogidas en la prensa, sino que también escribe crítica de pintura para diversos medios periodísticos, con motivo de las exposiciones nacionales de 1908 y 1912, y otros acontecimientos de similar índole³¹. En estos textos, Valle glosa específicamente sus postulados estéticos, al hilo del comentario de las obras realizadas por diversos artistas contemporáneos o la evocación de otros pintores del pasado.

En particular, su crítica artística otorga una atención destacada al género del retrato y, por la atención al trasunto humano que comparten, esta preferencia es correlativa con la posición nuclear que ostenta la categoría del personaje en su sistema literario³².

Su importancia se corrobora, años más tarde, cuando don Ramón comienza a desgranar, a lo largo de entrevistas y conferencias, igualmente recogidas por la prensa, una serie de ideas acerca de la construcción y caracterización del personaje literario en la novela. De nuevo en este caso, sus intuiciones y consejos trascienden el género aludido, al tiempo que remiten a sus postulados de epistemología estética más generales.

En este sentido, las dos vías que don Ramón postula teóricamente, en la prensa, para la caracterización de sus personajes se corresponden con sendas facetas de su pensamiento que los configuran en su praxis literaria: así, la epistemología estética de la memoria da lugar a la teoría del retrato formulada por el escritor al hilo de sus críticas de arte en la prensa, mientras que la epistemología estética de la visión estelar subyace al tópico de la presentación y construcción del personaje novelesco.

Esta correlación justifica la fragmentación inicial del análisis que aquí ofrecemos, si bien, como también habrá ocasión de mostrar, los conceptos mencionados se imbrican

título del tratado de don Ramón. Para el frontispicio de su libro Moya del Pino pinta al autor como un rabino cabalista al lado de una lámpara antigua” (Gartlitz *El centro* 42).

³¹ Me refiero a las exposiciones individuales de artistas como Julio Antonio ([Santiago de Compostela, 1919] o Juan de Echevarría (Madrid y Bilbao, 1923), o colectivas de pintores vascos (Bilbao, 1916), o gallegos (Santiago de Compostela, 1923). Los escritos valleinclánianos al respecto pueden consultarse en Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura”, y Valle-Inclán, *Entrevistas* 177-82, 189-92 y 239-42. Las críticas de Valle-Inclán en las Exposiciones Nacionales de 1908 y 1912 han sido reproducidas por Stembert, “Don Ramón del Valle-Inclán”, Hormigón, *Cronología* 309-36, y Valle-Inclán, *Varia* 1494-1512 y 1557-1564. Para el análisis específico de estos textos, remito a Lavaud “Valle-Inclán y la Exposición”, Dougherty “Valle-Inclán y la pintura”, Santos Zas “Valle-Inclán de puño”, Monge “Valle-Inclán y las Bellas Artes”, y “Las poéticas de las artes plásticas: estudio y documentación”, en el catálogo *Valle-Inclán Íntimo*.

³² La crítica del retrato realizada por Valle-Inclán en la prensa está contenida fundamentalmente en el artículo “Del retrato. VIII” (*El Mundo*, Madrid, 12-06-1908) y las conferencias “En honor de Julio Antonio” (*Diario de Galicia*, Santiago de Compostela, 22-03-1919) y “La pintura de Juan de Echevarría” (*El Liberal*, Bilbao, 13-06-1923); *apud* Valle-Inclán, *Varia* 1506-1509, Valle-Inclán, *Entrevistas* 189-92 y Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 73-83, respectivamente. Este interés no resulta excluyente, como prueba el tratamiento de otros géneros en la crítica pictórica de Valle, especialmente el paisajístico, en el último documento citado.

estrechamente en un único sistema de pensamiento, por lo que las referencias cruzadas son imprescindibles en una conclusión de mayor abstracción teórica o metafísica

1.2.1. Eternidad, quietismo y *anamnesis* en *La lámpara maravillosa*³³

Frente a la tesis de la irreductibilidad de la estética valleinclaniana a una única esencia³⁴, otros investigadores han señalado una nota dominante, que la recorre a lo largo de toda su evolución creativa, haciendo hincapié en la intención que el artista tiene

de llegar a la comprensión y la definición de la realidad como categoría básica para su concepción literaria, y de encontrar en ella un sentido que abarcara la totalidad de la representación. Así, si para Spinoza la realidad es esencia infinita y eterna, también lo es para Valle-Inclán, y ése será el modelo de mundo que, a través de sus específicos juegos de perspectivas, llegue el escritor a reflejar en sus obras (Etreros 21).

A favor de estas afirmaciones, se ha aducido el lugar que en la *Opera Omnia* del escritor ocupa el breviario *La lámpara maravillosa* (1916), en el que se expone programáticamente su estética, y que Valle-Inclán situó como pórtico de su obra literaria, en tanto que primer volumen del proyecto editorial citado, desde su primera edición en 1916³⁵. Posteriormente hará declaraciones como las que siguen, fechadas en 1921:

Este es el libro del cual estoy más satisfecho, tanto por la forma como porque me parece que en él logré la idea que tenía, de que él despertara en cada uno de los lectores una emoción diversa y que, como los antiguos libros de las

³³ El papel de la memoria en la estética de Valle-Inclán ha sido reivindicado especialmente por Schiavo (“La estética del recuerdo”), quien reclama la necesidad de un estudio pormenorizado sobre este aspecto, más allá de los apuntes proporcionados por Díaz-Plaja (*Las estéticas*), Risco (*La estética y El demiurgo*) o ella misma. Desde la perspectiva del ocultismo, Gartlitz (“Valle-Inclán y el mágico arte”) responde expresamente a su demanda, analizando *La lámpara maravillosa* en los términos expuestos por Yates en *The Art of Memory*. En esta línea, Gómez Montero se centra especialmente en la poesía del escritor.

³⁴ Confróntense, en este sentido, los postulados de Díaz-Plaja (*Las estéticas*), tendentes a la fragmentación, frente a la síntesis unificadora propuesta por Santos Zas (“Las estéticas”), que inspira mi trabajo.

³⁵ Sobre los pre-textos de esta obra remito a Gartlitz (*El centro* 107-26) y Vilchez Ruiz (“La estrategia” 162-82), que dan cuenta asimismo de trabajos precedentes en esta línea. Por su parte, Gartlitz también indica que en la prensa se localizan otros escritos relacionados con el contenido del libro, aunque nunca incorporados a él, dada su heterogeneidad textual: fundamentalmente reseñas de conferencias. Cfr. asimismo Gartlitz “Valle-Inclán y la gira americana” y “Valle-Inclán y la gira de Valencia”.

escuelas iniciáticas de Alejandría, pudiera tener verdades de eterna belleza, siempre nuevas, porque cada quien las siente, puede interpretarlas³⁶.

A este respecto, “el interés de Valle-Inclán por las fuerzas esotéricas le sitúa dentro de la gran boga del ocultismo que permeaba tantos sectores de la actividad humana del siglo XIX” (Garlitz, *El centro* 19). Así, más allá de la fascinación por el exotismo oriental asociado a muchas de estas tendencias, entre los factores que propician este interés en Occidente se ha señalado una doble crisis: inicialmente, la de las grandes religiones a causa del auge del racionalismo científico; posteriormente, la de los postulados materialistas que habían provocado la anterior revolución, y que tiene su origen en el anhelo de establecer de nuevo la comunicación con el mundo espiritual³⁷.

En consecuencia, para esta búsqueda renovada de la unidad eterna perdida, al espiritualismo cristiano más o menos ortodoxo se suman la recuperación de las corrientes filosóficas, místicas y gnósticas antiguas, sean éstas paganas, heterodoxas o heréticas para los seguidores de Roma. De forma ecléctica, estos elementos son reinterpretados por las tendencias de pensamiento irracionalista y otras iluminaciones modernas de corte teosófico, que en diverso grado confluyen en el quietismo proclamado por el escritor³⁸.

Este canaliza su inquietud espiritual hacia el terreno del arte y la literatura, que constituye al tiempo su medio y su fin; de este modo, el grado de ortodoxia de su pensamiento resulta aleatorio, como reconoce en “El quietismo estético” (VII):

fue tan vivo mi ardor por alcanzar la intuición quietista del mundo, que caí en la tentación de practicar las ciencias ocultas para llegar a desencarnar el alma y llevar el don de la aseidad a su mirada... Y esta quimera ha sido el cimiento de mi estética” (LLM1916, 186-87)³⁹.

³⁶ Velásquez Bringas, Esperanza *et al.*, “Don Ramón María del Valle-Inclán en México”; *apud* Valle-Inclán *Entrevistas* 200. El pasaje ha sido reproducido igualmente en los estudios de Etreros (33) y Garlitz (*El centro* 13).

³⁷ “La historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre estos dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa” (Paz, *Los hijos* 62). Véase asimismo Allegra (*El reino interior* 31-65), Calinescu (23-97), Balakian, Calvo Carilla (*La cara oculta* 185-312) y Cerezo Galán (335-410). Particularmente, Risco (*El demiurgo* 137-201) y Speratti-Piñero (*El ocultismo* y “Los brujos”), además de la propia Garlitz (“El ocultismo”) han enfatizado, por otra parte, la influencia de la cosmovisión galaica en el esoterismo valleincliniano.

³⁸ Por lo que atañe a la teosofía como rasgo del espíritu de época, y su huella en Valle-Inclán, cfr. Garlitz (*El centro* 19-69) y Vilchez Ruiz (“La teosofía” y “Las fuentes”).

³⁹ Asimismo *apud* Garlitz (*El centro* 17). “Gnosis” y “Quietismo estético” (IV) concretan varias de las fuentes cristianas del quietismo valleincliniano, como el Maestro Eckhart, Juan de Valdés y, especialmente, Miguel de Molinos (LLM1916, 176-81). Sobre el quietismo en Valle-Inclán, y estas influencias heterodoxas, así como otras posibles de raíz esotérica, remito a Allegra (*El reino interior* 140-54), Barros, Domínguez Rey, Garlitz (*El centro*, “El ocultismo”, “Los ocultistas franceses”, “Valle-Inclán y el mágico arte” y “Valle-Inclán y el ocultismo”), Gómez Amigó (“La teosofía”), Monge (“La Lámpara”),

En consecuencia, junto a la influencia del neoplatonismo y la mística cristiana que subyacen a *La lámpara maravillosa*, cabría remitir a la tradición hermética hebrea (Cábala), y a la filosofía helénica, cuando en su “Exégesis trina” (I), el escritor habla de la vuelta a la unidad mística primigenia y postula al arte como “una disciplina para transmigrar en la esencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios” (LLM1916, 112). En el desarrollo de esta teoría, de las premisas de que la belleza es “la intuición de la unidad”, y ésta es “atributo de la esencia divina” –que es ucrónica–, se infiere que “no puede realizarse su logro por las rodadas del Tiempo” (LLM1916, 116-17).

Por el contrario, gracias al vínculo que crea con el mundo, “todas las representaciones inteligibles y sensibles (...) convertidas en intuiciones eternas, parecen despojadas de su sentido efímero”, y este aserto permite ampliar el marco referencial del quietismo a la metafísica bergsoniana, cuya relación con la estética de Valle ha sido recientemente destacada. Esta es definida por el filósofo como “el medio de poseer una realidad absolutamente en lugar de conocerla relativamente”, o “de colocarse en ella en lugar de adoptar puntos de vista acerca de ella”, con lo que “su intuición” sustituye a “su análisis”. En cuanto al tratamiento del tiempo y las transformaciones que provoca, “el análisis opera siempre sobre lo inmóvil, mientras que la intuición se sitúa en la movilidad o, lo que es lo mismo, en la duración” (Bergson, 11 y 17)⁴⁰.

Paralelamente, según don Ramón expone en “El milagro musical” (VI), “el Arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpar ritmos eternos, de amor y de armonía”. Una vez enunciado este ideal estético, en lo sucesivo el escritor diserta con frecuencia sobre cuál es la disciplina artística más adecuada para lograrlo, entre las dos que distingue: las artes plásticas o “de los ojos”, y

Morón Arroyo (“*La lámpara*”), Vázquez Pérez, y Vilchez Ruiz (“La simbología” y “Las fuentes”). Por otra parte, a este respecto, Fernández Peláez (51-52) insiste en que “las alusiones ocultistas y religiosas en la obra” no obedecen estrictamente a una creencia personal, sino a que “las creía metáforas enormemente apropiadas para expresar realidades tanto metafísicas como estéticas, y quizá en un creador literario eso sea lo fundamental”.

⁴⁰ Frente al ocultismo, los paralelismos de la estética valleinclaniana con el trascendentalismo filosófico de Waldo Emerson han sido destacadas por Monge (“El trascendentalismo”). Por otra parte, sus concomitancias con la metafísica de Henri Bergson han sido apuntados por Mainer (“La «angustiosa»” 257), y analizados por Bellini (75-110), Drumm (“La estética del recuerdo” 315-18) y Mascato Rey (“Tiempo y modernidad”, “Tras la huella”, “De la *Image*” y *Valle-Inclán, poeta* 165-224), quien ha indagado sobre los cauces de la influencia bergsoniana en la poética de Valle-Inclán.

las artes “de los oídos” o literarias (LLM1916, 145-47), que terminan traducándose en “espaciales” y “temporales”, según la tradición del *Laocoonte* de Lessing⁴¹.

Sobre las primeras –“engendradas y definidas por el sol”–, señala que, “por lo permanente de su emoción, por la alegría del conocimiento, por la esencia de sus normas, tienen algo de cristales”, después de haber apostillado que “la rosa se deshoja a poco de nacer, y para nuestras ilusiones el cristal no nace ni muere” (LLM1916, 92 y 87). También en ocasiones posteriores, Valle declara que la plástica o “mundo estético (...) de los ojos” representa mejor su ideal quietista de eternidad: recordemos que en su conferencia sobre la pintura de Juan de Echevarría en Bilbao, fechada el 12 de junio de 1923, atribuye a la mayor velocidad de la luz sobre el sonido, que “las cosas de la luz” sean perceptibles “todas de una vez y más fuera del tiempo”, lo que hace posible sustituir “los instantes” por la “quietud” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 73-74).

La propiedad del cristal como transmisor fidedigno de la verdad eterna queda patente con estas afirmaciones. Como destaca Garlitz (*El centro* 210-11), “en *La lámpara maravillosa* Valle describe ciertas cosas “como «cristalinas» para recalcar su permanencia y resplandor, pues por su transparencia pura, el cristal representa la intuición de la unidad prístina que fue rota por el pecado”. Esta atribución parece mantenerse años más tarde, cuando, en una conferencia en Gijón, reseñada por la prensa local (*El Noroeste*, 7-06-1926), declara que “las calidades más perfectas del material artístico son las del cristal y las del metal” (*apud* Valle-Inclán *Entrevistas* 318)⁴².

Frente a este carácter diáfano y permanente de las artes plásticas, connotado en la imagen del cristal que las simboliza, las literarias –“¡Siempre alejándose, siempre en espectros!”– son más oscuras o herméticas, como consecuencia de su mayor sujeción a las variaciones que suele aparejar el tiempo: las hace “inexpresivas la mudanza en los usos, absurdas el cambio de religiones, intrincadas la modificación en las escrituras, opacas la corrupción prosódica de las lenguas” (LLM1916, 91-92). No en vano el escritor emplea para calificarlas el término platónico que en el mito de la caverna (*La República*, VII) representa el conocimiento falaz e insuficiente: “las imágenes sólo dejan en la palabra la eternidad de su sombra”; es decir, “un

⁴¹ En el capítulo XVI enuncia lo siguiente: “si es cierto que la pintura, para imitar la realidad, se sirve de medios o signos completamente distintos de aquéllos de los que se sirve la poesía – a saber, aquélla de figuras y colores distribuidos en el espacio; ésta de sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo” (Lessing 106).

⁴² Sobre el cristal, véase asimismo Schiavo (“Reelaboración de imágenes” 13-24).

rastros cronológicos de aquello que los ojos contemplaron y aprendieron de una vez” (LLM1916, 101-02)⁴³.

Sin embargo, la cosmovisión judeocristiana ha contrarrestado esta superioridad de la vista y el espacio, sobre el oído y el tiempo, al asumir lo siguiente:

Religious painting is a contradiction in terms of the natural law of the medium, which confines the visual arts to corporeal, spatial beauty, and reserves spiritual significance to the temporal medium of poetry” (Mitchell 106).

En términos esotéricos se trata, en definitiva, de la recurrente pugna entre totémicos e iconoclastas, que en Occidente da como vencedora a la palabra hasta la época contemporánea. Como señala Facundo Tomás (*Escrito, pintado* 227), esta supremacía se fundamenta en que “la lectura provoca una abstracción incluso del propio sentido visual”: de hecho, “alcanzar el sentido de las letras es, en realidad, renunciar a ellas”, trascendiéndolas, lo que implica “rechazar su materialidad significativa en aras de la comprensión de lo que evocan”⁴⁴.

Como parte de un breviario de estética mística, a la hora de decidir cuál de las artes está predestinada a representar la unidad esencial y eterna de las cosas, también “El milagro musical” (V) se decanta por la palabra en lo que atañe a la consecución de este fin de un modo más profundo: “son las artes de los ojos de un conocimiento fácil y placentero, y las literarias arcanas por demás” (LLM1916, 91-92).

Esta condición explica su juicio acerca de los conceptos o imágenes verbales, que “a pesar de su esencia cronológica y de representar todas las cosas en teoría, son en aquella soledad más fecundas que las formas de la Naturaleza” (LLM1916, 102), siempre que pueda dárseles el sentido adecuado en la producción y recepción de su mensaje: si “las artes literarias dan la sensación de no haberse definido aún y de luchar por ser” es porque, frente a la accesibilidad de las anteriores, exigen una ascesis estética a través de “largos caminos por donde las almas van en la exploración de su Mundo Interior” (LLM1916, 92).

⁴³ Platón, *Diálogos* 551-69.

⁴⁴ Tomás (*Escrito, pintado* 19-128) analiza determinados pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento, que sientan las bases de la sacralización de la palabra –la Palabra–, así como de la segregación de las imágenes para la manifestación de la divinidad, en contraposición a otras culturas y religiones. Heredero de esta concepción, también Valle la ilustra en el desenlace de *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* (1920). Por lo que atañe a la influencia de la literatura sagrada en el canon literario occidental –en este caso, en lengua inglesa– remito a Frye, *Poderosas palabras*.

Ahí interviene inexcusablemente el poeta como demiurgo, que en todos los tiempos es o debe actuar como el “taumaturgo que transporta a los círculos musicales la creación luminosa del mundo” Gracias a él, “la luz es numen del Verbo” o –invirtiendo los términos– “el pensamiento humano es el fruto sagrado del sol”, que “en los números pitagóricos aprisiona las Ideas de Platón” (LLM1916, 101-02)⁴⁵.

En consecuencia, “la obra de belleza, creación de poetas y profetas, se acerca a la creación de Dios”, y la analogía entre ambas se justifica por su permanencia: “Ha tenido una significación en lo pasado y lleva a lo futuro otra distinta, como el Universo” (LLM1916, 91). Esta cualidad se había presentado con mayor claridad a propósito de la misión esotérica del creador literario, cuando don Ramón se refiere al carácter agónico de su discurso, y defiende el hermetismo como cualidad del depositario y transmisor de lo inefable:

¡Así el poeta cuanto más oscuro, más divino! (...) El poeta ha de esperar siempre en un día lejano donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas de cuyos sentimientos y emociones sólo ha sido precursor. El poeta ha de buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en su arcano, y luchar por decirlo, y no satisfacerse nunca” (LLM1916, 63-64)⁴⁶.

La herencia de la mística y el ocultismo, patente en el lenguaje visionario de estas afirmaciones, se combina asimismo con cierto carácter precursor de las modernas teorías de la recepción, aunque el discurso valleincliniano no comparta sus objetivos ni su terminología científica⁴⁷.

⁴⁵ Sobre el pitagorismo de *La lámpara* véase Garlitz (*El centro* 48-52). El símbolo de la luz en la estética valleincliniana ha sido analizado asimismo por Fernández Ripoll (“El símbolo”). Por otra parte, Bêlic (“La estructura”), Garlitz (*El centro* 212-26), Marcos Celestino (“Aproximación”) y Schmölzer (“El cubismo”) han considerado la clave numérica de determinadas obras del escritor, especialmente *Tirano Banderas*.

⁴⁶ Según reza la glosa II de “El anillo de Giges”, “El poeta solamente tiene algo suyo que revelar a los otros cuando la palabra es impotente para la expresión de sus sensaciones: Tal aridez es el comienzo de su estado de Gracia” (LLM1916, 28). Sobre la inefabilidad en poesía, remito a Valente (“El tópico”) y, por lo que atañe a este rasgo en la literatura mística española de los Siglos de Oro, al documento de época de Alonso Pastor *Retórica de alma recogida* (1661). Mercedes Etreros (*Sub specie* 34) cita, en este sentido, algunos pasajes de la ficticia *Carta de Lord Chandos* a Francis Bacon (1607), debida a Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), por su proximidad a la formulación valleincliniana: “Las fábulas y los mitos que nos legaron los antiguos y en los cuales hallan pintores y escultores un placer sin límites ni raciocinio, quería yo descifrarlos y descubrir, bajo esos jeroglíficos, un saber secreto, inagotable, cuyo leve soplo creía percibir a veces como a través de un velo”; “Lo uno era como lo otro, no iba una cosa en zaga a la otra, ni por su naturaleza incorpórea, como de ensueño, ni por su impetuosidad terrenal. Y así recorría yo la vida entera, a diestra y siniestra; por doquier me encontraba yo en el centro sin advertir nunca nada que fuera mera apariencia. O bien presentaba que todo era parábola, cada criatura clave para las demás...”.

⁴⁷ Con todo, Etreros (26) ha sugerido el componente fenomenológico de *La lámpara maravillosa*, sin ulteriores precisiones. Recordemos que la filosofía de Husserl subyace a la teoría de la recepción de Ingarden (*La comprensión*), Mukarovsky y Vodika (“La concreción”) y “La estética”). Sobre las teorías de la recepción véase asimismo Acosta Gómez.

En este sentido, Valle-Inclán se aleja de todo propósito de objetivación y se limita a aseverar que el lector ha de compartir el saber metafísico del poeta o profeta, puesto que sólo así pueden ser descifrados “los poemas famosos y fabulosos, teologales y musicales, crisoles del alma antigua”: estos “serían como apagadas escorias si nosotros no los vistiésemos de luz”, pero, afortunadamente, “el alma demiurga está en nosotros, y el verso y el ritmo vuelven a ser creados” (LLM1916, 90-91).

A mi juicio, al igual que sucederá en el capítulo 2 con respecto a las de Frye, el nexo entre las teorías de Valle y las citadas remite a su raíz común en la filosofía clásica. Recordemos, a este respecto, el diálogo “Menón” (79 a7-82 b2), en el que Sócrates fundamenta la epistemología de la memoria en una visión circular o cíclica de la historia y, por lo mismo, eterna:

Así pues, para el alma siendo inmortal, renaciendo a la vida muchas veces, y habiendo visto todo lo que pasa (...) no hay nada que ella no haya aprendido. (...) Porque, como todo se liga en la naturaleza, y el alma todo lo ha aprendido, puede, recordando una sola cosa, a lo cual los hombres llaman aprender, encontrar en sí misma todo lo demás, con tal que tenga valor y no canse en sus indagaciones. En efecto, todo lo que se llama buscar y aprender no es otra cosa que recordar (Platón, *Diálogos* 213)

En consecuencia, la reminiscencia es una vuelta al mundo originario de las Ideas, que en *Teetes* Sócrates propone llevar a cabo de manera científica a través de la mayéutica; es decir, de un diálogo fundamentado en el conocimiento compartido por la tradición⁴⁸. Sin embargo, en la epistemología valleinclaniana, las unidades lingüísticas en sí mismas, como “espejos mágicos” (LLM1916, 101), propician la *anamnesis*, puesto que “alumbran en la hora que se hacen necesarias como verbos de amor y comunión entre los hombres” (LLM1916, 61). Tal como precisa Garlitz (*El centro* 211):

El espejo es una puerta al otro lado que se abre en dos direcciones: deja pasar a los vivos a la muerte y los muertos a la vida (...). Revela así la unidad interna del todo que es invisible a los ojos no iniciados: un ser está unido a los demás

como una imagen en el fondo del espejo; el tiempo es circular, por lo tanto, saber del pasado en saber del futuro (...) ⁴⁹

Sobre esta interpretación esotérica de la teoría platónica, “El milagro musical” (IV) confluye con las aproximaciones modernas a la relación entre el lenguaje y la memoria, más allá de la aportación de la retórica ⁵⁰. Así sucede con la filosofía del lenguaje postulada por Wilhelm von Humboldt (1769-1859), en afirmaciones como la de que “el pensamiento toma su forma en las palabras como el agua en una vasija” (LLM1916, 76-77) ⁵¹.

En la misma línea, el aserto de que “cada lengua contiene el pasado de su gente” (LLM1916, 75) ha de vincularse al auge de la historiografía literaria y la reivindicación nacionalista de las lenguas. No obstante, el vitalismo del escritor también deja patente que lo eterno es primitivo y bárbaro, de modo que está muy alejado de la fosilización academicista.

Coincidiendo, a este respecto, con la filosofía de Nietzsche, sanciona que, si “los idiomas nos hacen”, nosotros “hemos de deshacerlos”, y se lamenta de lo contrario: “Triste destino el de aquellas razas enterradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas” (LLM1916, 80) ⁵². Según reza la máxima, en términos esotéricos, “el idioma de un pueblo es la lámpara de su karma” y “toda palabra encierra un oculto poder cabalístico” de “grimorio y pentáculo” (LLM1916, 75), cuyos arcanos el vate es el encargado de desvelar.

Seguidamente (V), esta relación entre los pueblos y su literatura, entendida como depositaria de su palabra sagrada, explica la decadencia de la civilización latina, cuando “los poetas, guiados por el hilo de las palabras tal como sonaban en la flauta griega, quisieron

⁴⁹ Y por lo que se refiere específicamente a la palabra poética, “El espejo de *La lámpara maravillosa* es el cristal intuitivo que se coloca en el interior del poeta; es el ojo de su alma, que, en contraste con los ojos mortales, aprisiona los rayos del Todo en su centro. (...) Refleja lo exterior para iluminar la esencia interior siendo así una especie de lámpara; desencarna las cosas para revelar la cara auténtica de la sombra tras la máscara carnal” (Garlitz, *El centro* 211)

⁵⁰ Sobre este enfoque, que parte de la identificación de la memoria con una de las fases del discurso, véase Yates, y Garlitz (“El mágico arte”), por lo que se refiere específicamente a Valle-Inclán.

⁵¹ Para Humboldt (24), “el lenguaje es el órgano del ser interior, o es este ser mismo tal como poco a poco va abriéndose paso al conocimiento interno y a su manifestación, las más finas fibras de sus raíces se hunden, pues, en la fuerza espiritual de la nación, y cuanto más apropiadamente revierte ésta en el lenguaje, más regular y rico será su desenvolvimiento”. Incluso hacia la hipótesis fuerte del determinismo lingüístico, formulada a comienzos del siglo XX por Benjamin Lee Worf (1897-1941), parecen apuntar las afirmaciones de que “las palabras imponen normas al pensamiento, lo encadenan, lo guían y le muestran caminos imprevistos, al modo de la rima”, y “toda mudanza sustancial en los idiomas es una mudanza en las conciencias, y el alma colectiva de los pueblos” (LLM1916, 78-9). Por influencia humboldtiana, para Whorf, “cada lengua es no un mero instrumento reproductor para dar voz a las ideas, antes constituye en sí misma la formadora de las ideas, el programa y la guía para la actividad mental del individuo” (*apud* Argente Giralt 375). Sobre “la historia y el alcance del relativismo lingüístico”, como hipótesis en relación con el pensamiento de estos y otros autores, remito a Bruzos Moro.

⁵² Como señala Beuchot (*Historia de la filosofía* 161), “Nietzsche dice que el lenguaje no puede capturar el devenir, que es la auténtica realidad del ser. Debería hacerlo, pero no puede. Como la verdad es lo mudable, el lenguaje, que sólo alcanza a presentarnos lo permanente y fijo, no nos da la verdad. Por eso el lenguaje nos atrapa en sus redes, tiene su propio poder, es una expresión de la voluntad de poder. Necesariamente enmascara, engaña”. Según Nietzsche (*Sobre verdad* 28), “¿Qué es entonces la verdad? [...] las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ya consideradas como monedas, sino como metal”.

revelar el secreto de un mundo que no sabían ver”, recurriendo al “remedo clásico” (LLM1916, 99), y desvirtuaron así su misión⁵³.

Recordemos, en este punto, que “El milagro musical” (IX) se remonta a los orígenes prelingüísticos del conocimiento. De este modo, una visión mítica de la historia evoca que los griegos, con los sentidos vírgenes en la Edad de Oro “no recibían el conocimiento del mundo como una herencia fría en la urna de las palabras, manera de entender siempre larga, oscura, cronológica y crasa”, sino sino que, por el contrario, llegaban a él en forma de epifanía panteísta, y experimentaban “la emoción mística de la suma” o el Todo en la armonía de contrarios, de modo semejante a la “visión del águila”; es decir, que, gozando del “éxtasis pánida desde las crestas donde trisca el macho cabrío” lo que aprendían “de una manera semoviente era gozado en quietud”.

En definitiva, “el conocer cronológico se hacía estático, y las almas se despojaban de la memoria como de la tela del tiempo, para aprender por el divino camino del Sol” (LLM1916, 97-99).

Cuando este aprendizaje epifánico y directo de la emoción de eternidad ha de transformarse en mediato para su transmisión a través de las palabras, no resulta sencillo para el poeta lograr con éxito su cometido. Trasponiendo el caso de Roma citado *supra* a un contexto más próximo, del que resultan modelo y vaticinio, Valle-Inclán señala que tampoco la España contemporánea “crea de su íntima sustancia el enlace con el momento que vive el mundo”, sino que “lo recibe de ajeno”: retrospectivamente, el escritor deplora la pérdida de la inocencia de los primitivos, cuando afirma que Castilla “olvidó su ser y la sagrada y entrañable gesta de su naciente habla”, y “desde aquel día se acabó en los libros el castellano al modo del Arcipreste Juan Ruiz” (LLM1916, 83-85).

Como personaje público, Valle-Inclán abunda sobre estas mismas ideas, bien a través de declaraciones recogidas en prensa, bien en compilaciones misceláneas en libro. Así, en una entrevista con Valentín de Pedro para *España Renaciente* (1922) confiesa su gusto y, “más que la influencia de Cervantes o Quevedo”, declara haber “buscado la de los primitivos, donde se encuentran los giros más ingenuos y puros del idioma, como en *La Conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, como en los místicos”. Don Ramón sanciona, en definitiva, que “el secreto de los grandes poetas, de los creadores, está en situarse ante la vida

⁵³ En la “Breve noticia” que precede *La media noche* (1916) se afirma: “El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino” (LMN1917, 8). Sobre la concepción valleinclaniana del poeta como vate, en la órbita del ocultismo, remito a Garlitz (*El centro*131-62).

como un hombre sin tradición, como si él fuera el primero que va a ver las cosas” (*apud* Valle-Inclán *Entrevistas* 235).

Sin embargo, en “El milagro musical” (VI) Valle se había referido más matizadamente a una nueva vía de conocimiento intuitivo, y su discurso culmina aconsejando amar “la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir”, siguiendo su ejemplo: “Yo para mi ordenación tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega”. Puesto que “la conciencia estética del pasado está siempre en lo futuro”, como afirma a continuación, buscamos trazar un arco entre ambos mediante el Arte, que puede ofrecer una aprehensión de segundo grado de la emoción de eternidad, a través del recuerdo: “Afanosos por conservar aquellas normas clásicas que fueron como soles, animamos con nuevos significados el arte de los antiguos y luchamos antes de alejarnos para siempre de su comprensión” (LLM1916, 86-87).

Tal como don Ramón resume en “Exégesis trina” (V), este alejamiento tiene lugar desde el momento en el que la aparición del pecado separa las dos columnas del Templo de Salomón y, en consecuencia, el tiempo cronológico y sus mudanzas determinan la comprensión del mundo. En palabras de Garlitz (*El centro* 178), cuando “el conocimiento immaculado de los sentidos se contaminó de ciencia y experiencia” fenomenológica, se quebró “el divino cristal de la intuición, y las almas condenadas a la conciencia del tiempo y al terror que trae la muerte cegaron al mundo noumenal”. En respuesta, “la memoria alcanzó a encender un cirio en las tinieblas del Tiempo, ilustrando que todo saber es recuerdo”.

La historia se repite cíclicamente, y así, en una época de decadencia como la contemporánea, el quietismo valleinclaniano evoca la tradición, al tiempo que recurre a la imagen de los topos auditores, cuya visión ciega es asimilable también a del “eremita en su yermo” y a la de los habitantes de la Pampa argentina, “enorme y difusa entre dos mares” (LLM1916, 102-04). Con precedentes en el imaginario tan ilustres como Homero, la ceguera se presenta en la glosa X del “Quietismo estético” como condición privilegiada para acceder a la alta verdad, que lleva a exclamar al escritor “¡Felices los ojos que ciegan después de haber visto porque purifican el conocimiento de geometría y de cronología!” (LLM1916, 206)⁵⁴.

En los términos propiamente literarios que recoge “El milagro musical” (VI), el escritor combina el magisterio platónico con una ética vitalista y gnóstica, cuando se jacta de que “desde hace muchos años, día a día”, trabaja “cavando la cueva donde enterrar esta hueca y

⁵⁴ Garlitz (*El centro* 189-91 y 216-17) y Segura Covarsí (“Los ciegos”) han analizado el significado simbólico de la ceguera en el imaginario valleinclaniano.

pomposa prosa castiza”, que “encarna una concepción del mundo vieja de tres siglos”, y perdura porque “miramos las palabras como si fuesen relicarios y no corazones vivos”. Previamente, había formulado una exhortación al poeta, en la que la imagen bárbara de la muerte del cisne prelude al esperpento, con evidentes connotaciones ocultistas: “Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino” (LLM1916, 83-86)⁵⁵.

En conclusión, la ascesis quietista permite perpetuar el pasado a través de la memoria, en una fase de la creatividad que se perfila como decadente, por estar atenazada por el paso del tiempo. En esta segunda vía de conocimiento, el retrato literario o artístico, que toma al hombre como materia de *poiesis*, ha de ser evocación o reflejo de la historia vivida. Esta proporciona el carácter al individuo, y su plasmación o reflejo –tanto en el arte como en la ficción literaria– culmina en los recursos del estilo asociados a determinados espacios y coyunturas de la historia, como expongo en el apartado siguiente.

1.2.2. El retrato como arte de recuerdo⁵⁶

Por la función que le atribuye como instrumento de conocimiento, para Valle el arte ha de llegar a la verdad oculta e inalterable de todos los seres, y esta verdad nace de la inspiración y de la intuición del inspirado, que ve más allá de la realidad de las cosas “tal como se nos representan”: estas no son más que sombras de la caverna y, por consiguiente, falsas, puesto que “las cosas son como fueron ideadas”.

Los argumentos de autoridad de esta epistemología se remontan al idealismo platónico, si bien el escritor va más allá, en la estela de Plotino que siguen los románticos alemanes e ingleses. A este respecto, en la introducción a “La pintura de Juan de Echeverría” (1923), la referencia explícita proporcionada por don Ramón es Goethe, quien “ve las cosas en el intento y no la realización”, y a quien atribuye el aserto de que “la misión del artista es ver en todas

⁵⁵ Sobre las imágenes del cisne y su violenta muerte remito al clásico ensayo de Salinas “El cisne y el búho”, que rastrea sus fuentes desde la poesía de los precursores de simbolistas y parnasianos franceses, hasta el modernismo de Rubén Darío y González Martín. En cuanto a la evolución estética de Valle-Inclán a este respecto, cfr. Fernández Montesinos, Rislely, así como la visión de conjunto de Santos Zas (“Las estéticas”).

⁵⁶ Una versión abreviada de este apartado fue dada a conocer como mi comunicación “La concepción valleinclaniana del retrato como ‘Arte de recuerdo’”. En Margarita Santos Zas, Javier Serrano y Amparo de Juan (coords.), *Valle-Inclán y las artes: Actas del Congreso Internacional* (Santiago de Compostela, 25-28 de octubre de 2011). Universidade de Santiago de Compostela, 2012. 331-344. ISBN 978-84-9887-950-6.

las cosas el sentido con que nacen, y que por impedimentos exteriores o por falta de fuerza generadora no llegan a concretarse y definirse⁵⁷.

En la misma línea se refiere, a continuación, al potencial creativo de la infancia, ya que “todos los niños son creadores de un mundo” y “no hay niño que no haya sido un Miguel Angel”; y es volviendo a la infancia cuando el artista encuentra el sentido eterno de la realidad, donde, al igual que “en los cuentos de hadas, los frutos son de oro, los árboles de diamantes, los prados de perlas, todo de una substancia mineral y eterna” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 81-82)⁵⁸.

En función de estos principios, Valle-Inclán complementa su reinterpretación del mito de la caverna –así como las interpretaciones de la lámpara que dan título a su tratado de Estética– con la del concepto de reminiscencia (*anamnesis*) que el filósofo expone en el diálogo “Menón”, citado *supra*.

Siguiendo libremente su magisterio, con motivo de las Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, Valle-Inclán da a conocer la formulación más consagrada de su epistemología en la semblanza “Un pintor”, que dedica a Julio Romero de Torres: “Nada es como es, sino como se recuerda”. Y esto es así porque “la verdad esencial no es la baja verdad que descubren los ojos, sino aquella otra que sólo descubre el espíritu, unida a un oculto ritmo de emoción y armonía, que es el goce estético”.

El mismo año don Ramón confiesa, en otra crítica –“Divagaciones” –, que jamás ha podido “convenir en que la verdad sea una para el vulgo y para el artista”, sino que este último “ha de descubrir en todas las cosas una condición esotérica, para la cual los ojos del vulgo serían como ojos ciegos”. Ideas semejantes repite con motivo de la Exposición Nacional de 1912: “El espíritu vulgar sólo puede conocer las verdades derivadas de las razones y emociones insignificantes, nunca lo inefable de las alusiones eternas”; sin embargo, “el hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste todas las formas de un nuevo significado como de una túnica de luz” (Valle-Inclán, “Romero de Torres”)⁵⁹.

⁵⁷ Casi las mismas palabras se encuentran en la encuesta sobre “La importancia artística del cinematógrafo”, para *ABC* (19-12-1928, *apud* Valle-Inclán, *Entrevistas* 400). A este respecto, Comellas Aguirrezábal ha analizado las concomitancias de *La lámpara maravillosa* con la poética romántica, que focalizada en el *Heinrich von Offerdingen* de Novalis. Sobre el plotinismo de los románticos remito a Abrams (67-86, 105-29 y 227-37), y a Garlitz (*El centro* 55-60) y Santos Zas (“Valle-Inclán, de puño”), por lo que atañe a su huella en Valle-Inclán.

⁵⁸ Cabo Aseguinolaza (59-86) recuerda el carácter fundacional de la cosmovisión y el lenguaje de la infancia en el poeta –y en la humanidad en general– que se manifiesta de forma paradigmática en la poética *Il Fanciullino* de Giovanni Pascoli (1855-1912).

⁵⁹ Como declara a Cipriano de Rivas Cherif para la revista *España* (11-05-1916), a propósito de su experiencia como testigo de la Gran Guerra, “Yo tengo un concepto anterior, yo voy a constatar ese concepto y no a inventarlo. El arte es siempre una

En tanto que revelador de ese sentido, el artista –como el poeta– desempeña una labor del más alto valor espiritual, y como un asceta ha de someterse a “tan austera disciplina que todas las cosas le revelen lo que tienen de efímeras y aquello que tienen de permanente o, cuando menos, de durable”. Como había explicado en su conferencia en el valenciano Círculo de Bellas Artes, reseñada por la prensa local, el camino para lograr este objetivo estético es “ante todo adiestrarse en evocar y recordar”, y esto le lleva a ponderar el valor epistemológico de la sensación en virtud del siguiente razonamiento:

el recuerdo se forma y cristaliza en nosotros por la suma inconsciente que hacemos de momentos análogos, y claro está que el mayor número de estos momentos hará más tenaz el recuerdo, aquello que hemos visto muchas veces nos será siempre más conocido que aquello apenas entrevisto (Valle-Inclán, *Entrevistas* 64)⁶⁰.

Estas premisas lo llevan al recurrente denuesto del iluminismo pictórico, que profiere como conferenciante y crítico periodístico, desde sus colaboraciones para *El Mundo*, con motivo la citada Exposición Nacional de Bellas Artes en 1908. Al hilo de este acontecimiento, en “Divagaciones” establece que a la “verdad sin carácter”, que “se representa a los ojos de Todos”, le está vedada “la Emoción”, que en su estética es, por antonomasia, emoción de eternidad.

Como explica en “Del retrato”, “lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claro-oscuro”, que son “la impresión de sólo un momento, tan efímera, que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos”. En consecuencia, se lamenta de la “ausencia de emoción” que experimenta ante Joaquín Sorolla, y alaba a Ricardo Baroja, porque “al mismo tiempo tuvo la comprensión de lo que estaba ante sus ojos y el sentimiento del signo misterioso que hacen todas las cosas” que, siguiendo la intuición quietista, las lleva a trascender el tiempo (Valle-Inclán, “Ricardo Baroja”).

Según declara con motivo de la exposición de Julio Antonio en Compostela (1919), el quietismo estético en pintura tiene precedentes tan ilustres como Velázquez, quien “había

abstracción. Si mi portera y yo vemos la misma cosa, mi portera no sabe lo que ha visto porque no tiene el concepto anterior” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 168).

⁶⁰ La cercanía a la metafísica de Bergson puede inferirse de estas palabras: “En lugar de una discontinuidad de momentos que se colocarían en un tiempo infinitamente dividido, percibirá la fluidez continua del tiempo real que mana indivisible. (...) ni estados intermedios ni cosas muertas: sólo la movilidad de que está hecha la vida. Una visión de este género, en que la realidad aparece como continua e indivisible, está en el camino que lleva a la intuición filosófica” (Bergson, 42).

aquietado la luz”, y en este punto añade una alusión a Joaquín Sorolla y sus contemporáneos de la escuela valenciana: “¡Qué diferencia de esos artistas vanos que se ponen en plena luz y el paso de una nubecilla les desbarata la obra” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 191)⁶¹.

Si la emoción de eternidad guía la estética de Valle-Inclán, la razón de ser del retrato pictórico, en mayor grado que otros géneros, y con independencia de escuelas y estéticas más particulares, es la de hacer eterno lo perecedero⁶².

En este sentido, en el ya mencionado “Del retrato”, la máxima de que “para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca” conduce a Valle-Inclán a establecer una prelación en este proceso: “Se recuerda primero la expresión, después la característica de la línea, y por último, el color, ya casi como un accidente”. Para el escritor, “el retrato, si debe vivir más que el modelo, no puede juzgarse comparándole con él de una manera inmediata”, y esto le lleva a puntualizar que la “capital importancia del parecido no se tiene en cuenta ante las obras maestras del retrato que solemos admirar en los museos”: de hecho, el potencial expresivo del retrato trasciende su valor mimético para revelar o recrear lo oculto⁶³.

A este respecto, en español y otras lenguas la caracterización del personaje literario – especialmente si es directa– recibe el mismo nombre que el género de las artes plásticas consagrado a representar al ser humano. Y el paralelismo entre ambos que sugiere esta polisemia va más allá de la imitación aristotélica. De este modo, si el retrato plástico no sólo ha de reproducir los rasgos físicos del retratado, sino también su personalidad, al tiempo que refleja la del artista a través del estilo, la analogía citada también permite extrapolar estos principios al escritor y su personaje literario.

⁶¹ Antes de esa fecha el elogio de Velázquez se desliza durante una conferencia de Valle en el Ateneo de Valladolid, reseñada por *El Norte de Castilla* (10-02-1917): “Velázquez enlaza los momentos contrarios de la luz, no pinta al aire libre, analizando cada momento de luz; trabajando en el palacio de los Austrias, con ventanas al Norte, crea la luz estática, armonía de todos los momentos”. Sobre estas ideas insiste durante una conferencia en Gijón (*El Noroeste*, 7-09-1926; *apud* Valle-Inclán *Entrevistas* 318). Por otro lado, la crítica del impresionismo se extiende a textos como el siguiente: “El Sr. Chicharro no se ha limpiado todavía de esa pintura barroca de contraluz y de reflejos, verdadera corruptela artística, que ha proscrito de la pintura la evocación sugestiva de la línea y la augusta armonía del color. En este cuadro de Las Tres Esposas el artista ha juntado todo lo que es accidente en la pintura florentina, con lo más vano y transitorio del modernismo...” (Valle-Inclán, “Las Tres Esposas”, *El Mundo*, 6-06-1908).

⁶² A este respecto, la crítica de pintura de Valle-Inclán no es la única que realiza un escritor para la prensa de la época; particularmente, Ramón Pérez de Ayala la practicó con profusión entre 1904 y 1944 en España y América (*apud* Frieria Suárez y Cañas Jiménez, 379-91). Así, con motivo de la Exposición Nacional de Pintura de 1914, recordaría que “la inclinación del hombre a perpetuar, por medio de un trasunto permanente, la traza efímera de su vida y persona, es eterna y universal” (*apud* Frieria Suárez y Cañas Jiménez, 125-26). Sobre esta justificación del retrato pictórico véase asimismo Francastel, García Gual, y Garín Llombart, en términos generales.

⁶³ Más allá de la estética de Valle-Inclán, en este sentido, podemos asumir –recurriendo de nuevo al artículo de Pérez de Ayala– que la excelencia del pintor de retratos “se funda en tres dotes o variedades del talento artístico, que rara vez se dan juntas”: la primera se identifica con “un grande y sutil poder de introspección con que penetrar en el espíritu del modelo, confundirse con él y adueñarse de su privativo carácter”; la segunda se define como “respeto hacia lo real y amor de la veracidad”; por último, exige al pintor “una perfección técnica casi insuperable con que trasladar al lienzo por los medios más sobrios cuanto ve y siente”. (*apud* Frieria Suárez y Cañas Jiménez, 125-26). Santos Zas y Castro Delgado (85-91) relacionan asimismo la esencia y la evolución del retrato en la cultura occidental con el pensamiento estético valleincliniano.

Más particularmente, si el retrato pictórico y el literario son dos manifestaciones de un mismo género, y las declaraciones de Valle-Inclán sobre el primero llevan a la mayor concreción su metafísica y sus postulados estéticos, resulta imprescindible tenerlas en cuenta para el estudio de la poética de la caracterización valleinclaniana.

En este punto, como complemento de las ideas expuestas por el escritor en los artículos citados y en *La lámpara maravillosa* (1916), la prensa recoge otras intuiciones acerca del retrato pictórico, que Valle-Inclán formula en artículos, entrevistas y conferencias, y que se imbrican en una visión diacrónica de las etapas del arte. Esta guarda ciertos paralelismos con la posterior y ya vista, acerca de “los modos de ver el mundo o los personajes”, en tanto que ambas ofrecen una ejemplificación geográfica y, sobre todo, transhistórica, que las caracteriza.

Los orígenes de esta panorámica se remontan a sendas conferencias: la primera, “Tres modos estéticos”, fue pronunciada en el Ateneo de Valladolid (*El Norte de Castilla*, 10-02-1917); la segunda es la ya citada “En honor de Julio Antonio”, reproducida parcialmente en el santiagués *Diario de Galicia* (22-03-1919)⁶⁴.

En ambos discursos, el escritor especula sobre “el arte de recuerdo” o “de conciencia”, frente a la “fuerza creadora primitiva” del “arte erótico” o arcaico, que no sabe del pasado, porque “el antes para él no ha existido”. Entre ambos, la armonía que inspira el arte clásico, enlace andrógino, “es el momento presente” o “instante que junta lo pasado y el porvenir”, y que, al igual que en la teoría de las tres visiones, que enuncia más adelante, también es por definición ajeno al género del retrato (Valle-Inclán, *Entrevistas* 191-92)⁶⁵. El escritor aún volverá sobre estos conceptos en 1925, en su conferencia “La pintura de Juan de Echevarría” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura 73-83).

Así, al hablar de las fases del arte, tanto en Valladolid como en Bilbao, la primera, “de creación”, viene representada por el arte griego antiguo, en el que no se ve nunca “la concreción del hombre individual, sino de la raza seleccionada y pura”. De este modo, “en el arte griego anima el principio estético de la perdurabilidad”; es decir, “la idea estética de mirar a lo futuro”. Esta fase también se identifica con el vitalismo y la pasión romántica, “pues el romanticismo es un credo artístico lleno de posibilidades infinitas” (*El Norte de*

⁶⁴ Sobre la participación de Valle-Inclán en el homenaje a Julio Antonio, remito a Mascato Rey (“Ramón Valle-Inclán”), Serrano Alonso (*Conferencias* 369-77) y al catálogo *Valle-Inclán íntimo* 41-42.

⁶⁵ La conferencia más primitiva, en Valladolid, editada por Serrano Alonso (*Conferencias* 359-68) se relaciona más directamente con la “Exégesis trina” de *La lámpara maravillosa* (LLM1916, 108-57), por identificar estas tres fases o etapas con las personas de la Tríada celestial, así como con los elementos naturales de Tierra, Fuego y Aire, respectivamente.

Castilla). De este modo, alude a la defensa de la libertad, la originalidad y el titanismo de este movimiento.

Sin embargo, estas notas difieren de la introspectiva visión que de él ofrece en otras declaraciones, en las que destaca el individualismo del artista romántico, y su atención a la psicología y al carácter, sin menoscabo de su atención a la colectividad. Recordemos que declara al *Heraldo de Madrid* (4-06-1926), con motivo del centenario de este movimiento, que “para el romántico, en general, el héroe es igual a él”, y que “esta solidaridad del romántico con su criatura es lo que le hace interesarse tan apasionadamente por su suerte” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 300)⁶⁶.

El desengaño de la voluntad, en un espíritu de época iluminado por la influencia de Schopenhauer, puede explicar la transición entre ambas atribuciones, que no corresponden sino a dos facetas de un único fenómeno⁶⁷.

En este sentido, Garlitz (*El centro* 75-78) vincula a la filosofía vitalista de Arthur Schopenhauer tanto la pulsión creadora como el sentimiento de decadencia por el fracaso de la Voluntad: en palabras del escritor, “el sentimiento de eternidad, que es el que anima a todo artista, es “es el más doloroso” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura 82)⁶⁸.

Como explica con motivo de la ya aludida exposición de Julio Antonio en Santiago de Compostela (1919), la experiencia del paso del tiempo –“el dolor de sentirse viejos” o “mirar hacia atrás con tristeza”–, lleva al sentimiento existencial (Valle-Inclán, *Entrevistas* 190), y al “arte de conciencia que es lo que pudiéramos decir de carácter”. A su vez, como apostilla, a propósito de la pintura de Juan de Echevarría, este “no es otra cosa en quien lo tiene, que austeridad, o sea la obra lenta de la vida y de la conciencia”. Por este motivo, don Ramón asevera que “los niños no tienen carácter, ni los salvajes tampoco”, si bien en él reside “la belleza de los viejos”, en tanto que “su diferenciación con todos los demás”.

⁶⁶ Sobre la “visión en pie” y sus ilustraciones, remito al capítulo siguiente. El heteróclito movimiento del romanticismo en la crítica literaria europea e inglesa ha sido pormenorizadamente analizado por Wellek (*Historia* II), y Peers y Sebold han desglosado su dinámica trayectoria, por lo que se refiere específicamente al caso español. Sobre la valoración de este movimiento, con especial atención a la época de su centenario, y por consiguiente entre los contemporáneos de Valle-Inclán, véase asimismo Romero Tobar (*La literatura* 307-28).

⁶⁷ En un contexto más amplio, la complejidad de la concepción romántica del hombre, y su horizonte trágico, ha sido desglosada por Argullol (*El hombre*)

⁶⁸ El pensamiento que Schopenhauer expone en obras como *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819-1944), traducida y publicada en castellano bajo el título *El mundo como Voluntad y Representación* (1896-1900), tiene gran influencia en la literatura española del período. En su tesis doctoral Bellini (7-75) analiza la influencia del filósofo en *La lámpara maravillosa*. Sobre el influjo de su filosofía en otros escritores contemporáneos de Valle, remito a Cerezo Galán, y a los diversos trabajos del volumen coordinado por Lozano Marco, *Schopenhauer y la creación*, vgr. los debidos a Alonso Alonso, De la Fuente Ballesteros, Johnson, Lozano Marco (“Schopenhauer en Azorín”), Martín, Ordóñez García, Prieto de Paula y Verdú de Gregorio. En cuanto a Valle-Inclán, por regla general sus personajes porfían en la actividad, aunque en *La lámpara maravillosa* el escritor se decante por la alternativa contemplativa o mística.

Lamentablemente, “hoy se ha perdido toda idea del sentido de la permanencia”, y, sin la conciencia que inspira la rosa enigmática del matiz, el español “no vacila un solo momento en olvidarse de la Historia, en olvidarse de su dignidad y de sí mismo, y de prostituirlo (sic) todo” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 78 y 82).

La referencia nacional nos recuerda la tendencia de Valle-Inclán a ubicar estas fases o períodos en función de su apogeo en determinados espacios, que también quedan así históricamente definidos. En este sentido, Guillermo Díaz-Plaja (*Las estéticas*) ha sido pionero en referirse a una visión de “las estéticas de España”, en la que las notas estrictamente literarias o artísticas conviven con las antropológicas e históricas, y en la que los prejuicios etnográficos, e incluso el prurito elitista, alimentan la polémica⁶⁹.

A este respecto, aunque otros estudiosos han mostrado que las razones últimas del criterio de don Ramón son de mayor alcance, tampoco debe obviarse la asociación de determinadas emociones estéticas a unas regiones españolas concretas, por sus implicaciones en el imaginario del escritor⁷⁰.

Por otro lado, Valle matiza en la prensa sus afirmaciones de “El milagro musical”, ya que, si la palabra transmite mejor la emoción de eternidad, también es menos universal: la pintura “da el resumen de un alma más vasta que el alma literaria”, puesto que su idiosincrasia revela “la afinidad creada por la naturaleza”, antes que “las diferencias creadas por el hombre”, que se constatan en los idiomas y sus productos artísticos (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 77)⁷¹.

No obstante, en su teoría de las estéticas de España, la naturaleza comparte protagonismo con el pasado y el presente de sus habitantes o nativos: en la crisis del Fin de Siglo y años sucesivos, estos se contemplan desde los postulados irracionales del vitalismo decimonónico,

⁶⁹ Más recientemente, Calvo Serraller (*Paisajes* 195-232) y Tomás (*Las culturas* 11-23, 89-134) también destacan la polaridad existente en el fin de siglo hispánico entre lo lúgubre y lo luminoso –recurrantemente identificados, por demás, con lo castizo y lo cosmopolita – en función de las regiones y artistas de que se trate.

⁷⁰ Dougherty (“Valle-Inclán y la pintura”), Garlitz (*El centro*), Monge (“Valle-Inclán y las Bellas Artes”) y Santos Zas (“Valle-Inclán, de puño”) han analizado las razones estrictamente estéticas de los juicios de Valle-Inclán. Sobre las asociaciones geográficas véase también al respecto Garlitz (*El centro* 221-26) y Risco (*El demiurgo* [pp.] y “A procura”). Más allá de Valle-Inclán, por otra parte, Calvo Serraller (*Paisajes* 195-232) y Tomás (*Las culturas* 89-177) también destacan la polaridad existente en el fin de siglo hispánico entre lo lúgubre y lo luminoso –recurrantemente identificados, por demás, con lo castizo y lo cosmopolita – en función de las regiones y artistas de que se trate.

⁷¹ El paisaje natural, junto al creado por el hombre, también influye en la psique del escritor finisecular, puesto que los principios irracionalistas de los románticos son retomados por los pensadores de cabecera de los escritores hispánicos del período, especialmente el ya citado Schopenhauer. Cfr. a este respecto el volumen coordinado por Lozano Marco, *Schopenhauer y la creación*, y especialmente Ordóñez García, por lo que se refiere a la concepción de la naturaleza.

que conducen alternativamente al sentimiento de decadencia, y a la afirmación de lo bárbaro y primitivo que preconizan Nietzsche y sus seguidores⁷².

En este punto, la concepción que don Ramón tiene del territorio español no se corresponde con la estructura administrativa a la que ha llevado la deriva histórica, sino que su origen se remonta, según el escritor, a la división de las provincias romanas, con algunas matizaciones. Desde una perspectiva ideológica, las raíces de su visión son compatibles tanto con el ideario tradicionalista como con los postulados del regionalismo: de hecho, ambos se encuentran próximos en el momento histórico que nos ocupa, y resultan igualmente ajenos a la reivindicación lingüística, como sugieren las estrechas relaciones entre los adeptos de una y otra. En este sentido resultan reveladoras las palabras de don Ramón en *El Mundo* de Madrid (8 de febrero de 1909) acerca del nacionalismo periférico, al que “tenía por lo único conducente a hacer verdaderamente una a la Patria de España” (*apud* Valle-Inclán, *Entrevistas* 24). Perseverando en esta línea, su postura parece evolucionar hacia el federalismo confeso⁷³.

Al hilo de su reflejo en el arte, la conferencia de Valle con motivo de la Exposición de Artistas Vascos en Madrid, reseñada por *El Noticiero Bilbaíno* (13-11-1916), diferencia tres “regiones definidas: la Cantábrica, la Castellana y la Levantina” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 177-82)⁷⁴.

Una línea análoga sigue una conferencia muy posterior de Valle-Inclán, reseñada por *El Sol* el 4 de marzo de 1932, que hermana, en una síntesis estética, a través de sus ejemplos, pintura y literatura. En ella, una alegoría de procesionantes representa, mediante imágenes, las diversas facetas de la “capacidad del español para la literatura”: la primera procesión es la de los “literatizantes sentimentales del villancico y la petenera, lagrimitas de cristal y «cante

⁷² La reminiscencia nietzscheana de lo bárbaro o dionisiaco en la estética de Valle-Inclán, con sus connotaciones positivas de vigor y fecundidad –contrapeso de otras, vinculadas a lo satánico– ha sido glosada, entre otros, por Schiavo (“La ‘barbarie’”) y Salaün (“Eros dionisiaco”). Por otra parte, Sáez Martínez (*Las sombas* 83-97) documenta el arraigo de los controvertidos conceptos de decadencia y degeneración en el imaginario de la crítica española de fin de siglo. En este entorno predispuesto, el primer volumen de la obra de Oswald Spengler *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918) se traduce al español en 1923 (*La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*), con prólogo de José Ortega y Gasset.

⁷³ Como declara en la entrevista citada, lo “contrario a la unidad de España es el centralismo actual, al que hay necesidad de matar”; dando “independencia y capacidad a las regiones para que pueden desenvolver sus energías” éstas culminarán en “un centralismo y una unidad racionales y procedentes”, y “el único nacionalismo salvador será el informado por la tradición, entendida como los carlistas la entienden”. Sobre regionalismo y tradicionalismo según Valle-Inclán, véase Santos Zas (*Tradicionalismo* 59-88), Gago Rodó (“Regionalismo”) y Charlín Pérez, La evolución desde estos postulados hacia el compromiso con la II República ha sido analizada por Juan Bolufer y Serrano Alonso (*Valle-Inclán, candidato*).

⁷⁴ Acompañando a su transcripción de “La pintura de Juan de Echevarría”, Dougherty (“Valle-Inclán y la pintura” 76-77) reproduce diversas formulaciones de la teoría valleinclaniana que, apelando a las primitivas provincias romanas – Tarraconense, Bética, Lusitania, a la que añade una cuarta, la Cantabria–, propone una estructura federal ibérica, cuyo centro geográfico es la capital del estado, Madrid.

jondo», que representan “Murillo y Salzillo”; la segunda representa “la norma española”, que “coge desde Despeñaperros al Moncayo, desde el alcalaíno Cervantes al aragonés Goya”, y sus penitentes llevan “un gran cirio amarillo en la mano”; por último, la tercera es “la de los hombres atlánticos”, que también “llevan una luz, o parece que la llevan”, porque no es “de cirio, sino de imaginaciones”, como la de “la santa compañía” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 491-93).

Nótese que en esta última clasificación las regiones que menos interesan al escritor, cultural y estéticamente –la levantina y la sureña– desaparecen o se asimilan por la falsedad y superficialidad, que prejuiciosamente las connota⁷⁵.

De modo paralelamente inverso –dada su valoración positiva– también la región del Norte adquiere las atribuciones próximas a su tierra natal atlántica: a causa de su carácter fronterizo, Valle-Inclán presenta a Galicia como un crisol de diversas sensibilidades. Así, en una conferencia con motivo de la clausura de la Exposición Regional de Bellas Artes de 1923 en Santiago de Compostela, destaca su escaso individualismo: “Galicia es épica como lo es Portugal (...), pues no vemos en ella ni grandes conquistadores ni santos”, a diferencia de Castilla y “la tierra vasca” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 239-42). Pero si en el plano literario Galicia se caracteriza por la faceta atlántica que determina sus inquietudes esotéricas, en el ámbito de la plástica se caracteriza por el primitivismo de la región cantábrica.

Tal como el escritor declaraba en 1916, en “La pintura vasca”, las gentes del Norte “tienen todavía un sentido juvenil, miran adelante y son impulsados por el *logos* espermático, por la razón generadora”, y esto lleva al escritor a retomar sus ideas estéticas de *La Lámpara maravillosa*, a propósito de la teoría del conocimiento pánida, y la rosa erótica. Si “la verde pupila norteña, perdida en la bruma del mar y el sirimiri” es “demasiado casta y adánica” para

⁷⁵ Como muestra, podemos recordar las palabras del escritor con motivo de la Exposición de Artistas Vascos en 1916, en la conferencia citada *supra*: “(...) la región levantina tiene la amargura de la ciencia; ha aprendido la ciencia mediterránea y no la ha aprendido de un modo sincero, la ha aprendido a la manera fenicia, la ha aprendido como un medio para comerciar y para engañar (...)” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 179). Tomás (*Las culturas* 90-125) analiza los prejuicios de Valle-Inclán, Unamuno y Baroja hacia Valencia y sus artistas, sin registrar una animadversión tan enconada como la valleinclaniana. Este tipo de sentimientos suelen ser, por lo demás, recíprocos. A este respecto, la postura de Valle mantiene llamativas concomitancias con la establecida por Giner de los Ríos (1839-1915) en cuanto al paisaje del Norte y del centro de España: “en nuestras comarcas del Norte y Noroeste, y en especial de Galicia, la belleza es femenina, expresión de una actividad desplegada sin lucha en un ritmo tranquilo”. Por el contrario, en Castilla “asoma por doquiera el esfuerzo indomable que intenta abrirse paso a través de obstáculos sin cuento; y así como en un día y lugar se suceden con rapidez vertiginosa el hielo y el ardor de los trópicos, así también el sol deslumbra con un fulgor casi agrio en el fondo de un cielo de puro azul casi negro. Es la nota varonil, masculina que pudiera llamarse” (*apud* Pena, *Pintura de paisaje* 62) En cualquier caso, una valoración inversa a la de don Ramón se trasluce en las palabras del institucionista malagueño, que connota al Norte como falta de voluntad y vigor en tanto lo tilda de “femenino”, rasgos que, en esta oposición, podemos aventurar que el escritor gallego atribuiría a la región sureña y/o levantina. Por su parte, sin embargo, Calvo Serraller (*Paisajes* 55-87) relaciona especialmente a Romero de Torres con el pesimismo de la España negra y Santos Zas (“Valle-Inclán, de puño”) documenta también la amistad personal entre Valle-Inclán y este pintor andaluz, nacida de la afinidad estética.

heredar la conciencia de crisis, se debe a que su vigor dionisiaco no esté contaminado por la moral de Occidente execrada por Nietzsche: “el vasco sensual, que nunca fue cristiano, mal podía mirar como pecados: Mundo, Demonio y Carne” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 65-86)⁷⁶.

En términos estéticos más allá de cuestiones morales, cuando el escritor teoriza sobre el primitivismo, en esta conferencia, a propósito de la Exposición de Artistas Vascos en Madrid, reproducida por *El Noticiero Vizcaíno* el 13 de noviembre, lo define como la primacía del concepto sobre la técnica. Esta marca su diferencia con la región levantina, cuya pintura se caracteriza justamente por lo contrario; es decir, por la pericia técnica en la imitación del impresionismo francés.

Más allá de los prejuicios de signo casticista que aduce, que marca la diferencia con la región levantina, de este modo, intuimos que el concepto valleincliniano sea asimilable a la Idea platónica, la “alta verdad”, frente a las verdades “medias” y “bajas”, que transmiten los sentidos⁷⁷.

Por este carácter esencial, puede asimilar “enseñanzas de remotas tierras y de remotos y modernos tiempos”, creando un arte permeable y eterno, como “una suma nueva, con valores tradicionales”, en una visión circular y no progresiva de la historia que hace posible la armonía de contrarios⁷⁸.

Recordemos entonces la paradoja en contenido y forma que en “El milagro musical” expresa la vía para acceder al concepto de eternidad valleincliniano: “Cuanto más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir” (LLM1916, 87). Como muestra, en la conferencia citada sobre los artistas vascos,” matiza que “quizá el arte que más influye (...) es el arte flamenco, el flamenco antiguo y el belga moderno (...)”, aunque también señala que “procura con feliz acierto un enlace con la tradición castellana”, poniendo de manifiesto su

⁷⁶ Nótese, por otra parte, la contradicción en las atribuciones, porque las tierras vascas se consideran tierras de santos en la conferencia sobre el arte gallego de 1923, citada *supra*. Las obras de Nietzsche (1844-1900) *El anticristo* y *Así habló Zaratustra* (1896) introducen la condena vitalista de la moral cristiana en el espíritu de la época.

⁷⁷ Ideas semejantes sobre el primitivismo pueden rastrearse en las palabras sobre Pío Baroja a propósito de Darío de Regoyos, que prologan una edición de *La España negra* de Verhaeren y el mencionado artista, posterior a la original de 1899: “A pesar de la imperfección frecuente de dibujo, puede ser que Regoyos quede con el tiempo como el más original paisajista español de su tiempo (...)”. Sin embargo, el juicio barojiano es menos severo: “En Regoyos se veía la espiritualidad por encima de la técnica, como se ve en los pintores impresionistas buenos” (21). En este sentido, Tomás (*Las culturas* 89-134) estudia las críticas de los escritores y artistas del 98, condicionadas por lo que denomina “geografía estética de España”.

⁷⁸ Litvak (*Transformación*) desglosa diversas facetas del reaccionarismo de la literatura española de fin de siglo, atendiendo tanto a las circunstancias y los ideólogos que inspiran esta tendencia, como a las obras y autores en los que esta se manifiesta. Centrada específicamente en Valle-Inclán, Santos Zas (*Tradicionalismo*) rastrea la relación histórica que el joven escritor mantuvo con los políticos tradicionalistas, y analiza la influencia de esta ideología en el contenido de su obra más temprana. En otra línea, Swansey (“Arqueología”) propone una reveladora exégesis de textos y declaraciones posteriores, que gira en torno al concepto de tradición. La pluralidad de acepciones que encierra el principio valleincliniano de la armonía de contrarios ha sido puesta de manifiesto por Vilchez Ruiz (“De las ideas”)

desarrollo de otra forma de conocimiento. Su discurso incluye menciones a Gustavo de Maeztu y los hermanos Zubiaurre, que ilustran, respectivamente, el arte “primitivo” o “lleno de fuerza”, frente a “aquellos en quienes la forma se nos aparece en cierto modo decadente”; es decir, “de viejos, de inválidos, de pobres gentes”. (Valle-Inclán, *Entrevistas* 177-82).

No obstante, es Juan de Echevarría el pintor vasco más ensalzado por el escritor, que en varias ocasiones glosa la labor de este artista para explicar su propia metafísica: “Valle-Inclán se sumergió en su conciencia al penetrar en el mundo estético del pintor vasco” (Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura 70). Según Valle, su obra tiende un arco entre diversas estéticas del “círculo de las sensibilidades ibéricas”, a imagen y semejanza de la extensa y caleidoscópica región natal que comparten, como hemos visto. Así, por una parte, como declara en “Glosa literaria”, es “púgil y herculina”, y “los tamboriles del esparza dantzari no saben de saludades”, pero el paisaje cántabro se aproxima esencialmente al sentir galaico o lusitano, connotado en el “ritornelo pánida, amor risueño de prados y fuentes”. Incluso más allá de la inspiración dionisiaca, su proximidad a la Edad de Oro se manifiesta en su “voluntad de crear un mundo más bello, un milagro infantil y divino, el mundo de los talismanes, de los genios y de las rosas evangélicas”. Como epítome de esta naturaleza armónica –ucrónica o eterna– Echevarría “acendra en sus pinceles aquella gracia de matinal y virginal lujuria con que todas las cosas renacen y se aman bajo los ojos santificados del sátiro” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 86)⁷⁹.

Por otro lado, el retrato destaca en su labor creativa tanto como el género paisajístico, si bien en la figura humana Valle-Inclán percibe otra inspiración, y una herencia radicalmente opuesta: la de la rosa enigmática del matiz, originada “en el áspero contacto con Castilla”. De este modo, como afirma en la “Glosa literaria”, publicada en 1923, “trasciende en un doloroso rictus el ansia individual que las humanas formas arrastran como castigo, y en ella descubre el torvo fracaso del Ángel Satanás” (Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 86).

En este punto, Valle obvia la contraposición que traduce los contenidos a las formas a través del color, y se refiere en su lugar al trazado o dibujo, en este caso de factura expresionista, y más fácil de trasponer al retrato literario: “¡Qué ajena la visión eufórica de los

⁷⁹ Texto original de *La Voz* (Madrid, 31-01-1923). Nuevamente podemos recordar a este respecto las opiniones que Baroja vierte sobre el pintor asturiano y “vasco de adopción” Darío de Regoyos, y que he podido rastrear en el prólogo ya citado: “Regoyos era un panteísta, un admirador ingenuo de la Naturaleza. Si hubiese podido expresar esta admiración con palabras o con notas musicales, lo hubiera hecho igual. A Echevarría y a Arteta les pasaba algo parecido: se hubieran arrodillado en éxtasis ante un paisaje hermoso” (21).

paisajes a esta dramática tortura de la línea, a esta rebusca del carácter, a este ahínco por fijar en un gesto la pesadumbre de la vida consciente!”

Como precedente de estas afirmaciones, ya en la tantas veces citada Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, al hilo de su demoledora crítica al retrato de Alfonso XIII realizado por Joaquín Sorolla, había comentado que “Solana, Ramírez, Zubiaurre, Zárraga y Ribera, presentan algunos retratos de expresión intensa y concentrada”, que delatan “la tortura por expresar algo enigmático y sugestivo” (Valle-Inclán, “Del retrato”)⁸⁰.

En principio, a la luz de *La lámpara maravillosa* y las notas de Dougherty (“Valle-Inclán y la pintura”) y Garlitz (*El centro* 177-91), podemos resumir lo expuesto anteriormente estableciendo dos correlaciones por antonomasia en las críticas de pintura de Valle-Inclán. Estas identifican con determinados espacios las epistemologías estéticas que contraponen sentimientos, géneros y estadios de evolución del arte: panteísmo pánida-visión del futuro-arte de creación-paisaje-pintura vasca, por una parte, y ascesis quietista-dolor del pasado-arte de recuerdo-retrato-arte castellano, por otra.

Pero estas categorías se entremezclan, porque el primitivismo de los artistas vascos, que los hace estéticamente permeables, se complementa con el “maravilloso poder de recriar” de Castilla. Como declaraba el escritor a propósito de la “Capacidad del español para la literatura”, “recriados de Castilla fueron Carlos I el flamenco y Doménico el griego y Unamuno el vasco” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 492).

Por lo que venimos diciendo, este proceso sería aplicable también a otros escritores y artistas del norte. Así, Valle-Inclán –discípulo en último término de Francisco de Goya– sigue, con cierta distancia, la estela de Darío de Regoyos, Emile Verhaeren y, posteriormente, José Gutiérrez Solana. Recordemos que un año más tarde del desastre del 98, *La España negra* de Emile Verhaeren, con ilustraciones de Regoyos, configura, en palabras de Lozano Marco (*Imágenes del pesimismo* 38):

una verdadera estética antirregeneracionista”, y añade: “se trata de una fascinación por lo decrepito, sangriento y fúnebre, en un país donde la muerte,

⁸⁰ Como señala Dougherty (“Valle-Inclán y la pintura” 67), el criterio de don Ramón coincide, en este sentido, con otros críticos de la época, como Luis de Araquistáin –“que resaltó la «afinidad de espíritu» entre Echevarría y los noventayochistas que retrató”, o su descenso “al «fondo trágico» de sus modelos” – o José Francés, que habla de “paisajes «de gran ímpetu lírico», al lado de retratos de acusada «tortura psicológica», fruto del “encuentro del pintor vasco con Castilla”.

omnipresente, reina tanto en su arte como en sus fiestas y costumbres, en su moral⁸¹.

La “intrahistoria” que recrea se contrapone así, según este estudioso, a “la tradición eterna”, propugnada por Miguel de Unamuno en el ensayo homónimo de 1895, que encabeza *En torno al casticismo* (1902): “La tradición eterna española, que al ser eterna es más bien humana que española, es la que hemos de buscar los españoles en el presente vivo y no en el pasado muerto”. Entonces apostillaba a continuación: “Los caracteres nacionales de que se envanece cada nación europea son muy de ordinario sus defectos”. Años más tarde Unamuno se aproximará al concepto de *España negra* a través de la pintura de Ignacio Zuloaga; sobre ella confiesa lo siguiente en 1911:

contemplando esos lienzos he ahondado en mi sentimiento y mi concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del poso intrahistórico de su alma. Contemplando esos cuadros he sentido lo mucho que tenemos de lo que queda y lo poco de lo que pasa⁸²

De hecho, como Valle-Inclán declara en su conferencia sobre “La capacidad del español para la literatura”, reseñada por el diario madrileño *El Sol* (4-03-1932), la visión de Unamuno representa el realismo del arte español, que “no es copia, sino exaltación de formas y modos espirituales” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 492).

Sin embargo, Don Ramón concibe al “arte de recuerdo” en términos más universales, y despojados de la sordidez o truculencia que frecuentemente caracteriza la perspectiva de la

⁸¹ “La tantas veces citada «conjunción naturalista-simbolista», propia del sincretismo estético finisecular, tiene aquí especial manifestación en esta manera de adecuarse lo evidente con lo sugerido, la realidad con el ensueño” (Lozano Marco, *Imágenes del pesimismo* 37). Sobre esta estética vid asimismo Calvo Serraller (*Paisajes*), y Luis Sazatornil Ruiz y Nuria García Gutiérrez (*España en sombras* 11-21), quienes se remontan a los grabados goyescos. El concepto acuñado por Verhaeren, de gran repercusión en la coyuntura hispánica finisecular, fue retomado por Gutiérrez Solana, tanto en su faceta plástica como literaria, en la que dio título a una extensa serie de cuadros y semblanzas: *La España negra*, publicada originariamente en 1920 (Gutiérrez Solana, *Obra literaria* 291-458.) Sobre la España negra de Solana, y la relación de su expresionismo con el esperpento de Valle-Inclán cfr. López Serrano, Lozano Marco (*Imágenes del pesimismo* 55-78), y Madariaga de la Campa, incluyendo el prólogo de Camilo José Cela, que recupera el que introduce la compilación antes citada (23-64).

⁸² Citas tomadas de Lozano Marco, *Imágenes del pesimismo* 31-32. A este respecto, Unamuno asegura en “De arte pictórica”, fechada en 1912: “Esta España religiosa y trágica, esta España negra que vino a buscar Verhaeren cuando hizo aquel libro en colaboración con Darío de Regoyos, esta España es tan española como cualquier otra, y algunos creemos que aún más”. Sus palabras conforman “una afirmación de fe en la España negra, y una constatación de su carácter intrahistórico”; es decir, “de lo que queda y no en lo que pasa para ser archivado: la historia” (Lozano Marco, *Imágenes del pesimismo* 768-69). Maravall (“De la intrahistoria”) contrapone la historia a la intrahistoria unamuniana en términos de lo individual frente a lo colectivo, entre otros aspectos.

“España negra”⁸³. De esta manera, el concepto de “arte de recuerdo” supera los límites espacio-temporales aludidos, y se caracteriza por su recurrencia, lo que lleva a Valle a rastrear los precedentes de esta estética en las diferentes manifestaciones de la sensibilidad decadente a lo largo de la historia, fundamentalmente europea⁸⁴.

Ya se había sugerido que las palabras de Valle inducen a adoptar una perspectiva que permita extrapolar su estética a un contexto más amplio que la contemporaneidad española del escritor. En este sentido, el binomio creación-recuerdo en la estética valleincliniana se anticipa al de los *eones* dorsianos de lo clásico y lo barroco, en tanto la contraposición que ambos encierran es recurrente y transhistórica, y los notas con las que Eugenio D’Ors define “lo barroco” en 1935 son *grosso modo* asimilables a las del “arte de recuerdo” al que Valle-Inclán se refiere entre 1916 y 1919.

Según enuncia el filósofo catalán:

El barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrismo lo está de la Contra-Reforma o ésta del período ‘Fin de Siglo’; es decir, del fin del XIX, y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como el Occidente (D’Ors, 70).

Pero los conceptos utilizados por cada ingenio no son exactamente equivalentes en su extensión. Por una parte, en el pensamiento de Valle lo clásico parece más una categoría de enlace entre los dos componentes del binomio creación-recuerdo. Por otra, en el pensamiento dorsiano este enlace se encontraría en la órbita de lo barroco: en consecuencia, y como muestra de flagrante discordancia, la categoría de lo romántico –que “no parece ya más que un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca” – es muestra del “arte de creación” para Valle-Inclán, según hemos visto.

Sin descartar la posibilidad de la influencia directa, la concomitancia obedece, en cualquier caso, a la concepción circular de la historia, propia de un común espíritu de época nutrido de fuentes diversas: desde la filosofía de Heráclito y la contra-ilustración de

⁸³ Como muestra –y como contraste de los espiritualizados penitentes valleinclinianos a los que nos hemos referido *supra*– recordemos el naturalismo de la descripción que se hace, en la obra homónima antes citada, de una procesión de la Rioja, “donde hay una cofradía de disciplinantes que se azota cruelmente, hasta correr la sangre, hiriéndose la piel con vidrios rotos” (Regoyos y Verhaeren, 104-09).

⁸⁴ De modo fragmentario, Calvo Serraller (*Paisajes* 89-128), Hintherrhäuser (41-66) y Lozano Marco (*Imágenes* 13-30) hacen asimismo mención de diversas inspiraciones o influencias en los decadentes españoles y europeos, que confluyen ocasionalmente con la visión valleincliniana.

Giambattista Vico (1668-1744) al eterno retorno nietzscheano, al que ya nos hemos referido, y que alumbró obras como *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler (1918-23)⁸⁵.

En esta órbita, varias son las épocas en las que Valle-Inclán percibe la estética de recuerdo, y todas se hallan vinculadas de algún modo al arte castellano, siquiera como antecedentes de sus artistas más representativos. La “Exégesis trina” (IV) menciona la época bizantina o alejandrina, “en la que el espíritu de los gnósticos descubre una emoción estética en el absurdo de las formas, en la creación de monstruos, en el acabamiento de la vida”. Como señala más adelante (IX):

el arte alejandrino, creación de atormentados, se desenvuelve en el secreto de la conciencia, noción mística engendrada por el recuerdo de las horas pasadas. El arte alejandrino es la expresión estética del enigma singular de cada vida (LLM1916, 125 y 156)⁸⁶

También aduce como ejemplo el gótico, que en “La pintura de Juan de Echevarría” asimila al arte decadente: ambos comparten, en cualquier caso, la estilización deformante, caracterizada por “querer crear formas que no existían en la Naturaleza”. Así, el artista, “ve en el hombre el acabamiento, un fin no conseguido jamás, y lo mira con la furia que miraba a las formas del gótico”, transformando y depurando las formas estéticas “hasta llegar al monstruo”. Según el escritor, en todos los retratos de Echevarría “el retratado tiene algo de monstruo” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura 79). Bajo la expresión de “gótico imaginero castellano”, que aplica al pintor en “Glosa literaria” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 86), la referencia tardomedieval se imbuje del espíritu atormentado de la Contrarreforma⁸⁷.

En este sentido, si bien a Ricardo Baroja también lo identifica vagamente con el gótico – en sus “aguafuertes, la manera alucinante y expresiva, con el desdibujo exaltado de emoción

⁸⁵ Cfr. especialmente Nietzsche, *La gaya ciencia* y *Así habló Zarathustra*. Vid. asimismo Berlin (*Contra la corriente* 1788-88), por lo que se refiere a la concepción circular de la historia que Vico propone como alternativa a la noción ilustrada de progreso, y Servera Salinas, por cuanto atañe a la influencia del eterno retorno nietzscheano en el modernismo hispanoamericano. Apoyándose en la cronología de su publicación en España, Dougherty (*Guía para caminantes* 132-36) presenta, por otra parte, *La decadencia de Occidente* de Spengler como un texto “mediador” entre *Tirano Banderas* y el modelo tolstoiano de *Guerra y paz*: los tres textos, a juicio del investigador, comparten una determinada concepción de la historia, sobre la que volveremos en los subapartados 1.3.1. y 1.3.2.

⁸⁶ Sobre otras interpretaciones del término “bizantino” véase Monge (“Valle-Inclán y las Bellas Artes” 26 y 28).

⁸⁷ En este sentido, Fernández Ruiz (74-75) reivindica la *drölerie* gótica como precedente de la estética grotesca.

de las cosas góticas, triunfa de un modo exclusivo del sereno clasicismo”-, la comparación más reveladora que Valle establece con este pintor es con el Greco, cuando señala:

no otra cosa que esta alta comprensión y esta virtud emotiva transformaron el alma de aquel divino griego, que después de haber bañado su espíritu en la azul onda clásica, toda armónica, toda sonora, toda divina y curva, tuvo aquí como una nueva gracia lustral en la gris penumbra de Toledo (Valle-Inclán, “Ricardo Baroja”)

La pintura manierista del creador aludido es, en cualquier caso, la ilustración más recurrente del carácter y el arte de recuerdo en la estética valleinclaniana, en tanto que epítome que aglutina todas las atribuciones o rasgos citados –castellanos, bizantinos y góticos– en una visión de esotérica altura. El escritor se suma así a la significativa revalorización del pintor cretense en el período finisecular que preludia la vanguardia expresionista. Recordemos que Doménico Theotocópuli (1541-1614) había sido condenado al ostracismo a consecuencia del canon ilustrado, si bien desde 1885 los institucionalistas Giner de los Ríos (1839-1915) y especialmente Manuel Bartolomé Cossío (*El Greco*, 1908) abanderaron una recuperación secundada por otras muchas otras voces. Como señala Cossío en la obra citada (XIV):

Apresurémonos, pues, a bendecir el afán, si inmoderado acaso, altamente benéfico, con que las nuevas generaciones literarias citan a todas horas y con cualquier pretexto al “gran Theotocopoulos”, porque así se construye la historia, y así llegará el Greco a fraguar en la admiración del pueblo, a influir en sus ideales y a penetrar en sus amores⁸⁸.

En el caso de Valle-Inclán, la evocación de Doménico Theotocópuli articula en *La lámpara maravillosa* la teoría del “gesto único”, a la que se ha reconocido su valor a la hora de analizar la caracterización del personaje literario en la praxis del escritor, y que cuenta con diversos precedentes que pueden rastrearse en la prensa periódica.

⁸⁸ La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX y los comienzos del XX ha sido compendiada por Álvarez Lopera, quien recupera a diversos precursores de Cossío (1857-1935), como Francisco Alcántara (1854-1930) o Navarro Ledesma (1869-1905), y compendia las críticas y reflexiones de los escritores del 98 sobre el pintor cretense, con cuyo espíritu se identifican. Sobre este asunto véase asimismo Bonet, “El Greco”.

Recordemos, como muestra, que, ya con motivo de la Exposición Nacional de Pintura de 1912, Valle declaraba que “el artista, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los ojos y los oídos, entrever en la ficción del momento el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis” (Valle-Inclán, “Romero de Torres”). Y previamente, tal como revelaba en una conferencia en Buenos Aires en 1910, “estudiando las telas de El Greco, halla la emoción suprema del arte en aquellos estros trágicos en que la vida no es sino la máscara de la muerte” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 48).

Años más tarde, “El quietismo estético” (IX) ejemplifica pormenorizadamente este hito del conocimiento en el mismo sentido. Se trata de “aquel gesto que sólo ha de restituirnos la muerte”, que ilustra el retrato del Cardenal don Juan de Tavera, expuesto en el presbiterio del hospital de San Juan Bautista de Toledo: “una figura monástica, de ojos cavados y macerada sien”. Haciendo gala de sus conocimientos en historia del arte, el escritor explica su génesis como “evocación hecha sobre la máscara mortuoria calcada por Alonso Berruguete”, argumentando que, cuando su autor, Doménico Theotocópuli, “llegó a la ciudad castellana ya se cumplían treinta años desde que había pasado por el mundo” el eclesiástico. Sin embargo, “la máscara donde la muerte con un gesto imborrable había perpetuado el gesto único, debió ser como la revelación de una estética nueva para aquel bizantino” (LLM1916, 199)⁸⁹.

Las palabras del escritor pueden trasladarse a la literatura, en armonía de contrarios que unifica lo físico y lo espiritual. Precisamente el término -‘gesto’-, que suma a la fisonomía rasgos psicológicos, puede verse traducida a la plástica la correspondencia entre la prosopografía y la etopeya o retrato moral, sancionada por la poética clásica, y que también tiene su reflejo en el saber popular y la disciplina de la fisiognomía de la época⁹⁰.

En este punto, las palabras del escritor sobre el “gesto único” llevan al extremo la correspondencia retórica entre la prosopografía y la etopeya, según el proverbio “la cara es el

⁸⁹ Valle-Inclán reitera estas ideas en otras ocasiones y lugares, como en la conferencia en el Ateneo de Valladolid, ya citada: “Greco es acaso el único pintor español que pudo hallarlo: en aquel bizantino influyó mucho una de las primeras figuras que él pintara. El retrato del cardenal Tavera lo hizo sobre la mascarilla que recogió el gesto de su muerte, que es el que mejor define el gesto de la vida, ... que son los mil fútiles azares que pudieron marcar en nuestro semblante gestos que no son los verdaderos definidores de la personalidad” (*El Norte de Castilla*, 10-02-1917)

⁹⁰ En español, Caro Baroja ha sido tradicionalmente la referencia erudita sobre esta disciplina, si bien actualmente Altuna (83-140) proporciona una visión más completa y actualizada de la misma y sus relaciones con otras áreas de conocimiento, como la frenología, la psicología o la psiquiatría, desde una perspectiva filosófico-semiótica. Pero su ensayo supera, por otra parte, los márgenes de la modernidad, para remontarse a los orígenes de la interpretación del rostro y sus implicaciones adivinatorias, con el objetivo de “esbozar los fundamentos de una ética del rostro”, a través de la “historia moral del rostro” que le da título.

espejo del alma” –*latine vultus a similitudine*– por lo que el retrato moral suele inferirse de la descripción física⁹¹.

No obstante, la trasposición de la teoría del gesto único de la plástica a la literatura tiene mayor alcance en la estética valleinclaniana, por lo que tiene de aproximación al Arte Total⁹², mediante la síntesis de lo plástico en un desarrollo conjunto de las potencialidades de las artes espaciales y temporales.

De este modo, en una interpretación global de las palabras de don Ramón, la preeminencia de la acción en su poética de la novela, que veremos más adelante, presenta un correlato quietista que lo acrisola plásticamente en el retrato⁹³.

En esta línea, el matiz de lo pétreo y, por tanto, inmutable y definitivo del retrato del Cardenal, se repite en “Glosa Literaria”, acerca del retrato de Echevarría “Niño solitario del risco avileño” a pesar de que –por tratarse de un niño– contraviene la máxima relativa a la naturaleza de su objeto⁹⁴: “su desolada tristeza, que no turba un pensamiento, tiene el gesto taciturno del paisaje de piedra: la fatalidad geomántica que religa y conduce al miserable de la vida a la muerte” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura 86).

En consecuencia, desde este espíritu, “El quietismo estético” (IX) exhorta a este descubrimiento en cada uno de nosotros: “Contemplémonos en nosotros mismos hasta descubrir en la conciencia la virtud o el pecado raíz de su eterna responsabilidad, y la veremos quieta y materializada en un gesto” (LLM1916, 201)⁹⁵.

⁹¹ Por lo que se refiere a la literatura española, Senabre (*El retrato literario* 10-11), precisa que “es creencia común, a lo largo de los siglos –y tendremos ocasión de insistir en ello más adelante– que a ciertos rasgos físicos les corresponden, como correlato inevitable, determinadas maneras de ser, caracteres personales que la forma de las facciones delata y anuncia. Por esta razón, muchos autores se preocupan tan sólo de subrayar algunos elementos externos del personaje, dando por sentado que el lector deducirá por su cuenta el significado caracteriológico que se desprende de ellos”. Así, menciona (21 y 25) que la huella de las pseudociencias de la fisiognomía y la caracteriología perdura en la literatura decimonónica y del tiempo que nos ocupa, como revela la influencia de diversos frenólogos y de manera especial del criminólogo Cesare Lombroso, en los escritores naturalistas y decadentes para la creación de sus personajes; a este respecto, cfr. Maristany y Litvak (*España 1900*, 129-54).

⁹² Argullol (“La obra”) resume los precedentes del concepto de arte total (*Gesamthunstwerk*), asociado por Nietzsche a la ópera de Wagner, aunque corresponde en realidad a un viejo anhelo desde la Antigüedad, vinculado a la tragedia. En cualquier caso, el concepto hizo especial fortuna a partir del Romanticismo y en la Modernidad; cfr. Aizpún Vílchez y Hernández.

⁹³ Si bien va más allá, resulta imprescindible considerar en este punto tanto la écfrasis como la caracterización física del actor de teatro. La primera está implícita en las palabras de Alberca Serrano (“Los atributos” 138), que extrapolan la teoría del gesto único a la caracterización de sus personajes como principio general, afirmando que “es el gesto que pretende captar la pintura, la escultura, todas las artes, según pretendía la estética modernista”. En cuanto a la segunda, pensemos en el interés de Valle-Inclán por las artes escénicas, o incluso por el cine, y recordemos las recomendaciones de la época acerca de la preparación de los actores, para quienes la mímica, “prepararse un rostro” son tan importantes como “el estudio de recitar el papel”; cfr. Rubio Jiménez (“Gesto”).

⁹⁴ Recordemos que, para don Ramón, “los niños no tienen carácter, y los salvajes tampoco”, porque no tienen “conciencia” del paso del tiempo (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 78).

⁹⁵ En la órbita del decadentismo, podemos considerar especialmente la evolución traslaticia del retrato en la novela de Oscar Wilde *The picture of Dorian Gray* (1890-1891), que traduce los vicios del retratado en las deformaciones del trasunto pictórico, reflejando así la creencia antes citada. Como afirma paradójicamente el pintor Basil Hallward, autor del cuadro de

Sin embargo, a la desesperanza del sentimiento decadente por el pecado y el paso del tiempo, simbolizada por Castilla y la antigua capital de su Imperio, “El quietismo estético” (III) contrapone la esperanza que simboliza la región cantábrica, Galicia, y más particularmente Santiago de Compostela:

En Toledo cada hora arrastró un fantasma distinto. Pero Compostela, inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación, y la cadena de siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora eternamente repetida bajo el cielo lluvioso” (LLM1916, 170-71)⁹⁶.

También en “Exégesis Trina” (III), la redención tras la caída actualiza la inocencia de la Edad de Oro en la vivencia del Santo de Asís, “que enseña la Imitación de Cristo Jesús” (LLM1916, 117). La Encarnación del Verbo enlaza Pasado y Presente en una nueva concepción eterna de la historia. Por Él, la “inspiración teologal” mística o evangélica tiende un arco entre las dos columnas del Templo de Salomón, y los contrarios se unen en una armonía ética y estética, más allá de la meramente formal: como se explica en “Exégesis trina” (IV), “el símbolo del Verbo enlazó la doctrina estática de quietistas y panteístas”, que “por modos diversos rompen el Divino Ternario”: “¡Y sin embargo, en la antagonía de estos dos caminos encuentra el alma iguales goces cuando se reposa en su término, porque los caminos más contrapuestos se juntan en el Infinito!”⁹⁷

El hecho de que las estrellas inscritas en el cielo guíen el Camino del Peregrino, llamado como la constelación que lo señala –Vía Láctea–, tiende un puente entre la memoria y la visión estelar, que fusiona la ortodoxia religiosa con otras connotaciones esotéricas. Como señala Garlitz (“El mágico arte” 31), “el Peregrino es salvado del mar del tiempo por memorias que lo hacen flotar como las conchas de la leyenda santiaguista y él mismo se convierte en una concha resonante con «las voces de mil años».

la novela: “Sin is a thing that writes itself across a man’s face. It cannot be concealed [...] If a wretched man has a vice, it shows itself in the lines of his mouth, the drop of his eyeslids, the moulding of his hands even” (Wilde 150)

⁹⁶Sobre estos lugares tópicos en el imaginario estético valleinclaniano *vid.* Bonet (“El Greco, Toledo” y “El Greco como tópico”), Garlitz (*El centro* 177-91) y Risco (“A procura”).

⁹⁷“El quietismo, tal como lo entendieron los gnósticos alejandrinos, es el beato desasimiento de la vida, y el aborrecimiento por las ejemplares formas de las cosas, eternos vasos del Eterno Padre: El quietismo es la comunión con el Paraclito. Y contrariamente, el éxtasis panida representa la suma en el arcano sideral y los desposorios con el Alma Creadora (...) El Paraclito representa la quieta Unidad. El Demiurgo resume el Acto. El Verbo es el amor universal que los enlaza” (LLM1916, 133-34).

Cuando Valle-Inclán adopta la nueva perspectiva que emana de la experiencia astral, engloba todas las anteriores en la visión del Demiurgo. En consecuencia, también alude a la epistemología quietista de la memoria, que acabamos de ver, cuando habla de hacer presentes hechos e imágenes localizados en el tiempo. Alentado por ambas revelaciones, el objetivo estético de desenvolver “la suma de todos los instantes en el instante en que se vive” (*apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 78) domina las palabras del escritor que recoge José Montero Alonso en su entrevista para *La Libertad*, el 16 de abril de 1926:

Antes de ponerme a escribir necesito ver corpóreamente, detalladamente, los personajes. Necesito ver su rostro, su figura, su atavío, su paso..., veo su vida completa anterior al momento en que aparecen en la novela (Valle-Inclán, *Entrevistas* 297)⁹⁸

Las palabras del escritor llevan a reflexionar sobre las fuentes de este conocimiento, así como sobre el modo en que éste puede ser compartido por los lectores. En este punto, la crítica ha mostrado que, si para su creación literaria Valle considera el pasado ficticio de sus personajes, estos también son iluminados por determinadas tradiciones literarias y artísticas que contribuyen a configurarlos, en lo que podemos considerar su prehistoria. Inaugurando esta tradición, Ramón Pérez de Ayala en “Valle-Inclán, dramaturgo” habla en 1923 de las “resonancias” del teatro valleinclaniano, entre las que destaca las “del teatro helénico y shakespeariano” (Pérez de Ayala, *Obra completa* V, 156-57)⁹⁹.

Al margen de la poética de don Ramón, la asociación explícita de este tipo de evocaciones con la poética del recuerdo es más tardía, cuando el concepto que la designa es acuñado en términos generales. Aplicando las palabras de Guillermo Carnero en esta línea, las reminiscencias teatrales aludidas constituirían *avant la lettre* una manifestación de “la memoria cultural”, definible como los hechos

⁹⁸ Con el trasfondo de la experiencia astral, estas palabras del escritor, sumadas a la teoría del gesto único, pueden evocarnos las “epifanías” de James Joyce, que Villanueva (*Valle-Inclán, novelista* 114) define como “revelaciones o manifestaciones de algo trascendente”, incluso “a partir de un hecho cotidiano, a simple vista banal”, poniéndolas en relación con “El anillo de Gíges” de *La lámpara maravillosa*.

⁹⁹ “Valle-Inclán, dramaturgo”, *La Pluma*, 23(1923): 19-27. Este artículo fue incluido posteriormente en el vol. I de *Las máscaras*. Madrid: Renacimiento, Sucesores de Rivadeneyra, *Obras completas*, X, 1924. Cfr. asimismo la edición moderna de Serrano Alonso (V, 156-57). Sobre estas influencias, especialmente la de Shakespeare, véase asimismo Barbeito (*Épica* 148-58), Fressard, González (96-114)], Jean-Marie Lavaud (“El Caballero”), Rubio Jiménez (“Teatro y teatralidad”) y Trouilhet Manso (“Valle-Inclán frente a Shakespeare”, “Valle-Inclán y Shakespeare” y “El culto al héroe”).

que pertenecen a la experiencia de segundo grado o cultural, la que procede de la Literatura, la Historia o las Artes. Esas dos experiencias -la cotidiana y la cultural- aparecen natural y espontáneamente entrelazadas en el funcionamiento real del pensamiento y en la generación, exploración y formulación de la emoción -de una persona culta, por supuesto¹⁰⁰.

En este sentido, además de los estudios crenológicos estrictamente literarios, el “sentido de presencia” de que habla Pérez de Ayala en el artículo citado, o la “visualización” del personaje valleinclaniano, que destaca Mainer (“«La angustiosa evidencia»” 246), reclaman aproximaciones de comparatismo interartístico para analizar este tipo de referencias plásticas, que tanto el escritor como el lector evocan, en el “centro del círculo” que revela la Unidad del Todo. Citando las palabras de don Ramón en “El quietismo estético” (II), “el recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes, y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura (LLM1916, 165-66)”¹⁰¹.

La subjetividad que impregna las palabras de Valle hace pensar en la crítica impresionista de Walter Pater, tópicamente ejemplificada en el “compendio de miles de experiencias diferentes” como “síntesis de todas las formas de pensamiento y de vida (Pater 132-11), que el crítico percibe en *La Gioconda* de Leonardo da Vinci:

Pues todos los pensamientos y la experiencia del mundo parecen haber quedado grabados en ella, a través de su poder para refinar y dar expresión a la forma exterior, la brutalidad de Grecia, la lujuria de Roma, el misticismo de la Edad Media, con sus ambiciones espirituales y amores imaginarios, el retorno del mundo pagano, los pecados de los Borgia¹⁰²

¹⁰⁰ Guillermo Camero, “Cuatro formas”. Haciéndonos eco de la cosmovisión de Valle-Inclán y su concepción circular de la historia, podemos recordar que la sensibilidad culturalista de los poetas novísimos en torno a 1970 se inspira, con frecuencia, en referentes simbolistas y decadentes; en cualquier caso, el culturalismo es una tendencia previa, según argumenta Díaz-Plaja (*Culturalismo*).

¹⁰¹ “La imagen del círculo es una constante en la obra de don Ramón, siendo sus variantes más importantes la luz circular, la rosa y el espejo. La reelaboración de la misma figura apunta, además, a otro rasgo propio de Valle-Inclán que hemos comentado: la de trabajar con una serie de elementos (imágenes, frases, personajes, temas, etc.) relativamente limitada, que el autor refunde continuamente en su búsqueda de combinaciones más sugeridoras, recalcando así, como señala en *La Lámpara*, el énfasis en el acto creador en vez de en el objeto creado” (Garlitz, *El centro* 212). Las implicaciones señaladas por Garlitz pueden relacionarse asimismo con la hermenéutica de Friedrich Schleiermacher, quien, al igual que Valle-Inclán, “no entiende la unidad de los opuestos como una especie de carga bifrontal en la que las dos caras no se pueden encontrar, sino como el entrecruzamiento permanente” de “principios opuestos en una armonía creciente” (Flamarique 28)

¹⁰² Traducción de *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (1873, 1877, 1888 y 1893). Como sintetiza McGrath 1, “Pater had a taste for avant-garde thinking that made him very influential for generations to come. The Pre-Raphaelites, the aesthetes of the 1890s and many of the early Modernist writers were profoundly affected for Pater’s synthetic vision”. En palabras de Iser (169), “He marks the transition from a nostalgic espousal of the past to its active appropriation at a momento when Late Romanticism was about to give way to Modernism”.

En definitiva, por lo que se refiere a la concepción valleincliniana del retrato, tanto plástico como literario, podemos concluir que la memoria lo configura en todas sus manifestaciones y facetas, de manera más radical y profunda que los postulados comúnmente aceptados sobre el género. Esta esencia lo convierte en un crisol privilegiado de la estética del escritor, así como, en consecuencia, de su teoría y su práctica literaria.

Esto es así porque Valle-Inclán contempla dos caminos fundamentales en su metafísica, que pueden asimismo solaparse o combinarse bajo los auspicios de la visión estelar más abarcadora: bien el fundamentado en el concepto de recurrencia o permanencia, imágenes de eternidad; bien el que desarrolla los conceptos de pérdida y acabamiento, que en época de crisis llegan a alterar las proporciones de los cánones clásicos.

Y en ambos casos, dada la coherencia de don Ramón, la memoria fundamenta no sólo su praxis literaria, sino también su pensamiento estético, como venimos comprobando en las declaraciones que lo ejemplifican a través de la historia.

Así, la armonía –incluso andrógina– de la inspiración clásica, y el carácter arquetípico del arte arcaico conforman las materializaciones y modelos de la memoria en una línea mítica o ideal, ajena a la especificidad del individuo.

En el otro extremo, que tiende precisamente a destacarla, la armonía de contrarios entre lo sublime y lo grotesco, que el escritor postula en su teoría del esperpento, se refleja en su concepción del retrato en el arte, que acabamos de ver.

En el capítulo siguiente, retomaremos estas categorías estéticas al hilo de la teoría de las tres visiones, que cierra de este modo el círculo hermenéutico de la estética valleincliniana.

Sin embargo, más allá de las limitaciones en cuanto al objeto de la primera, las teorías del retrato y de las tres visiones difieren en su naturaleza, tal como cabe esperar de las fuentes y los conceptos que fundamentan y nutren a cada una de ellas: ocultistas, religiosas o filosóficas, en la teoría del retrato, frente a las poéticas y literarias de la teoría de las tres visiones.

Ambas, no obstante, confluyen y se complementan a la hora de reconstruir la teoría del personaje y su caracterización, que las implica simultáneamente. En este sentido, los desajustes entre las categorías de ambas clasificaciones no dejan de confirmar la labilidad de las categorías intuitivas de la poética valleincliniana. Asimismo, los paralelismos parciales entre ambas, así como la luz que la crítica pictórica de Valle-Inclán arroja sobre los textos y

pre-textos de *La lámpara maravillosa* (1916), corroboran nuevamente que la estética valleinclaniana excede el ámbito literario.

Por lo demás, en términos igualmente generales cabe anticipar que la atención de Valle-Inclán al retrato, en tanto que trasunto literario o artístico del hombre, tanto en *La lámpara maravillosa* como en sus críticas de pintura, es un signo que matiza su lugar entre los partidarios de la “deshumanización del arte” pronosticada por José Ortega y Gasset en torno a 1925¹⁰³.

1.3. EL PERSONAJE DESDE LA VISIÓN ESTELAR

Según hemos visto, la estética del recuerdo que se ha analizado hasta ahora, en cuanto a su relación con el personaje, no se agota en sí misma en términos de conocimiento: en definitiva, las epistemologías estéticas de panteísmo y quietismo confluyen en la mente del Demiurgo, bajo el arco que une las dos columnas del templo de Salomón.

Asimismo, por esta concurrencia, los retratistas que Valle-Inclán menciona para ilustrar su epistemología estética de la memoria, le permiten también tender un puente hacia la visión estelar, que en sus declaraciones extrapola de la crítica de arte a su propia obra literaria.

Sin ir más lejos, la tantas veces citada obra de Juan de Echevarría puede introducir este nuevo concepto. Al resolver satisfactoriamente las tensiones que se han definido en el espacio y en el tiempo, la pintura de este artista materializa la armonía de contrarios que el mismo Valle-Inclán postula en su estética, por ello su ensalzamiento es absolutamente entusiasta: “En Juan de Echevarría se observan estos dos polos de juventud del arte y de carácter. ¡Pero qué rara vez se encuentran en un mismo artista!”. La imagen que le atribuye es significativa de lo lejos que llega su “enseñanza espiritual”: “parece como ave que abriese sus alas y las alejase inmensamente de su arranque”.

Con estas palabras, a la imagen de vuelo se suma la idea de simultaneidad, nociones que sugieren la visión de altura con la que Valle-Inclán aspira a aglutinar perspectivas contrapuestas y, por lo mismo, complementarias.

¹⁰³Vid. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, en *Obras Completas* III, 487-916. Sobre los orígenes y el desarrollo de esta tendencia antihumanista remito asimismo a Calinescu (126-33), Guillermo de Torre (219-39), y Salas Fernandez (121-89).

De forma más profunda, el escritor hermana su crítica de arte con la reflexión literaria cuando, al hilo de la visión estelar, la visión de altura se transforma en experiencia astral o ultraterrena.

En su “Autocrítica”, publicada en *España* (Madrid, 08-03-1924), introduce esta última dimensión, de naturaleza esotérica, cuando, hablando del “funambulismo de la acción” en su obra, que “tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos” explica que “a ese efecto contribuye la que pudiéramos llamar angostura del tiempo”, matizando que se trata de “un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio” (Valle-Inclán *Entrevistas* 259-60): *El entierro del Conde de Orgaz* presenta, en este sentido, la plasmación *ad hoc* de esta metafísica visionaria, con la representación de la Gloria y el Entierro terreno en las partes superior e inferior del mismo lienzo, sin solución de continuidad¹⁰⁴.

En este punto, si la inspiración clásica persigue la armonía de contrarios en un plano formal, en lo que atañe al espíritu este principio se formaliza en la visión enigmática “desde la otra ribera”. La perspectiva aludida se ha analizado a partir de las palabras de Don Estrafalarío en *Los cuernos de don Friolera* (1925): “Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contestó: Yo, difunto” (LCDF1925, 22/ MDC1930, 103)¹⁰⁵.

En el contexto de esta obra, los principios que expone se han relacionado fundamentalmente con el esperpento. También ha sido determinante, en este sentido, que la formulación de la perspectiva degradadora –“levantado en el aire” sobre los personajes– recurra al mismo campo semántico o las isotopías de distancia y altura de la visión estelar.

¹⁰⁴ Para Cossío (156), “el Paraíso completa al Entierro; y el que pintó la tierra de aquel modo, no pudo traducir a otro idioma menos desapacible la mansión de los justos. Por eso, cuando se llega a penetrar la íntima unidad de concepción que ha presidido en ambas mitades, y a percibir con qué tono, tan unísonamente vigoroso, vibra en una y en otra la misma idea, a través del persistente e indoblegable genio del artista –que, a semejante altura, hay que admitir, cuerdo o desacordado, íntegramente– se comprende que, aquella Gloria y aquellas nubes, construidas dentro de su extraño tipo, con magistrales pinceladas trágicas, a despecho de todas las desarmonías, durezas, terrosidades, incorrecciones y acritudes que puedan con justicia imputárseles, viven tan intensamente como los personajes, y son las que convienen al conmovedor entierro del piadoso prócer castellano”. En un contexto más amplio, Stoichita ha analizado, en este sentido, las representaciones de la visión religiosa en el Siglo de Oro español, mientras que Caballero Bernabé se ha centrado en los paralelismos que cabe establecer entre este arte plástico y la literatura ascético-mística del siglo XVI.

¹⁰⁵ *Los cuernos de don Friolera* se publicó en cinco entregas mensuales en *La Pluma* en 1921 (04-1921/08-1921) La imagen clásica del paso de la laguna Estigia para metaforizar el tránsito a la muerte y, en consecuencia, las dos orillas para aludir a la separación entre la vida y la muerte son tópicos en la obra de Valle. Así, en *Luces de bohemia*, en la escena VII (1920) o IX (1924), Max Estrella declara a Rubén Darío: “Rubén, te llevaré el mensaje que te plazca darme para la otra ribera de la Estigia” (LDB1920, num. 280-18/ LDB1924, 177). Sobre este tópico en el imaginario valleinclaniano, y sus relaciones con otros textos de la literatura universal, como la *Divina Commedia*, remito a Enrique Torner

En consecuencia, la crítica ha señalado los vínculos de esta epistemología con el tratamiento del personaje colectivo según las innovadoras técnicas narrativas del contrapunto y la simultaneidad temporal, así como su vinculación con la estética del grotesco expresionista en la teoría de las tres visiones¹⁰⁶.

No obstante, la visión estelar puede iluminar la obra de Valle-Inclán desde sus inicios con una interpretación más abarcadora, puesto que su perspectiva múltiple también materializa la “impasibilidad” narrativa postulada por el escritor, a través de la presentación dramática de los personajes.

Partiendo de estas premisas, bajo el siguiente epígrafe contextualizo primero los fundamentos del principio mencionado –según se exponen en la “Breve noticia” que prologa *La media noche* (1917), en determinados pasajes de *La lámpara maravillosa* y otros textos relacionados–, para a continuación relacionarlo con las ideas sobre la novela que don Ramón enuncia más tarde, en entrevistas y conferencias recogidas o reseñadas por la prensa periódica¹⁰⁷.

1.3.1. La epistemología estética de la visión estelar

La visión estelar se expone en *La lámpara maravillosa* y la “Breve noticia” que precede a *La media noche* (1917), en términos tanto físicos como metafísicos, y sus fuentes son diversas, en cuanto a su naturaleza. A este respecto, incluso por razones cronológicas, en estas páginas comenzaremos recordando la proyección astral, fenómeno esotérico que implica la superación de las barreras del tiempo y el espacio, y de las fronteras entre la vida y la muerte¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Amparo de Juan (*La técnica narrativa* 244-313) compendia, en este sentido, las diversas aportaciones al respecto.

¹⁰⁷ A continuación enumero, por orden cronológico, los documentos de que me he servido en mi reconstrucción de las ideas valleinclánicas sobre el personaje en la novela: “Vidas truncadas: la vocación de Valle-Inclán”, por J. López Pinillos (*Heraldo de Madrid*, 15-03-1918; Valle-Inclán, *Entrevistas* 183-87); “Lo que preparan nuestros escritores”, por José Montero Alonso (*La Libertad*, Madrid, 16-04-1926; Valle-Inclán, *Entrevistas* 295-98); “A manera de prólogo. Hablando con Valle-Inclán”, por Mariano Román (*La novela de hoy*, Madrid, 225, 3-09-1926; Valle-Inclán, *Entrevistas* 309-11); “Autocrítica literaria. Valle-Inclán y su obra” (*Región*, Oviedo, 15-09-1926; Valle-Inclán, *Entrevistas* 321-24); “Don Ramón nos pone como no digan dueñas”, por E. Estévez Ortega (*Vida Gallega*, Vigo, 323, 1926; Valle-Inclán, *Entrevistas* 325-29); “Don Ramón del Valle-Inclán da a la América española las primicias de su obra *El Ruedo Español*” (*Diario de La Marina*, La Habana, 19-04-1927; Valle-Inclán, *Entrevistas* 341-43); “¿Por qué no escribe usted para el teatro?” (*ABC*, Madrid, 23-06-1927; Valle-Inclán, *Entrevistas* 351); “Los escritores ante sus obras: Valle-Inclán”, por E. Estévez Ortega (*Nuevo Mundo*, Madrid, 1765, 18-11-1927; Valle-Inclán, *Entrevistas* 359-62); “La mujer en el hogar de los hombres célebres. En el hogar de Valle-Inclán”, por Paulino Massip (*Estampa*, Madrid, 48, 27-11-1928; Valle-Inclán, *Entrevistas* 387-91); “¿No dice nada don Ramón del Valle-Inclán!”, por Federico Navas (*Las Esfinges de Talía*, 1928; Valle-Inclán, *Entrevistas* 401-04).

¹⁰⁸ Del precoz interés de Valle-Inclán por este tipo de experiencias da buena cuenta su epistolario pontevedrés con Manuel Otero Acevedo, o su artículo “Psiquismo”. Cfr. Hormigón, *Biografía* I, 111-13. A este respecto, Garlitz (“El ocultismo”)

Desde una perspectiva presuntamente autobiográfica, el poeta relata su primera revelación panteísta de juventud en “El anillo de Giges” (II), con el reconocimiento gozoso de “las encrucijadas abiertas en medio del campo, los vados de los arroyos, las sombras de los cercados”. Este acontecimiento, que “resumía en una comprensión cíclica” todo su “conocimiento cronológico”, como “aprendizaje de las veredas diluido por mis pasos en tantos años”, le hace experimentar el fenómeno de la desencarnación:

Fui feliz bajo el éxtasis de la suma, y al mismo tiempo me tomó un gran temblor comprendiendo que tenía el alma desligada. Era otra vida la que me decía su anuncio en aquel dulce desmayo del corazón y aquel terror de la carne (LLM1916, 33).

Esta sensación había sido inducida por haber “fumado bajo unas sombras gratas” una “pipa de cáñamo índico”, lo que ratifica el parentesco entre el autor de *La pipa de Kif* y el de los *Paraísos artificiales*, Charles Baudelaire¹⁰⁹. Sin embargo, la experiencia estética unida al éxtasis místico ante las vidrieras de la catedral de León, acaecida en la madurez del poeta – “Ya entonces comenzaba mi vida a ser como el camino que se cubre de hojas en Otoño” – se evoca en la siguiente glosa con más amplios y mejor ponderados efectos:

La luz en las vidrieras celestiales tenía la fragancia de las rosas, y mi alma fue toda en aquella gracia como en un huerto sagrado. El dolor de vivir me llenó de ternura, y era mi humana conciencia llena de un amoroso bien difundido en las rosas maravillosas de los vitrales, donde ardía el sol. Amé la luz como la esencia de mí mismo, las horas dejaron de ser la sustancia eternamente transformada por la intuición carnal de los sentidos, y bajo el arco de la otra vida, despojado de la conciencia humana, penetré cubierto con la luz del éxtasis (LLM1916, 35-36)¹¹⁰

analiza la conexión gallega con las doctrinas esotéricas de la época. No obstante, la exposición programática de los atisbos de la experiencia astral valleinclaniana –en primera persona– no se produce hasta la publicación de los textos citados.

¹⁰⁹ Por lo que se refiere a la influencia de Baudelaire en la estética valleinclaniana remito a Burguera Nadal, y a González del Valle (*La canonización*). Más específicamente, sobre los estupefacientes en la vida y obra de ambos, remito a Batiste Moreno, Pérez Vidal, y Schiavo (“Los paraísos artificiales”). Según Hormigón (*Biografía* I, 142), “Todos los indicios señalan que el contacto iniciático que tuvo Valle-Inclán con la marihuana fue en esta primera estancia en México. Es verosímil, aunque ignoramos las circunstancias y el momento en que se produjo. Las alusiones del poeta mexicano José Juan Tablada (1922), quien recordando el año 1892 en que se conocieron, escribía «fraternalmente habéis gustado nuestro mole y habéis fumado nuestra ‘yerbabuena’», si bien no dejan de ser efluvios poéticos en un contexto exaltado”.

¹¹⁰ Sobre el símbolo platónico de la luz remito a Fernández Ripoll y a Garlitz (*El centro* 55-60). Por su parte, Nieto Alcaide ha analizado específicamente el valor simbólico del espacio y la luz en las vidrieras del arte gótico y renacentista.

La aprehensión de la armonía de contrarios que entonces experimenta, “con sagrado terror” y “amoroso deleite”, le lleva a intuir la comunión panteísta con el Universo en una disolución de su identidad: si en la primera experiencia se refiere a su “alegría coordinada con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte (LLM1916, 33), en la última va más allá: “Aquella tarde tan llena de angustia aprendí que los caminos de belleza son místicos caminos por donde nos alejamos de nuestros fines egoístas para transmigrar en el Alma del Mundo (LLM1916, 36)¹¹¹.

Precisamente por esa superación espiritual de los límites del cuerpo –ente material e individual– la experiencia astral posibilita la dimensión colectiva del fenómeno, que vertebró su trasmutación en la estética de la visión estelar.

Un año después de la publicación en librería de *La lámpara maravillosa* (1916), en la “Breve noticia” que prologa *La media noche*, Valle desarrolla programáticamente este concepto, que relaciona con legendarias proyecciones astrales experimentadas por determinados personajes. Así, tras lamentar la imposibilidad humana de “estar a la vez en varias partes”, señala lo siguiente:

... aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos fakires, y las gentes novelescas de Cagliostro, que, desterrado de París, salió a la misma hora por todas las puertas de la ciudad, de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal. (LMN1917, 6)

La “intuición taumatúrgica de los parajes y los sucesos”, lograda gracias a la experiencia astral o estelar, le lleva a establecer la siguiente contraposición:

Entre uno y otro modo habría la misma diferencia que media entre la visión del soldado que se bate sumido en la trinchera, y la del general que sigue los accidentes de la batalla encorvado sobre el plano. (...) Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva, la visión de todo el

¹¹¹ Como recuerda Speratti Piñero (*El ocultismo* 154), también otros pasajes de *La lámpara maravillosa* se refieren al desdoblamiento de la personalidad, en una “sombra inmóvil, guardando el signo de cada momento”, que se percibe “a lo largo de la vida” o “sobre el camino andado”, y que corresponde al “desconocido que va con nosotros” proporcionado por la experiencia astral.

pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos. El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino (LMN1917, 6-8).

De este modo, la visión de altura desde el aeroplano en el que Valle-Inclán, como corresponsal de guerra del bando aliado, sobrevoló una parte del frente francés en la Primera Guerra Mundial (véase Santos Zas, *Con el alba: El Cuaderno*), puede aproximarse al desdoblamiento del sujeto experimentado durante la proyección astral, en una confluencia de las inquietudes esotéricas con los avances técnicos de la época.

No obstante, como recuerda Speratti-Piñero (*El ocultismo* 153), “al finalizar el prólogo Valle confiesa haber intentado en su libro algo sólo factible para un alma desencarnada que ‘mirase la tierra desde su estrella’”; es decir, tras la muerte, o “desde la otra ribera”, lo que implica su fracaso en los ‘mundos posibles’ del arte y la estética¹¹².

Por lo tanto, solo a despecho de la más alta trascendencia espiritual, un anticipo imperfecto de la visión estelar o –en palabras del escritor– “un balbuceo del ideal soñado”, pudo ser vislumbrado por Valle gracias al progreso tecnológico. Sin embargo, este determina el auge de algunos movimientos de vanguardia, como el futurismo preconizado por Marinetti entre 1910 y 1914. En palabras de Guillermo de Torre (204):

Como corolario a su fundamental afirmación “El mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la velocidad”, Marinetti agregaba: “La velocidad ha empequeñecido la tierra. Nuestro sentido del mundo. La comprobación es evidente. Todos hacemos nuestra la fórmula de Kipling: “Civilización=Transportes”. El hombre es, en fin, ubicuo. Se halla casi simultáneamente en todas partes. No existe apenas el espejismo de las distancias (...) El hombre siente la necesidad de comunicarse con todos sus hermanos del globo. Desparece el espíritu localista. Se crea un sentido universal, una conciencia cosmopolita”¹¹³.

¹¹² Como señala Doležel (31-32), aunque según la formulación de Leibniz, “los mundos posibles poseen una existencia trascendental [...] considerar los mundos posibles como construcciones humanas apea el concepto del pedestal metafísico y lo convierte en una herramienta potencial de la teorización empírica.”

¹¹³ Guillermo de Torre (195-216) apunta los vínculos entre el futurismo y el unanimismo (294-96), a través del influjo de Walt Whitman (1819-1892).

Tampoco debemos olvidar, por otra parte, que este nuevo espíritu de época coincide con la crisis del conocimiento que supuso la teoría de la relatividad.

Así, la superación del punto de vista fijo de la geometría euclidiana se convierte en la justificación teórica de un movimiento contemporáneo que pretende objetivar la pluralidad de perspectivas mediante la fragmentación, inicialmente en el espacio en el que se desarrollan las artes plásticas. Me refiero al cubismo¹¹⁴, cuya obra fundacional, *Les demoiselles d'Avignon* de Pablo Ruiz Picasso, fue ejecutada en 1906, un año más tarde de los artículos fundacionales de la revolución científica de Albert Einstein.

En el ámbito hispánico, la relatividad se relaciona con el perspectivismo de José Ortega y Gasset, quien en “Verdad y perspectiva” (1916) establece “que la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo”¹¹⁵.

Desde la defensa de la subjetividad que lo caracteriza, en *La deshumanización del arte* el filósofo teoriza sobre la solución que el arte de vanguardia, frente al canon figurativo precedente, ofrece al artista para la realización de un retrato:

El pintor tradicional que hace un retrato pretende haberse apoderado de la realidad de la persona cuando en verdad y a lo sumo, ha dejado en el lienzo una esquemática elección, caprichosamente decidida por su mente, de la infinitud que integra la persona real. ¿Qué tal si, en lugar de querer pintar a ésta el pintor se resolviese a pintar su idea, su esquema de la persona? Entonces el cuadro sería la verdad misma y no sobrevendría el fracaso inevitable... El expresionismo, el cubismo, etcétera, han sido en varia medida, intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos.¹¹⁶

¹¹⁴ Sobre el cubismo literario véase Guillermo de Torre (103-109) y Dougherty (*Guía para caminantes* 183-93). Para un breve estado de la cuestión sobre la influencia del cubismo en la obra de Valle-Inclán remito al apartado primero de este capítulo (82).

¹¹⁵ Ortega y Gasset, *Obra completa* II, 163. Sin embargo, en “El sentido histórico de la teoría de Einstein” puntualiza lo siguiente: “En la introducción al primer *Espectador*, aparecido en enero de 1916, cuando aún no se había publicado nada sobre la teoría general de la relatividad, exponía yo brevemente esta doctrina perspectivista, dándole una amplitud que trasciende de la física y abarca toda la realidad. Hago esta advertencia para mostrar hasta qué punto es un signo de los tiempos pareja manera de pensar” (Ortega y Gasset, *Obra completa* III, 646).

¹¹⁶ De forma correlativa a estas afirmaciones, seguidamente se refiere al “drama de ideas” ejemplificado en *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, que contrapone al “drama humano” que escenifica el teatro tradicional: “En los *Seis personajes*, el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado; en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente del autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada”. La consecuencia es el fracaso comercial. “Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuando mejor manifieste su textura fraudulenta” (Ortega y Gasset, *Obras completas*, III: 868-69). Las palabras de

Amparo de Juan (*La técnica* 377-84) ha señalado la influencia de Ortega en el concepto valleinclaniano de “visión estelar”, partiendo del precedente de la *species aeternitatis* de Spinoza.

No obstante, ante la crisis del conocimiento único o unívoco, y frente al individualismo que caracteriza al filósofo español, la asunción de una identidad colectiva o compartida emerge de declaraciones posteriores de don Ramón. Como recoge el periódico ovetense *Región* (15-09-1926), “sólo las grandes cosas, las grandes concepciones artísticas, pueden ser creadas por la visión de todos” porque “el universo no puede estar sujeto a la movilidad del hombre, del sujeto artista”, cuya perspectiva “unilateral, unipersonal” no puede dar cuenta de la verdad del mismo modo que “la visión del círculo”, perfecta por ser “omnilateral”.

Entonces, la presentación de su proyecto de *El Ruedo Ibérico* le lleva a reiterar los argumentos ya presentados casi diez años antes:

Imaginemos una casa ardiendo en despoblado y la muchedumbre contemplando el espectáculo en derredor del siniestro. Cada uno de los espectadores tendrá su visión especial del hecho y, la suma de visiones, la expresión de la visión general, sería la literatura popular (Valle-Inclán, *Entrevistas* 322).

La visión colectiva había sido ensayada por Valle-Inclán a propósito de dos experiencias bélicas, que en sí mismas implican la colectividad. La primera había sido en la trilogía de *La guerra carlista*, “cuyas novelas condensan en su propia estructura los postulados teóricos que Valle formulará luego expresamente” (Santos Zas, *Tradicionalismo* 346).

Posteriormente, en *La media noche* y *En la luz del día*, el afán por recoger la perspectiva que trasciende al individuo se explicita en el concepto de visión estelar acuñado en la primera. En estos textos, la crítica ha señalado la influencia del unanimismo de Jules Romains, y su carácter precursor del simultaneísmo empleado por los escritores del Modernism anglosajón,

Ortega también hacen pensar en la extrañeza o distanciamiento en el auditorio, denominado también “distanciación”, en la teoría sobre el teatro épico de Bertold Brecht, que impide la identificación catártica en los espectadores; cfr. Brecht y Ruiz. A este respecto, Losada y Gómez de la Bandera han apuntado las concomitancias entre el teatro brechtiano y el esperpento.

al tiempo que ha reconocido la influencia cubista en la construcción de *Tirano Banderas* (1926)¹¹⁷.

En este punto, si bien –como se verá– la influencia del cubismo o de Romain Rolland en Valle-Inclán es empíricamente posible, no sucede así con la de Mijaíl Bajtín. Sin embargo, resultan reveladoras las concomitancias o el paralelismo de las ideas valleinclinianas sobre la novela con la poética del teórico ruso y su visión de la cultura popular, como ha sugerido Javier Huerta Calvo (“La teoría literaria” 155). En este sentido, el concepto de carnavalización ha sido aplicado como clave de la farsa y el esperpento por Iris M. Zavala (*La musa funambulesca; Poética*).

No es este el único punto de contacto entre las palabras de Valle y la poética bajtiniana, puesto que la visión se transmite a través de la voz narrativa, y a “la visión de todos” corresponde una voz “polifónica”, por utilizar la expresión acuñada por el teórico soviético, y que Dougherty (*Guía para caminantes* 65-74) ha aplicado en su interpretación sistémica de *Tirano Banderas*.

Sin embargo, la teoría bajtiniana también es extrapolable a textos anteriores. Recordemos, a este respecto, las palabras de la “Breve noticia”:

Cuando los soldados de Francia vuelvan a sus pueblos, y los ciegos vayan por las veredas con sus lazarillos, y los que no tienen piernas pidan limosna a la puerta de las iglesias, y los mancos corran de una parte a otra con alegre oficio de terceros; cuando en el fondo de los hogares se nombre a los muertos y se rece por ellos, cada boca tendrá un relato distinto, y serán cientos de miles los relatos, expresión de otras tantas visiones, que al cabo habrán de resumirse en una visión, cifra de todas.

En síntesis, por su reconocible voluntad polifónica *avant la lettre*, así como por el distanciamiento que imprime en el demiurgo, la visión estelar de Valle-Inclán no sólo puede relacionarse con la focalización múltiple y la técnica del contrapunto, como viene siendo

¹¹⁷ Cfr. Santos Zas (*Tradicionalismo* 344-86), por lo que se refiere a *La Guerra Carlista* (1908-09), y Villanueva (“*La media noche*” y *Valle-Inclán, novelista* 67-104) y Amparo de Juan (*La técnica* 205-92), con respecto a *La media noche* (1916) y *En la luz del día* (1917). Sobre el unanimismo en estos textos remito específicamente a Villanueva (“*La media noche*” y *Valle-Inclán, novelista* 97-102; 163-65). Por su parte, Dougherty (*Guía para caminantes* 123) refuerza la hipótesis de la influencia del escritor francés en *Tirano Banderas* a través de su eco en el entorno cercano a Valle-Inclán, especialmente en Rivas Cherif. Por lo que atañe a la influencia cubista en la *Novela de Tierra Caliente* remito igualmente a Dougherty (*Guía para caminantes* 185-93), así como a Schmölzer, Soldevila Durante, y Villanueva (*Valle-Inclán, novelista* 172-769).

habitual, sino también con alternativas menos vanguardistas, como la presentación dramática de los caracteres.

Desde mi punto de vista, la preferencia valleinclaniana por el modo dramático desde los inicios de su trayectoria literaria, encuentra su mejor explicación en la visión de altura – llevada a sus últimas consecuencias en la visión estelar–; de la misma manera que su teoría del retrato la encuentra en la memoria. De este modo, la epistemología mencionada no sólo se considera un hito culminante en la estética de Valle-Inclán, sino que también se convierte en un elemento germinal y subterráneo, cuando su influencia no es tan explícita en su obra.

1.3.2. Del personaje en el teatro y la novela

Según hemos visto, la estética valleinclaniana –en sintonía con la tendencia de la Modernidad– trasciende las fronteras entre las diversas disciplinas artísticas y, como poética, también transgrede los límites entre los géneros literarios, particularmente las existentes entre los archigéneros dramático y narrativo.

Al mismo tiempo, esto no impide que en declaraciones recogidas en la prensa, el escritor teorice sobre las mejores materializaciones de ambos en determinados géneros históricos. Sobre este particular, destaca especialmente la teoría dispersa sobre la novela en el Fin de Siglo, manifiestamente híbrida con el teatro, y que resulta especialmente reveladora de las preferencias del escritor a la hora de construir y caracterizar a sus criaturas de ficción.

Por otro lado, al hablar del retrato valleinclaniano en el apartado anterior, dedicado a la estética de la memoria, se ha expuesto que la construcción mental que Valle hace de los personajes es muy selectiva, captando intuitivamente lo esencial de estos a través de su vida anterior, que determina su carácter. Recordemos de nuevo las palabras del escritor que recoge José Montero Alonso en su entrevista para *La Libertad* (16-04-1926):

Antes de ponerme a escribir necesito ver corpóreamente, detalladamente, los personajes. Necesito ver su rostro, su figura, su atavío, su paso..., veo su vida completa anterior al momento en que aparecen en la novela” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 297).

Sin embargo, a la hora de plasmar esta construcción, la etopeya y la prosopografía se obvian muchas veces, o son muy fragmentarias, ya que Valle prefiere presentar a los personajes por sí mismos.

De este modo, las declaraciones del escritor sobre el teatro y su preferencia por el modo dramático suceden cronológicamente a su teoría “del gesto único”, expuesta programáticamente en “El quietismo estético” de *La lámpara maravillosa* (1916), tras la serie de antecedentes que acabamos de recordar.

Así, declara a J. López Pinillos, para *Heraldo de Madrid* (15-03-1918), que “este trabajo de dialogar y de acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 296-97). Y a continuación explica las razones de esta preferencia:

Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se representen siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo sea la acción misma¹¹⁸.

Es bien sabido que el género dramático es el más indicado para materializar esta voluntad. Sobre su amigo, Ramón Pérez de Ayala (*Obras completas* V, 156) insiste “en que toda su obra está concebida *sub specie theatri*”¹¹⁹. También Jesús Rubio Jiménez (“Teatro y teatralidad”) pone de manifiesto que la teatralización es una tendencia clave en la trayectoria valleinclaniana, evidente desde sus primeras obras, incluso en las incardinadas en el género de la narrativa breve¹²⁰.

No obstante, Valle puntualiza repetidamente que no busca la representabilidad, acaso por su desengaño de la escena contemporánea. Ya en la primera entrevista citada afirma: “Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre..., pero no me preocupa que las obras puedan luego ser o no representadas”. La misma idea reitera a Mariano Román para *La*

¹¹⁸ Si bien en las siguientes páginas tendremos ocasión de recordar el desencuentro entre Valle-Inclán y Ortega, por lo que atañe a las ideas de ambos sobre la novela, en este punto resulta evidente la coincidencia: “Si en una novela leo «Pedro era atrabiliario», es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es precisamente, lo contrario; que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como un ser atrabiliario” (Ortega y Gasset, *Obras completas* III, 884).

¹¹⁹ “Valle-Inclán, dramaturgo”, *La Pluma*, 23 (1923): 19-27. Este artículo fue incluido posteriormente en el vol. I de *Las máscaras*. Madrid: Renacimiento, Sucesores de Rivadeneyra, *Obras completas*, X, 1924,

¹²⁰ Sobre esta tendencia remito asimismo a los trabajos de Iglesias Feijoo (“Valle-Inclán, entre teatro”), Míguez Vilas (“Tragedia de ensueño”) y Oliva (“Valle-Inclán, el conflicto”), ya aludidos.

Novela de Hoy (32-09-1926) –“me gusta escribir obras dialogadas pero, desde luego, sin ánimo de que se representen” –, o a E. Estévez Ortega, para *Vida Gallega* (1926):

Yo escribo casi siempre en forma dialogada, escénica. Me parece que es la forma literaria mejor, más impasible y me gusta más (...) Ya le he dicho que escribo de forma dialogada, porque así me gusta más escribir; pero sin preocuparme de que luego las obras puedan representarse o no¹²¹.

Las ambiciones teatrales de don Ramón han sido un tema controvertido para la crítica, que inicialmente había enfatizado la consciente irrepresentabilidad de sus obras. Ya en 1914 una conferencia de José Rogelio Sánchez en el Ateneo de Madrid, pone de manifiesto la falta de adecuación tanto del público como de los actores al teatro del escritor: “ahí está la grave dificultad presente y la razón de la impopularidad del autor de *Romance de lobos*, *Cuento de Abril* y *Voces de Gesta*, tres joyas admirables para los que lean en días futuros literatura española” (*apud* Rubio Jiménez, *La renovación* 140).

En años sucesivos, Ramón J. Sender (*Valle-Inclán y la dificultad*) y José Monleón (*Treinta años* y “Valle-Inclán, una ruptura”) han profundizado sobre esta valoración, tanto desde el punto de vista teórico-literario como desde el de la sociología del teatro en España¹²².

No obstante, la evidencia se ha inclinado en los últimos años hacia la tesis de la voluntad del escritor de llevar a la escena sus obras, aun con limitaciones. Particularmente, Margarita Santos Zas y César Oliva (“*Romance de Lobos*”) han desvelado, con abundante documentación, “un proyecto dramaturgico inédito de Valle-Inclán” para esta *Comedia Bárbara*, anterior a 1913, y al que “cabría asociar la fecha de escritura de las notas manuscritas de la *editio princeps*, que por lógica han de ser anteriores a 1912¹²³”.

En este sentido, el mismo Valle-Inclán reconoce a *ABC* (23-06-1927) haber “hecho teatro, procurando vencer todas las dificultades inherentes al género” y tomando por maestro a Shakespeare”. De hecho, la prensa es testigo de la lucha del escritor a este respecto: la

¹²¹ Citas contenidas en Valle-Inclán, *Entrevistas* 311 y 328-29. En una carta a *La Voz*, fechada el 20 de mayo de 1927, con motivo de la encuesta “¿Cómo escribe usted sus obras?”, Don Ramón se declara “completamente ajeno al teatro y a sus afanes, sus medros y sus glorias”, renegando de los montajes teatrales de sus “obras en diálogo”, con “intervención de histriones” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 345).

¹²² Con este último enfoque, véase igualmente la síntesis de Heras González.

¹²³ En palabras de Cardona (41), “esta nueva aportación clarifica, de una vez por todas, que Valle-Inclán tenía perfecta conciencia de que había escrito unas obras para el teatro, y no para ‘ser leídas’, como dijeron tantos críticos. Lo más probable es que el clasificar sus Comedias bárbaras como ‘novelas’ en la lista de ‘Obras del autor’ fue un consejo del editor Pueyo porque la gente suele comprar novelas y no obras de teatro, que prefieren ver representadas”.

polémica de *El embrujado* es probablemente la más sonada, aunque también otros montajes teatrales de sus obras contaron con el beneplácito –al menos inicial- del escritor¹²⁴.

Asimismo en esta línea, otros materiales privados, como cartas, o los borradores en los fondos del archivo familiar Valle-Alsina, cedidos a la Cátedra Valle-Inclán de Santiago de Compostela, dan buena cuenta de su deseo de llevarlas a escena¹²⁵.

De este modo, puede afirmarse que el diálogo literario es una preferencia problemática en la poética del escritor, dado que –a despecho de su potencial- los hechos de la realidad teatral de la época puedan hacerlo desistir del afán de materializarlo en escena.

A este respecto, aunque en algunas declaraciones haga recaer en el público la responsabilidad de la decadencia teatral española, según se infiere de sus palabras a *ABC* en la entrevista ya citada, la raíz del problema no se encuentra en la falta de preparación del auditorio, sino en la de los intérpretes: “Los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos (Valle-Inclán, *Entrevistas*, 351)¹²⁶.”

Sobre este punto se expulsa en las declaraciones recogidas por Federico Navas para *Las Esfinges de Talía* (1928), que resultan especialmente diáfanas e iluminadoras sobre las razones de su preferencia por “el verdadero teatro, que no necesita de la representación escénica para ser teatro”, sino que es sencillamente el diálogo, que nace de determinada cosmovisión –“yo escribo todas mis obras en diálogo porque así salen de mi alma; y porque mi sentido de la vida así me lo ordena” –, y “el signo de la perfección en el hombre y en el artista y en los pueblos”.

Para el escritor, “Francia es la madre creadora del diálogo”, al que no cabe identificar con “el retoricismo vivido y escrito y hablado del denuesto, la imprecación, el apóstrofe” que caracteriza nuestra tradición:

nos faltan los artistas excepcionales –hay alguno como Ernesto Vilches-; y por la misma razón psicológica que en nuestra literatura de todos los tiempos no

¹²⁴ Sobre la polémica de *El Embrujado* en la prensa, remito a Valle-Inclán (*Entrevistas* 101-24), así como a Juan Bolufer (“Ramón Pérez de Ayala”). Por su parte, Aguilera Sastre (*Cipriano de Rivas Cherif*, “De *La reina castiza*”, “La versión escénica”, “Rivas Cherif, amigo” y “Rivas Cherif, Valle-Inclán”) ha rastreado las relaciones entre Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967) y Valle-Inclán, con motivo de diversos montajes de obras teatrales del del segundo.

¹²⁵ Vid. Santos Zas (“Los manuscritos” 7/419).

¹²⁶ Por lo que se refiere a su juicio sobre el público, como declara a Estévez Ortega en la entrevista citada *supra*, el “que se cree educado y que está viciado y corrompido, con comedias estúpidas, no tiene remedio”, pero una opinión autorizada siempre debe tratar de orientar al inculto o más desorientado, lo que, a su modo de ver, justifica su enérgica protesta en el teatro Fontalba (Valle-Inclán, *Entrevistas* 329 y 355-57).

existen otros géneros literarios que se corresponden con la progenie que acusa la existencia del diálogo, como son las memorias, los epistolarios, las grandes vidas o biografías, etc. Lo que supone, ya le dije a usted, artistas dignos de toda esta creación espiritual. Y aquel modo creador, modo de decir, de crear en escena, sólo con dos versos, que arrancan el entusiasmo, la admiración a la obra y al artista. Tal era Coquelin... (Valle-Inclán, *Entrevistas*, 402-03)¹²⁷

Sin embargo, con relación al esperpento, posteriormente, el escritor defenderá con decisión que su teatro “es plenamente representable”, como confirma para *Crónica* (13-07-1930), y para *La Libertad* el (17-08-1930), añadiendo lo siguiente: “creo que mi teatro está muy en consonancia con las cualidades del actor español, el cual, generalmente, tiene, como pocos, el sentido de lo popular, de la cosa callejera, un tanto desgarrada”¹²⁸.

Volviendo a la entrevista para *Las esfinges de Talía*, recordemos que en ella Valle-Inclán reivindicaba el cine –entonces aún silente– como arte total, que suma a la esencia literaria la de la plástica –“la visualidad”, en palabras del autor– al pronosticar que “algún día se unirán y completarán el cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos teatros en un solo teatro”. La esperanza de que la deficiente situación de la escena española se supere, por

¹²⁷ Sobre la técnica de este actor véase Mascato Rey, “Constant Benoit Coquelin”. La atención de Valle-Inclán a la técnica declamatoria de los actores de la época ha sido analizada específicamente por Rosario Mascato Rey (“Valle-Inclán y Berta Singerman”) y M^a Fernanda Sánchez-Colomer (*Valle-Inclán, el teatro y la oratoria*). Por lo que atañe a la formación de los actores hacia 1900 remito asimismo a Rubio Jiménez (*La renovación* 44-49) y, sobre el diálogo teatral, a Juan Bolufer (“Ramón Pérez de Ayala”).

¹²⁸ Espejo Trenas, *El eco* 200. En cualquier caso, la entrevista para *Crónica* es más completa: “Yo creo que mi teatro es perfectamente representable. Más aún: que al actor español le va muy bien. Porque nuestros actores tienen, más que nada, el sentido de lo popular, de lo desgarrado... Déles usted un párrafo literario o una tirada de versos, y la generalidad están perdidos. En cambio, el tipo callejero o el tipo rural lo hacen como nadie. Yo creo que mis Esperpentos, por lo mismo que tienen una cosa de farsa popular entre lo trágico y lo grotesco. Yo me imagino a Bonafé, por ejemplo, representando *Lucas de bohemia*” (Espejo Trenas, *El eco*, 192-3). En esta línea, para *Crónica* se expone asimismo sobre la importancia de ciertas tradiciones de la dramaturgia española, cuyas claves sintetiza en “el grito y la diversidad, la magnificencia de los escenarios”: “El grito lo dan la luz y el idioma. Nuestro teatro no puede negar que nace en Castilla. Dos actores franceses se sientan frente a frente y empiezan a hablar. Cuando venimos a ver están hablando casi en voz baja. Dos actores españoles cruzan cuatro frases y ya están gritando. Es el idioma. El castellano es para gritar. ¿No se ha fijado usted cómo en el *Tenorio*, aquel monólogo, aquella reflexión –porque es una reflexión– que hace don Juan, después de matar a don Luis y al Comendador («Llamé al cielo y no me oyó...»), la dicen a gritos los actores? Solo en castellano se puede meditar a gritos...” Sobejano Probablemente también a causa de la influencia de los medios visuales del cinematógrafo, para Valle-Inclán, “nuestro teatro necesita el grito y la decoración”. Por este motivo, le “indigna ver adaptados a nuestros clásicos y románticos a la estética francesa: la reducción, la simplificación de escenarios”, lo que le lleva a exclamar lo siguiente: “¿Por qué le quitan a *El alcalde de Zalamea* los fondos magníficos en que lo imaginó Calderón? ¿Por qué lo meten poco menos que en una «sala decentemente amueblada»? ¡No! Calderón necesita todo su aparato escénico. ¡Imagine usted a Pedro Crespo con su paisaje al fondo, el campo en uno de esos crepúsculos maravillosos de Castilla; imaginemos lo que podrían ser bien compuestas aquellas escenas de los labradores, los soldados, la gran escolta del Rey que llega, las cajas que redoblan! [...] Necesitamos los escenarios. Ibsen –lo he dicho alguna vez– no puede prosperar en España. [...] No se puede ni se debe eludir la diversidad de escenarios. Los clásicos y los románticos no escamotean ningún fondo.

este medio, le lleva a concluir que “entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el teatro”¹²⁹.

Gracias a los avances de la técnica, el cine sonoro –cuyo advenimiento se había materializado ya con *The jazz singer* (1927)– actualizaría así, como Arte Total, la mimesis pura, que caracteriza al género dramático desde la época clásica¹³⁰.

Ante su desacuerdo con la escena contemporánea, mientras tanto, al escritor siempre le cabe otra alternativa, como revelaba la puntualización anterior: “Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 351).

Según se ha dicho reiteradamente en estas páginas, a causa de la hibridación genérica que caracteriza a la época moderna, la poética teatral es extensible también a los géneros narrativos, en ocasiones calificados precisamente de “dialogados”. Es el caso de Benito Pérez Galdós, que en muchos casos adaptaba al teatro sus propias obras narrativas¹³¹. Él mismo escribe en su “Prólogo del autor a *El Abuelo*” (1897):

Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama. Tragicomedia la llamó su autor; drama de lectura es, realmente, y sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas. Resulta que los nombres existentes nada significan, y en literatura la variedad de formas se sobrepondrá siempre a las nomenclaturas que hacen a su capricho los retóricos. Sólo tengo que decir ya a mis buenos amigos que, sin cuidarse de ‘cómo se llama’ esta

¹²⁹ Recordemos, a este respecto, que *ABC* había publicado el 19-12-1928 “unas cuartillas”, remitidas por Julio Camba, e las que don Ramón ataca a los actores del cine mudo americano, desde Charlot hasta Rodolfo Valentino, y para los que reclama “una educación artística” tanto como para los actores de teatro español: “Nada tan insulso, tan mediocre, tan apto para la emoción burguesa como las estrellas de cine (...) Los gestos son el lugar común de todos los malos actores. Las máscaras, cómicas o trágicas, tiene su mayor eficacia en ser inmutables. La gesticulación desmesurada es del melodrama llorón, del ínfimo sainete, de la comedia ramplona. La tragedia sólo tiene ademanes y actitudes, regidos por una expresión del rostro casi sin mudanzas. La escuela de la tragedia son las estatuas griegas” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 399).

¹³⁰ En el libro III (vi-vii) de *La República*, Platón pone en boca de Sócrates, dirigiéndose a Adimanto, los fundamentos de la tríada genérica moderna: “Creo que ya te he hecho ver suficientemente claro lo que antes no podía lograr que entendieras: que hay una especie de ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación; en este apartado entran la tragedia, como tú dices, y la comedia. Otra clase de ellas emplea la narración hecha por el propio poeta; procedimiento que puede encontrarse particularmente en los ditirambos. Y, finalmente, una tercera que reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías” (Platón, *La República* 185).

¹³¹ Recordemos que en una extensa entrevista de 1915 lo define como “el redentor de nuestro teatro” o “el viejo maestro con aquellas obras verdaderamente geniales que prepararon el renacimiento de nuestro teatro...” (Juan López Núñez, “Valle-Inclán”, *Por Esos Mundos*, 1-01-1915; en Valle-Inclán, *Entrevistas* 137). En sus últimos años abundará sobre el elogio galdosiano, especialmente de esta faceta; como muestra, aduzco sus declaraciones a Lorenzo Carriba para *Heraldo de Madrid* el 25-01-1933: “Galdós es en algunos momentos un escritor nuevo, un creador de idioma. Señalo esa condición porque se la suelen negar. En sus comienzos tenía más estructura de autor dramático que de novelista. Tenía, como todos los españoles, una mentalidad de dramaturgo. En *Doña Perfecta* se puede observar concretamente esa diferencia. Cuando más tarde lleva esa novela al teatro la pieza gana mucho más en fondo y en forma.” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 550). Para una visión de conjunto sobre el teatro de Galdós remito a Finkenthal y Menéndez Onrubia.

obra, humilde ensayo de una forma que creo muy apropiada a nuestra época, tan gustosa de lo sintético y ejecutivo, la acojan con benevolencia¹³².

En principio, la falta de implicación del narrador o el autor en la ficción no es una pauta nueva en la práctica literaria moderna. En esta línea, la preferencia de Valle por la teatralidad podría relacionarse incluso con la objetividad o impersonalidad postulada por los naturalistas, según se infiere de las palabras de Émile Zola en *La naturalisme au théâtre* (1879):

Así pues, el novelista desaparece, guarda para sí sus emociones, exponer simplemente las cosas que ha visto, esto es la realidad; temblemos o riamos frente a ella, saquemos una conclusión cualquiera, la única tarea del autor ha sido la de colocar frente a nuestros ojos los verdaderos documentos. Además de esta impersonalidad moral de la obra, existe una razón de arte. La intervención apasionada o enternecida del escritor, empequeñece la novela, velando la nitidez de las líneas, introduciendo un elemento extraño a los hechos, que destruye su valor científico

Como reconoce el propio Zola, la razón de este juicio estético positivista es la aplicación a la literatura del método experimental del Claude Bernard (1813-1878), que antepone a cualquier otra emoción –“sujeta todos los prejuicios y a todos los errores”– la representación de la realidad, lo que le lleva a sentenciar: “Una obra verdadera será eterna, mientras que una obra emocionada sólo podrá llegar a lisonjear el sentimiento de una época”¹³³.

Pero la impasibilidad preconizada por Valle-Inclán, y que canaliza a través del modo dramático, no implica la impersonalidad u objetividad del narrador desde el momento en que la rechaza para su Demiurgo: no olvidemos que en su teoría del esperpento su visión más distanciada –es decir, “levantado en el aire”– nace de un juicio doloroso sobre la realidad que le lleva al extrañamiento del ideal.

¹³² *Apud* Rubio Jiménez, *La renovación* 95; y del mismo véase igualmente “Los escritores”. Por lo que se refiero a la valoración que Valle-Inclán hace de Galdós en la prensa, remito a los apartados 1.3.2. y 2.1.3. de esta tesis doctoral, y especialmente a sus notas 131 y 193.

¹³³ La traducción está tomada de la edición de textos zolescos a cargo de Laureano Bonet, *El naturalismo* 121-22. Sin embargo, para el escritor francés, “El teatro ha sido siempre el último bastión del convencionalismo [...] todo en él se hace convencional, desde los decorados y las candilejas hasta los personales que se pasean sobre el escenario aguantados por hilos. La verdad no sabría entrar en él más que en pequeñas dosis distribuidas diestramente. Se llega incluso a jurar que el teatro perdería su razón de ser el día en que cesara de ser una emocionante mentira, destinada a consolar la noche de los espectadores entristecidos por las realidades del día” (134-36). En contrapartida, el propio Zola había desglosado en 1879 la aplicación del método de Bernard a la narrativa en *Le roman expérimental*. Cfr. Zola, *El naturalismo* 29-69. Sobre la poética de Émile Zola, y sus influencias en los escritores españoles remito a Caudet y a Sotelo Vázquez (*El Naturalismo en España*).

Partiendo de esta visión privilegiada del artista, en el sentido mencionado, una serie de declaraciones de Valle-Inclán en la prensa, a partir de 1926, conforman una poética dispersa, que explica su aplicación de la epistemología de la visión estelar a los géneros narrativos.

De este modo, establecen una dialéctica –a veces explícita, y otras, latente– con las *Ideas sobre la novela* (1925) de José Ortega y Gasset, e incluso tercián en la polémica surgida entre el filósofo y el Pío Baroja, tras la publicación de *La nave de los locos* (1925), en cuyo “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” el escritor vasco responde a las críticas vertidas por el filósofo contra su forma de novelar¹³⁴.

Recordemos que, casi al mismo tiempo que en *La deshumanización del arte* (1925) Ortega glosa la sensibilidad de las vanguardias –que clausura la concepción mimética y sentimental de la creación artística–, en *Ideas sobre la novela* propugna un canon novelístico contrario tanto al del Realismo y el Naturalismo, como a los subgéneros de la novela histórica y de aventuras.

Así, frente a la objetividad del narrador defiende la novela lírica y psicologista, al tiempo que ensalza la originalidad y los primores del estilo en detrimento de la riqueza en acción de una trama que, considera ya no puede sorprender por la novedad de su asunto. En palabras del filósofo (*Obra completa* III, 881):

el género novela, si no está irremediabilmente agotado, se halla, de cierto, en su período último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela¹³⁵.

¹³⁴ Precisamente Ortega (*Obras completas* III, 879) encabeza su ensayo con una mención expresa a este novelista: “Hace poco publicaba unas notas Pío Baroja, a propósito de su reciente novela *Las figuras de cera*. En ellas indica que comienza a preocuparse de la técnica novelesca y que ahora se ha propuesto hacer un libro de tempo lento, como yo digo. Alude aquí Baroja a algunas conversaciones que sobre las condiciones actuales de este género literario hemos tenido...”. Su crítica al autor de *La busca* se remonta a las “Ideas sobre Pío Baroja”, publicadas como “Ensayos de crítica” de *El Espectador* I (1916); cfr. Ortega y Gasset, *Obras completas* II, 215-6. Como señala Flores Arroyuelo, sobre la polémica aludida, “El año 1925 podemos verlo como un año de encrucijada: por un lado, todo ese gran cuerpo que forma la novela del siglo XIX se ve abocado a la dispersión de manera de hacer que impone el vanguardismo de los nuevos tiempos. Baroja, romántico también defiende su existencia y su pervivencia. Ortega, clásico, trata de ver en lo que se vislumbra como caminos que van a decir en el futuro. Para el novelista, su oficio era uno de los que no conocían el metro, para el ensayista, con fatalismo, venía a decir que la novela guardaba también unas normas” (Baroja, *La nave* 56-57). Por lo que se refiere a Valle-Inclán, Greenfield (18-22), Fernández Cifuentes (362-70) y Amparo de Juan (*La técnica narrativa* 377-84) han sentado las bases para el estudio de la relación de su técnica narrativa con el perspectivismo orteguiano, mientras que Dougherty (*Guía para caminantes* 94-100) ha contextualizado ampliamente la creación de *Tirano Banderas* en la polémica sobre la novela de las letras hispánicas.

¹³⁵ Baroja (*La nave* 69) resume así esta fórmula orteguiana, “metida en un marco bien definido y cerrado”: “La novela debe vivir en un ambiente muy limitado, debe ser un género lento, moroso, de escasa acción; tiene por tanto, que presentar pocas figuras, y éstas muy perfiladas”. En consecuencia, “el novelista no puede aspirar, según nuestro dogmatizador, a inventar una fórmula nueva, y su única defensa será la manera, la perfección, la técnica”.

En abierta contraposición con los postulados orteguianos –a los que, sin embargo, no parece dejar de tener como referencia– para Valle-Inclán, “existen dos formas literarias”, como declara a José Montero Alonso para *La Libertad* (16-04-1926).

En este punto, don Ramón trasciende las fronteras genéricas, como se ha visto en muchas otras ocasiones, y vuelve la vista hacia el dramaturgo al que, en la teoría de las tres visiones considera el inventor de la psicología moderna en la literatura: de este modo, la primera y preferida por el escritor es la “impasible”, ejemplificada por Shakespeare, “cuyo interés está en los mismos personajes desde el momento en que se presenta”, a través de sus acciones y palabras; es decir, de su discurso.

Como parafrasea meses más tarde el propio Mariano Román en la entrevista para *La Novela de Hoy* citada *supra* (3-09-1926), “a Valle no le interesa el psicologismo, que hace lenta la acción sino el dialogismo: En sus obras, la misma acción ahorra el retrato psicológico de los personajes; éstos se definen conforme avanza el drama, por sus actos y por sus palabras...” En definitiva, esta forma literaria interesa a don Ramón por “su manera de explicar la vida” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 311)¹³⁶.

En el otro extremo, la segunda es “la que, cuando los personajes y la acción son triviales, deja poner al autor el comentario y la explicación”, como sucede en las obras de Anatole France y Proust: “en este caso pone el escritor lo que no hay en los hechos, recargando la obra, incluyéndose en ella como un nuevo personaje, como el verdadero protagonista” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 296-97)¹³⁷.

En la misma línea, resulta demoledor durante una conferencia en Gijón (*El Noroeste*, 7-09-1926), que el periodista resume en los siguientes términos (Valle-Inclán, *Entrevistas* 318):

¹³⁶ Como señala Darío Villanueva (*Valle-Inclán, novelista* 168), “esta impasibilidad del narrador coincide con las tendencias objetivistas de los teóricos de la novela y de los novelistas coetáneos, muchos de los cuales, como el propio Joyce, Faulkner o Ramón Pérez de Ayala, recurrieron al diálogo por idénticos motivos, y ya destacaba en *La media noche*, donde la visión estelar parecía aportar un distanciamiento que germinaba en objetividad”.

¹³⁷ Según escribe Zola en 1898 (“L’expression personnelle”, 27 de agosto de 1898 en *Le Voltaire*), en las antípodas de la impersonalidad del escritor, estarían Stendhal o Alphonse Daudet, que logran el “sentido de lo real”, mediante su “expresión personal” y no mediante la aplicación del “método experimental” de Claude Bernard: “Al principio es una evocación. M. Alphonse Daudet recuerda lo que ha visto, y revive los personajes con sus gestos, los horizontes con sus líneas. Hay que dar todo esto. A partir de este momento interpreta los personajes, vive los ambientes, se acalora confundiendo su propia personalidad con la personalidad de los seres e incluso de las cosas que quiere describir. Acaba por ser una sola cosa con su obra, en el sentido de que se absorbe en ella y que, al mismo tiempo la revive por su cuenta. En esta íntima unión, la realidad de la escena y la personalidad del novelista ya no son cosas distintas. ¿Cuáles son los detalles absolutamente verdaderos y los detalles inventados? Sería muy difícil decirlo. Lo cierto es que la realidad ha sido el punto de partida, la fuerza de impulsión que ha lanzado poderosamente al novelista; seguidamente ha continuado la realidad, ha ampliado la escena en el mismo sentido, dándole una vida especial y que únicamente le pertenece a él, Alphonse Daudet” (Zola, *El naturalismo* 190-91).

a la obra literaria que de sus personajes anota y analiza acción por acción, con valor individualista y gran minuciosidad, al estilo de Proust, la llama antigualla cargada de barroquismo.

Su postura radical se contrapone así a la de Ortega (*Obra completa* III, 903-04), más conciliadora con respecto a las varias opciones para construir esta “psicología imaginaria”: el filósofo no ve “en la invención de «acciones», sino en la invención de almas interesantes” el «mejor porvenir» del género novelesco”. Sin embargo, también reconoce que “la obra de Proust, extralimitando la prolijidad y la nimiedad, nos ha hecho advertir que todas las grandes novelas eran esencialmente minuciosas, aunque con otra medida”.

Como veremos, en este punto, Valle se aproxima más bien a Baroja, quien a esta alternativa llama “estrechar el horizonte”, limitación que le ahoga de antemano: “¿para qué producir una obra lamida y manoseada, como el que tiene la esperanza de llevar un cuadro a la escalera de un museo o una página estudiada para una antología?”. En el polo opuesto, el autor de *La nave de los locos* declara tener, para bien o para mal, “algo de ese goticismo del autor medieval que necesita para sus obras un horizonte abierto, muchas figuras y mucha libertad para satisfacer su aspiración vaga hacia lo ilimitado” (Baroja, *La nave* 89).

Pero el antagonismo de don Ramón con Proust, antes que en la pobreza del asunto —o más allá de este hecho—, se fundamenta en su falta de distanciamiento e impasibilidad: “Proust se pega a sus personajes como un parásito. Yo no. Yo tengo a los míos siempre de cara y no los sigo.”

En este sentido, resulta elocuente la recuperación del símil militar de sí mismo, en tanto que demiurgo, como sucede en la entrevista con Paulino Massip para *Estampa* (23-11-1928): “Un general no sigue los pasos de sus soldados. Los tiene delante de los ojos, en los planos y ve, al mismo tiempo, dónde han estado y dónde es posible que estén, lo que es y lo que puede ser. (Valle-Inclán, *Entrevistas* 389)”. Con esta analogía bélica, connotativamente apropiada a situaciones convulsas y de crisis, como la entonces presente, el escritor alude nuevamente al concepto de visión estelar, desarrollado en sus novelas de guerra, y a la concentración temporal y espacial que la caracteriza.

Por lo que se refiere a la primera, en sintonía con “El quietismo estético”, la reducción o angostura del tiempo tiene cierta correlación con el hecho de que en la tríada genérica el teatro no se identifica nunca con el pasado, sino con el presente. En la entrevista de Eduardo M. Montes para *El Castellano* de Burgos (23-10-1925) declaraba en este sentido, que “hay

escritores que manejan maravillosamente este arte”, como Dostoyevski, que “siempre presenta las cosas ocurriendo”, a diferencia de Proust, quien “diluye todo en el recuerdo”.¹³⁸

Valle explica la concentración temporal “en el pensar y en el actuar” lograda por el novelista ruso, de la siguiente manera: “se suceden las cosas tan a la vez con tanta intensidad, que pensamos que el tiempo ha pasado veloz y resulta que no ha transcurrido”. El nexo de este principio con la visión “desde la otra ribera” queda patente en la mención del umbral de la muerte como estímulo: “Cuando a Dostoyevsky le iban a fusilar, se le presentó a un tiempo toda su vida” (Valle-Inclán *Entrevistas* 287).

De esta forma, la poética dostoiévskiana puede trasponerse, en buena medida, al concepto valleinclaniano de “visión estelar”, como la relación de este concepto con su preferencia por el modo dramático, según venimos constatando. En palabras de Bajtín (*Problemas* 48), Dostoyevski procedía de la siguiente manera:

se inclinaba a percibir las etapas mismas en su simultaneidad, a confrontar y a contraponerlas dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. Entender el mundo significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento¹³⁹.

Por otro lado, como arte temporal, la novela también puede trascender la conciencia del individuo, reflejando así el devenir histórico. En este punto, si la concentración temporal afecta al personaje en su conciencia individual, la concentración espacial lo trasciende en la

¹³⁸ La contraposición entre Dostoyevski y Proust se encuentra, asimismo, en *Ideas sobre la novela*, donde el novelista ruso se cita como modelo de concentración espacio-temporal, en un sentido análogo/ paralelo al de Valle-Inclán: “La concentración de la trama en tiempo y lugar, característica de la técnica de Dostoyevski, nos hace pensar en un sentido insospechado que recobran las venerables «unidades» de la tragedia clásica. Esta norma, que invitaba, sin que se supiese por qué, a una continencia y limitación, aparece ahora como un fértil recurso para obtener esa interna densidad, esa como presión atmosférica dentro del volumen novelesco” (Ortega y Gasset, *Obras completas* III, 891).

¹³⁹ Para Bajtín (*Problemas* 53), “La conciencia en Dostoyevski nunca es autosuficiente sino que se vincula intensamente a otra. Cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistentes o, al contrario, abiertos a la influencia ajena, y en todo caso no se concentran simplemente en su objeto, sino que se orientan siempre al otro hombre. Se puede decir que Dostoyevski ofrece, en forma literaria, una especie de sociología de conciencias, pero, ciertamente, tan sólo en el plano de la coexistencia”. En este punto, Bajtín (*Problemas* 66) se fundamenta en la poética de Shklovski, cuando señala que “las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo”, dado que “donde empieza la conciencia, allí se inicia para él un diálogo”. Esto le lleva a manifestar sus diferencias con el método de la novela experimental propugnado por Claude Bernard. Por lo que se refiere al modo dramático como cauce polifónico su posición es frecuentemente ambigua. Por una parte, aduce la autoridad de Lunacharski, para señalar que “el drama, por su naturaleza, es ajeno a una polifonía auténtica; puesto que sólo permite un sistema de referencia, puede darse en varios planos, pero no puede contener varios mundos”. Esto no le impide percibir, sin embargo, algunos “embriones de polifonía en los dramas de Shakespeare”, quien “pertenece a la línea del desarrollo de la literatura europea en que maduraron las semillas de la polifonía y que concluyó (en este sentido) en Dostoyevski” (Bajtín, *Problemas* 56).

colectividad, dado que la visión estelar aglutina perspectivas diversas que –conjuntamente consideradas– proporcionan la visión plural.

Así, don Ramón también compara el “agrupamiento de hechos” en la novela con la de “personajes” en el espacio de obras plásticas, como *El entierro del Conde de Orgaz* de El Greco o *Las lanzas* de Velázquez.

En literatura se refiere más bien a Tolstoi, al que considera “el gran maestro de esta clase de novelas” como “*La Paz y la Guerra*” (sic), puesto que en ella su autor “vio ya esta supremacía de la masa”, que declara haber tomado como modelo para *El ruedo Ibérico*, según confiesa a José Montero Alonso en la entrevista ya citada (Valle-Inclán, *Entrevistas* 295-98).

Como también declara en otra entrevista con Mariano Román para *La Novela de Hoy* (3-09-1926), “no es esta serie a modo de episodios, como los de Galdós o como los de Baroja”, sino “una novela única y grande al estilo de *La guerra y la paz*, en la que doy una visión de la sensibilidad española desde la caída de Isabel II”. Y especifica: “No es la novela de un individuo, es la novela de una colectividad, de un pueblo” (Valle-Inclán, *Entrevistas*, 310-11). Para Valle-Inclán:

El hombre ya no tiene importancia. Ahora, el protagonista de la vida es el grupo, la colectividad, el gremio, la multitud. Es la supremacía de lo social sobre lo individual, que ha perdido su valor. Son los días del “Soldado Desconocido”, símbolo y encarnación de todos los soldados muertos. Y el amor, por ser individual, pierde ante esta nueva interpretación histórica. No es que se pierda en su esencia. Pero la vida marcha ahora por las rutas de lo social, y esta nueva interpretación se refleja, lógica y necesariamente, en la novela, que es la historia...¹⁴⁰

A causa de esta concepción heterónima de la literatura y el arte, Valle vuelve a contradecir al autor de *Ideas sobre la novela*, que se refiere a la “enorme dificultad –tal vez imposibilidad” del subgénero narrativo de la novela histórica:

Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza a ser un orbe obturado a toda realidad eficiente. Y esta condición engendra, entre otras muchas, consecuencia de que no puede aspirar directamente a ser

¹⁴⁰ Schiavo (*Historia y novela*) ha desglosado pormenorizadamente la relación existente entre los hechos históricos y la estructura y los tópicos novelescos de *El Ruedo Ibérico*.

filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica moral. No puede ser más que novela, no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior, como el ensueño dejaría de serlo en el momento que desde él quisiésemos introducir nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresar un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando” (Ortega y Gasset, *Obras completas* III, 901-02).

A este respecto, la entrevista para *La Libertad* traza una somera visión diacrónica y cíclica, semejante a la que expone en otras ocasiones. En esta panorámica, primero tuvo lugar “la exaltación del personaje aislado, del héroe, del hombre solo que acertaba a destacarse”, que corresponde a “la novela psicológica, la novela de la individualidad” como la de Stendhal. Sin embargo, “hoy se da una interpretación nueva de los hechos. Se les estima necesarios, fatales. El individuo es ya lo de menos. Sin él, los hechos se darán igual. La Revolución Francesa, sin Danton, sin Robespierre, hubiese sido la misma”¹⁴¹.

Según declara en otro lugar, en momentos como el actual, la atención a la pluralidad, que proporciona la visión popular, es el rasgo definitorio de la “mejor novela”; es decir, aquélla “que trata de colectividades”, y tiene su origen en la épica medieval, y “su complemento en la Revolución Francesa”, que por la tónica que introduce reclama el protagonismo colectivo.

Por lo que se refiere a la génesis literaria de esta modalidad literaria, concebida de forma transhistórica, al igual que en otras ocasiones, el razonamiento del escritor extrapola las teorías tradicionalistas de Menéndez Pidal, de la épica a la novela: en su analogía, esta “no es un producto individual, sino un producto colectivo, que se va formando en el transcurso de las generaciones hasta que encuentra al artista literato que la recoge sintetizada” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 319).

Pero la visión valleinclaniana trasciende las estrechas fronteras nacionales: en las páginas precedentes se ha recordado la influencia del unanimismo en su poética novelística, así como su carácter precursor del simultaneísmo literario¹⁴².

¹⁴¹ Valle-Inclán, *Entrevistas* 297-98. Tal como recoge el *Diario de la Marina* de La Habana (19-04-1927), Valle-Inclán renueva su posicionamiento en la polémica, en los siguientes términos: “La novela existirá siempre. Aquellos conflictos han sido reemplazados por otros nuevos. Hoy no nos interesa Romeo y Julieta, pero en cambio nos emociona Sascha Yegulev de Andréiev. Los conflictos del hombre con el Estado tienen para nosotros un relieve artístico mucho más destacado que cualesquiera otros asuntos de la vieja novela...” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 342). En la misma línea, en la entrevista de E. Estévez Ortega para el madrileño *Nuevo Mundo* (18-11-1927) defiende “la novela de los que han de formar el futuro”, que “no serán individuos, ciertamente, sino grupos sociales...” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 360-61).

¹⁴² “La primera forma y las sucesivas innovaciones son siempre obra individual en la poesía popular, pero ésta no llega a ser anónima por el simple olvido del nombre del autor, sino porque su autor no puede tener nombre; su nombre sería legión” (Menéndez Pidal, *Estudios sobre el romancero* 201). Cfr. asimismo Menéndez Pidal, *La épica medieval* 132-57. Recordemos

Ampliando el marco de referencia en este mismo sentido, las palabras de Valle pueden considerarse de nuevo a la luz de la poética de Mijaíl Bajtín, pese a que no puede establecerse una relación de influencia directa entre ambos, como ya se ha dicho¹⁴³.

A este respecto, los conceptos desarrollados en textos como *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929) o *Teoría y estética de la novela*, hallan un sorprendente correlato en las declaraciones de don Ramón. Me refiero particularmente, a las nociones de dialogismo, polifonía y heteroglosia, que Dougherty (*Guía para caminantes* 65-74) ha aplicado al discurso novelístico de *Tirano Banderas*, según ya hemos dicho, para explicar no sólo “la variedad de americanismos con que está sembrado el texto”, sino también, y principalmente “la pluralidad de discursos que se superponen tanto en las partes dialogadas como en las narradas”, y que aglutinan códigos o “lenguajes políticos, literarios y sociales que se entremezclan en sus páginas”¹⁴⁴.

En una extrapolación a un plano más general, los conceptos bajtinianos parecen designar características originariamente dramáticas, que –en contraposición a la épica primitiva–, también caracterizan a la novela moderna. Considerando este hecho al tiempo que la preferencia valleinclaniana por el modo dramático, las ideas del teórico soviético se me antojan especialmente aplicables a la poética de don Ramón, y la labilidad de las fronteras genéricas en la Modernidad permite llevar más lejos el paralelismo entre los sistemas de pensamiento de ambos¹⁴⁵.

que la tesis tradicionalista del filólogo tiene su origen en sus investigaciones sobre *La leyenda de los siete infantes de Lara* (1896), y su mayor eco con la publicación del *Cantar del Mio Cid* (1908-12), que constituyó su tesis doctoral. Sobre las relaciones de Valle-Inclán con los movimientos citados remito a la nota 74. Recordemos entonces las palabras del escritor en la “Breve noticia”: “Está comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo, no es sin embargo ajena a la literatura, y aun puede asegurarse que es la engendradora de los viejos poemas primitivos, vasos religiosos donde dispersas voces y dispersos relatos se han juntado, al cabo de los siglos, en un relato máximo, cifra de todos, en una visión suprema, casi infinita, de infinitos ojos que cierran el círculo” (LMN1917, 6-7).

¹⁴³ Huerta Calvo (“La teoría literaria” 144-45) reconstruye, en este sentido, la fortuna de las diferentes facetas del pensamiento crítico de Bajtín en el occidente europeo, donde no comenzó a conocerse y difundirse hasta la década de 1960. De este modo, el fenómeno de la poligénesis aporta la única explicación satisfactoria, apoyada en la existencia de un común espíritu de época, en el que fluye el “polen de ideas”, acuñado por William Faulkner. Cfr. Villanueva Prieto, *El polen* 9.

¹⁴⁴ “Ante un caso semejante, *Guerra y paz* (1865-69) de Tolstoi, Mijail Bajtín recurrió a la metáfora de la polifonía para describir la compleja relación siempre establecida entre discursos en el género de la novela. Es más, pensaba que dicha relación nunca es armónica sino conflictiva: los distintos lenguajes –y las perspectivas que acarrear– bregan unos contra otros por la hegemonía lingüística, e ideológica, del texto (...). A esta pluralidad conflictiva de discursos Bajtín dio el nombre de heteroglosia, concepto oportuno para analizar uno de los sistemas más ricos de *Tirano Banderas*, esto es, la pluralidad de voces que hablan y narran en el texto” (Dougherty, *Guía para caminantes* 65). Por lo que se refiere al dialogismo, este no sólo se da entre los personajes de la obra literaria, sino también entre el autor y el lector de ésta, y entre ésta y otros textos ya publicados, que conforman un horizonte de expectativas o “una respuesta futura” (cfr. Dougherty, *Guía para caminantes* 63-74 y 237-58).

¹⁴⁵ En este sentido, resulta especialmente significativo que Valle y Bajtín coincidan en la valoración de Dostoievski, y que los argumentos aducidos por ambos resultan complementarios, ya que no exactamente coincidentes: si el primero alaba en el escritor ruso especialmente su penetración psicológica, que lo convierte en modelo del segundo modo de ver a los personajes, la perspectiva de un teórico de la literatura como el segundo es fundamentalmente lingüística, y se centra en los principios que le permiten exhibir este conocimiento. Se trata del dialogismo, la polifonía y la heteroglosia, a los que ya nos hemos

En síntesis, la visión “desde la otra ribera”, auspiciada por la experiencia astral, inspira la caracterización del personaje individual, al tiempo que la multiplicidad de estas proyecciones, que subyace a la visión estelar, permite reflejar el protagonismo colectivo que, según el escritor, ha de caracterizar a los géneros narrativos de su tiempo, especialmente la novela, y que se manifiesta a través del diálogo y la acción,

Pese a su aparente contradicción, la preferencia por el modo dramático revela, como ya se ha sugerido, su complementariedad con la teoría del gesto único expuesta en *La lámpara maravillosa*, y con ilustraciones de las artes plásticas, a la hora de caracterizar al personaje.

De esta forma, por una parte, la dimensión temporal de la literatura reproduce la de la propia vida, y posibilita la presentación sucesiva de las acciones y palabras del personaje, que revelan la configuración de su carácter de manera indirecta. Por otra, la descripción directa de este traduce con palabras los recursos espaciales y eternos de la plástica para su plasmación, y la estética quietista del escritor retoma de forma original las tradicionales correspondencias entre el cuerpo y el alma, o la prosopografía y la etopeya de la poética y la retórica literarias.

referido, y que –sin menoscabo de su aplicación bajtiniana al género de la novela, por parte de Dostoievski u otros prosistas– se plasmaban óptimamente en el modo dramático, que permite la “presentación de los personajes por sí mismos”; es decir, a través de su(s) discurso(s).

2. EL PERSONAJE EN EL CENTRO DE LA POÉTICA: LA TEORÍA DE LAS TRES VISIONES¹⁴⁶

En el presente capítulo, la subyacente concepción mimética del arte y de la literatura vertebrará una exposición que vuelve sobre los conceptos anteriormente expuestos, si bien con una perspectiva complementaria y renovada, que los dota de mayor concreción¹⁴⁷.

2.1. LAS TRES VISIONES DESDE LA TEORÍA Y LA CRÍTICA LITERARIAS

La condición del personaje como elemento nuclear del pensamiento valleinclaniano se hace patente, de forma explícita, en sus declaraciones a propósito del esperpento, en las que expone las tres maneras que el artista tiene de ver el mundo:

Cuando se mira de rodillas [...] se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o poeta [...] Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fueran el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras virtudes y nuestros mismos defectos [...] Y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde

¹⁴⁶ Este capítulo reproduce, de manera revisada y ampliada, mi artículo “Valle-Inclán, entre Aristóteles y Frye”, publicado en el *Anuario Valle-Inclán VIII/ ALEC* 33.3 (2008).11-31. ISSN 0272-1635.

¹⁴⁷ Sobre las diferentes maneras de concebir la literatura y su relación con el mundo natural o empírico a lo largo de la historia, remito a Abrams, cuyo trabajo puede extrapolarse al plano teórico o general, pese a ceñirse fundamentalmente a la historia de la poesía inglesa: *el espejo y la lámpara* que dan título a su obra son precisamente las metáforas que designan los dos papeles fundamentales de la creación artística y poética en sus visiones mimético-pragmática (22-45) y expresivo-objetiva (45-58), respectivamente. En este sentido, la concepción de la literatura como un dominio heterónimo con respecto a la realidad justifica la mimesis artística en general, y enmarca la teoría de las tres visiones más allá de las estéticas particulares, como la del escritor que nos ocupa. Por herencia de la dialéctica marxista, Adorno (31) refuta la autonomía del arte con respecto a la sociedad independientemente de la opción estética adoptada, puesto que “las obras de arte siempre vuelven uno de sus lados hacia la sociedad”; incluso en las que niegan esta vinculación “su autonomía es siempre algo que ha llegado a ser y que constituye su concepto; no es *a priori*”. También Villanueva (*Teorías* 29) concluye, de un modo que pudiera calificarse de ‘salomónico’, que la “inequívoca inclinación a la tesis del arte autónomo o hacia la del testimonio y el reflejo de la realidad” resultaron en “sendas falacias, que bien podríamos denominar, respectivamente, estética (o formal) y mimética (o genética), nacidas de la pretensión utópica de explicar un fenómeno tan complejo como el de la literatura desde una sola perspectiva excluyente”

un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete.

Las citas corresponden a la entrevista reproducida por el diario *ABC* el 7 de diciembre de 1928 que, pese a contener su formulación más difundida, no revelan por primera vez esta teoría; por el contrario, esta fue reiterada y matizada, siempre al hilo de la justificación del esperpento, en diversas entrevistas y conferencias recogidas en la prensa entre 1925 y 1935¹⁴⁸, y que proporcionan definiciones y ejemplos diversos entre sí, extraídos tanto del canon literario como de los clásicos de las artes plásticas, especialmente la pintura.

Unas y otros se glosarán pormenorizadamente en este capítulo a lo largo de los tres apartados dedicados a cada una de las visiones, pero antes de hacerlo, me interesa destacar que, pese a su aparente originalidad, las intuiciones de Valle conforman una teoría cuyos planteamientos, por una parte, son hijos de su tiempo y, por otra, cuentan con diversos precedentes en la historia de la poética y la estética occidentales, que se remontan hasta la *Poética* de Aristóteles¹⁴⁹.

2.1.1. De Aristóteles a la estética de Fin de Siglo

Desde Aristóteles la literatura se define como imitación, por lo que forzosamente está poblada de imágenes del hombre, cuya calidad y relaciones con el mundo del escritor reclama la atención de los tratadistas de poética. Así, este filósofo afirma lo siguiente:

puesto que lo que imitan a hombres que actúan, y éstos serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o

¹⁴⁸ A continuación las enumero por orden cronológico de publicación: Eduardo M. Montes, “Don Ramón del Valle-Inclán. En el Ateneo”, *El Castellano* de Burgos, 23-10-1925 (*Valle-Inclán, Entrevistas* 287); “El centenario del Romanticismo: Valle-Inclán cree que no vale la pena celebrarlo”, *Heraldo de Madrid*, 4-06-1926 (*apud* Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado* :175-177 y Valle-Inclán, *Entrevistas* 299-300); E. Estévez Ortega, “Los escritores ante sus obras: Valle-Inclán”, *Nuevo Mundo*, 18-11-1927 (*Valle-Inclán, Entrevistas* 360-361); Gregorio Martínez Sierra, “Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra”, *ABC*, 7-12-1928 (*apud* Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado* 170-179 y Valle-Inclán, *Entrevistas* 393-397); “Valle expuso ayer en el Ateneo Guipuzcoano su opinión sobre la historia de España”, *La Voz de Guipúzcoa*, 20-02-1935 (*apud* Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado* 273-274 y Valle-Inclán, *Entrevistas* 629-632). Gartlitz (*El centro* 222-23) y Cardona y Zahareas (237-38) reproducen asimismo otras formulaciones de la teoría, también parafraseada por Francisco Madrid (344-45).

¹⁴⁹ Si bien no profundiza en el asunto más allá de la sugerencia, Romero Tobar (*La literatura* 300) cita a Rico (47-48) como pionero en señalar su filiación aristotélica.

bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales (*Poética*, II, 1448a, vv. 1-5; *apud* García Yebra 131)

Esta disparidad de objetos¹⁵⁰ explica el nacimiento de diversos géneros literarios, fundamentalmente tragedia y comedia, que el primer tratadista de poética compendia seguidamente a partir de sus ilustraciones particulares¹⁵¹; en síntesis, la comedia “tiende a imitarlos peores [a los hombres], y la tragedia, “mejores que los hombres reales” (*apud* García Yebra 132).

Por influjo retórico, el *Ars Poetica* de Horacio transforma estos postulados en la norma estilística que implica la correspondencia –de acuerdo con la tradición– entre el género y una serie de parámetros: la materia tratada en la obra, la naturaleza y rango social de sus personajes y el lenguaje y los metros empleados.

Así, recomienda “que cada género conserve adecuadamente el lugar que le ha sido asignado” por el asunto que desarrolla, ya que “un tema cómico no quiere ser expuesto en versos de tragedia”, del mismo modo que “la cena de Tiestes no conviene narrarla en metros vulgares ni casi dignos del zueco de la comedia” (vv. 89-92; *apud* Mañas Núñez 146-47)¹⁵². Con respecto a los personajes, la *Epistola ad Pisones* sanciona plasmar “los caracteres tradicionales”, o inventarlos “de modo que guarden intrínseca coherencia”, para lo que es fundamental atender a su registro o estilo lingüístico:

Habrà gran diferencia si quien habla es un dios o un héroe, un viejo sesudo o un joven fogoso aún en la flor de la vida, una matrona autoritaria o una cariñosa nodriza, un mercader errante o un campesino ocupado en su verde parcela, un colco o un asirio, uno criado en Tebas o en Argos (vv. 114-18; *apud* Mañas Núñez 147).

¹⁵⁰ Recuerdo que Aristóteles (*Poética*, I, 1447^a, 16-18) establece los diversos géneros o “especies” de poesía, en función de tres parámetros: “o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo” (127). En consecuencia, los tres primeros capítulos de su *Poética* se dedican a cada uno de estos aspectos, de los que el primero, por incluir el canto, acompañado o no instrumentos, y la danza exceden los límites de la imitación propiamente dicha, aunque por Platón también sean considerados como tales (245-46).

¹⁵¹ “[...] por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Tasso, inventor de la parodia, y Niócares, autor de la *Diliada*, peores. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos; pues uno podría hacer la imitación del mismo modo que Timoteo y Filóxeno compusieron sus *Ciclopes*”(II, 1448a, 11-16; *apud* García Yebra 132 y 250).

¹⁵² Sin embargo, la preceptiva es más flexible de lo que se afirma tradicionalmente al admitir contraejemplos del principio anteriormente enunciado, plasmados en el registro o estilo de los caracteres: “A veces, no obstante, también la comedia eleva la voz y Cremes riñe enfurecido en un tono patético; más a menudo, en cambio, los personajes de tragedia se lamentan en lengua vulgar, como cuando Télefo y Peleo, los dos pobres y exiliados, evitan las frases ampulosas y las palabras de pie y medio, intentado así conmover el corazón del espectador con sus quejas”. (vv. 93-98; *apud* Mañas Núñez 147).

En la misma estela, durante la Edad Media, a los tres *genera dicendi o elocutionis* de los tratadistas de retórica clásicos¹⁵³ se superpone la *Rota Virgilioi*, atribuida a Servio (s. IV), aunque sobre el pensamiento de Donato¹⁵⁴. En ella los modelos virgilianos diferencian los tres estilos –*humile, medium y sublime*– atendiendo no sólo a las cualidades elocutivas, sino también a sus contenidos, entre los que los personajes ocupan un lugar destacado gracias a la exigencia del decoro. Las funciones predominantes que se atribuyen a cada uno de los mencionados estilos –enseñar, deleitar y conmover, respectivamente– evidencian su parentesco con los géneros clásicos y su sentido.

De este modo y gracias al argumento de autoridad, las poéticas aristotélica y horaciana, juntamente con la retórica latina, dan lugar a una preceptiva que, con ciertas modificaciones, permanece durante siglos en el canon antiguo de los estudios literarios, no siempre dominante¹⁵⁵.

Así, en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega postula la tragicomedia que triunfaría durante todo el período áureo hispánico¹⁵⁶. Por este motivo, los románticos alemanes, juntamente con Menéndez Pelayo o Benedetto Croce, han defendido la modernidad de la creación dramática española¹⁵⁷, sin menoscabo del clasicismo de tratadistas como López

¹⁵³ Entre ellos, Cicerón (§75-100: 61-70), o el autor de la *Rhetorica ad Herennium* (IV: II: § 11-5; *apud* Núñez 229-34).

¹⁵⁴ Cfr. Curtius 287 y 328.

¹⁵⁵ Sobre la polémica entre antiguos y modernos, especialmente en Francia, véanse Lecoq y Fumarolli. La alternancia o antagonismo entre unos y otros reinterpreta en el binomio de los eones de lo clásico y lo barroco, según la terminología de Eugenio D'Ors, que trasciende la acepción histórica de los conceptos: “toda vez que se considera aquí el Barroco como ‘constante histórica’ susceptible de evolución, pero no de aniquilamiento, ya queda prejuzgada su inmortalidad, paralela a la de su antagonista el Clasicismo; y se adivina su juego alternativo en la cultura venidera... (100-01). Así, “lejos de proceder del estilo clásico, el barroco se opone a él de una manera más fundamental todavía que el romanticismo” (70).

¹⁵⁶ “Elíjase el sujeto y no se mire/ (perdonen los preceptos) si es de reyes/ aunque por esto entiendo que el prudente/ Felipe, rey de España y señor nuestro/ o fuese el ver que al arte contradice,/ o que la autoridad real no debe/ andar fingida entre la humilde plebe./ Esto es volver a la comedia antigua/ donde vemos que Plauto puso dioses/ como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter./ Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,/ porque Plutarco, hablando de Menandro/ no siente bien de la comedia antigua,/ mas pues del arte vamos tan remotos/ y en España le hacemos mil agravios,/ cierren los doctos esta vez los labios” (vv. 157-73: 140-41).

¹⁵⁷ Como señala Wellek (*Historia* II, 97) a propósito de F. W. J. Schelling, “la dramática moderna se aparece a nuestro crítico como mezcla de lo trágico y lo cómico (...)” de la que Shakespeare es un “ejemplo ilustrativo”, aunque “a Calderón lo eleva Schelling por encima de Shakespeare”. No obstante, el primer romántico alemán que sintió “hondo interés por Calderón” fue Ludwig Tieck, quien posteriormente desvió su interés hacia Lope de Vega y otros comediógrafos menos famosos del Siglo de Oro, como Agustín Moreto, Rojas o Montalbán (Wellek, *Historia* II, 114). Por su parte, Menéndez Pelayo (*Historia* 772-74) deplora la tibieza de Lope de Vega en el *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, calificándola de “lamentable palinodia” lastrada por “la duda que alguna vez asalta a todo artista de los que tiran por sendas nuevas y contrarias a la doctrina oficial de su tiempo (...) ¡Triste y lastimoso espectáculo en el mayor poeta que España ha producido!”. En la misma línea Croce (384-85), tras afirmar que “España fue tal vez el país que por más tiempo resistió a las pedanterías de los tratadistas”, recuerda que Lope de Vega “andaba entre la inobservancia práctica de las reglas y la sumisión teórica, excusando su proceder práctico con la necesidad de satisfacer la exigencia del público”.

Pinciano, Cascales o, posteriormente, Luzán, más atentos a la ortodoxia aristotélico-horaciana¹⁵⁸.

Mientras tanto, otras clasificaciones dan cuenta de la mayor complejidad de los géneros literarios, fundamentalmente a partir de los tipos de mimesis diferenciados por Platón en *La República* (III, VII, 394 b-c: 184-7)¹⁵⁹, luego recogidos también por Aristóteles:

Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia, que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes (*Poética*, III, 1448a 11-26; *apud* García Yebra 133)

Siguiendo este criterio, las clasificaciones de diversos eruditos¹⁶⁰ agrupan desde la Antigüedad los subgéneros épicos, líricos y narrativos, hasta que, definitivamente, a partir del siglo XIX la tríada de los grandes géneros relega la polémica entre antiguos y modernos a un lugar secundario en la genealogía literaria: como señala Wellek (*Historia* I, 246), Goethe “asegura que tan sólo existen tres auténticas formas naturales de poesía: la que ‘narra claramente’, la ‘inflamada por el entusiasmo’ y la ‘que actúa personalmente’: o sea, épica, lírica y dramática”, y éstas constituyen desde entonces las principales instituciones de la teoría de los géneros¹⁶¹.

No obstante, la poética romántica postula el hibridismo genérico¹⁶² y, como señala Croce (62) en el contexto finisecular, “toda verdadera obra de arte ha violado un género

¹⁵⁸ Sobre las relaciones que guardan con la poética clásica la *Philosophía Antigua Poética* (1596) de Alonso López Pinciano, y las *Tablas Poéticas* (1604, publicadas en 1617), de Francisco Cascales, véase Shepard (81-112 y 151-69), quien destaca su convivencia espacio-temporal con el Fénix, y García Berrio, que analiza el plagio de los tratadistas neoristotélicos italianos. *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737 y 1789) del neoclásico Ignacio de Luzán deplora la esencia de la tragicomedia áurea (*apud* Sebold, *La Poética* 547-48).

¹⁵⁹ Según Platón, “fabulistas y poetas” pueden referir “cosas pasadas, presentes y futuras” de tres modos diferentes –“por imitación simple, por narración imitativa o por mezcla de uno y otro sistemas” (182)– y, tras recurrir a la dialéctica para explicarlos a Adimanto, por boca de Sócrates resume su ilustración del siguiente modo: “Creo que ya te he hecho ver suficientemente claro lo que antes no podía lograr que entendieras: que hay una especie de ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación; en este apartado entran la tragedia, como tú dices, y la comedia. Otra clase de ellas emplea la narración hecha por el propio poeta; procedimiento que puede encontrarse particularmente en los ditirambos. Y, finalmente, una tercera reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías. ¿Me entiendes?” (185).

¹⁶⁰ *Vgr.* Dionisio de Halicarnaso (*La imitación, apud* Becares Botas 219-32), Quintiliano (*Institutio Oratoria*, X; *apud* García Berrio y Huerta Calvo 103-05), o Diomedes (*apud* Curtius 624).

¹⁶¹ Sean denominadas *estilos* (Staiger 207-31), *actitudes fundamentales* (Kayser, *Interpretación* 438-45), *archigéneros* (Genette “Géneros” 231-33), o *cauces de presentación* (Guillén *Entre lo uno y lo diverso* 163).

¹⁶² Wellek (*Historia* I, 199) cita las palabras de Lessing sobre los grandes géneros en la *Dramaturgia Hamburguesa*: “En nuestros manuales bien está que los separemos unos de otros, lo más cuidadosamente posible, pero si un genio, llevado por

establecido”. La práctica literaria de Valle-Inclán constituye una fehaciente prueba de este hecho, particularmente por lo que se refiere al hibridismo entre el género dramático y el narrativo; en palabras de Iglesias Feijoo (“Valle-Inclán, entre teatro y novela” 71), “lo que de esto se deriva no es sino una concepción revolucionaria de la literatura, superadora de géneros y plasmada en una síntesis, que traslada la obra a un terreno nuevo”¹⁶³.

Acaso por este motivo, la comparación entre las diferentes categorías de las criaturas de ficción con respecto a su autor vuelve a constituir el gran criterio de clasificación estética –no propiamente literaria ni genérica– del autor estudiado, quien alumbra una teoría que actualiza los postulados aristotélicos en el contexto de la época moderna.

En este sentido, su primera diferencia fundamental con los “objetos mimetizados” del filósofo griego viene determinada por el relativismo fenomenológico de la Modernidad, frente a la pretendida objetividad del conocimiento de épocas anteriores¹⁶⁴. Así, Valle considera que los objetos o personajes no “son”, sino que “se perciben” de diversas maneras en función del punto de vista de su creador; en palabras de Valle-Inclán, hay “tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente” que son, metafóricamente, “de rodillas, de pie o levantado en el aire”, como ya se ha recordado.

Por otra parte, la ilustración de los diferentes modos con diversas literaturas nacionales o épocas de la historia es heredera de la teoría literaria decimonónica de raíz idealista y romántica, que trata de percibir en los hechos literarios bien un claro sentido evolutivo o dialéctico a través de los géneros literarios, bien la manifestación de los genuinos espíritu o genio de las principales naciones o pueblos europeos.

Por lo que se refiere a esto último, según Wellek (*Historia* I, 226), el prerromántico Herder es “el primer historiador moderno de la literatura que ha tenido clara conciencia de los ideales de la historia literaria universal”, y cita al filósofo en tanto que artífice del concepto de

los más altos propósitos amalgama varios de ellos en una sola obra, olvidémonos de nuestro manual y fijémonos solamente en si ha conseguido sus elevados propósitos”. El mismo Goethe, aunque reprueba el hibridismo, reconoce que el proceso de disolución de las categorías genéricas “era inevitable” (Wellek, *Historia* I, 248).

¹⁶³ Sobre esta cuestión remito asimismo a Éliane y Jean-Marie Lavaud (*Valle-Inclán, un espagnol* 55-58), Dougherty (“El teatro impuro”), Risco (*La estética* 112-13), Oliva (“Valle-Inclán, el conflicto”), y Míguez Vilas (“Tragedia y comedia”). La labilidad de los límites genéricos en Valle se analiza detalladamente con relación a la caracterización del personaje en el capítulo segundo. La influencia de Croce en Valle-Inclán se vería corroborada por el hallazgo de un ejemplar de su *Estética* (1902) en el inventario o catálogo de la biblioteca personal del escritor, pero este hecho tampoco *invalida* la hipótesis de la poligénesis que recurre al concepto de “polen de ideas”: la lectura de la obra del filósofo italiano podría ser posterior a la primeras calas del escritor en la hibridación genérica, y su interés por él probablemente se debería entonces a la voluntad de refuerzo de su propia intuición estética.

¹⁶⁴ En el prólogo a sus *Meditaciones sobre la literatura y el arte* (1914), José Ortega y Gasset ironiza al respecto con una pregunta retórica: “¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva? Dios es la perspectiva y la jerarquía: el pecado de Satán fue un error de perspectiva” (64).

literatura nacional: “¿Cómo ha cambiado el espíritu de la literatura en los diferentes idiomas en que penetró? ¿qué se llevó consigo de todos los lugares y regiones que dejó atrás?...”¹⁶⁵ A partir del movimiento del *Sturm und Drang*, la crítica romántica desarrolla la historia de las literaturas particulares, articulada sobre el ensalzamiento de los valores denominados nacionales, y que en España representaron Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate¹⁶⁶.

En cuanto a la visión diacrónica de la literatura, bajo la influencia del pensamiento dialéctico, August Wilhelm Schlegel establece la sucesión de los géneros “épico, lírico, dramático: tesis, antítesis, síntesis”, que ratifica asimismo Hegel:

en primer lugar, la poesía épica, la más primitiva expresión de la ‘conciencia de un pueblo’; después, ‘al contrario’, ‘cuando el yo individual se ha separado del todo substancial de la nación’, la poesía lírica; y, finalmente, la poesía dramática, que ‘reúne a las dos anteriores para formar una nueva totalidad que permita un desarrollo objetivo y nos haga asistir al mismo tiempo al resurgir de los sucesos de la interioridad individual’ (Genette, “Géneros”, 211)¹⁶⁷.

Pero la valleinclaniana es una reflexión estética que trasciende los límites de lo literario y, como corresponde a este planteamiento, aunque tome de ella el término “personaje”, menciona como ejemplos del mismo modo obras no sólo literarias, sino también de las artes plásticas¹⁶⁸. En este punto, al igual que sucede con la consideración del personaje como parámetro indicador en una taxonomía literaria, los precedentes de la comparación o el

¹⁶⁵ Como glosa Berlin (*Vico y Herder* 231), “la naturaleza humana no es idéntica en las diferentes partes del mundo”, y a continuación cita la exclamación herderiana: “¡Dejemos que se muestre el carácter de nuestra nación, el lenguaje, el ambiente, y que la posteridad decida si somos o no clásicos!”.

¹⁶⁶ Sobre la labor de ambas figuras de la historiografía literaria decimonónica española remito a Ramos Corrada, quien destaca su participación en la vida política española durante el período moderado (1844-54). Ambos son artífices del Plan Pidal en materia educativa, que contribuyó a consolidar el canon literario hispánico vigente en el período de formación de Valle-Inclán.

¹⁶⁷ En otros casos, la sucesión genérica que se impone no es la propuesta inicialmente por Hegel y los hermanos Schlegel, sino la alternativa de Schelling, continuada, entre otros, por Víctor Hugo (31-59). En palabras de Genette (“Géneros” 211), para Hugo, “el lirismo es la expresión de los tiempos primitivos, cuando “el hombre se despierta en un mundo que acaba de nacer”, lo épico (que incorpora además la tragedia griega) es la expresión de los tiempos antiguos, en donde “todo se detiene y se fija”, y el drama, de los tiempos modernos, marcados éstos por el cristianismo y el desgarramiento entre el alma y el cuerpo”.

¹⁶⁸ Lloréns, Allegra (“Las ideas” y *El reino interior*) y Rubio Jiménez (*Valle-Inclán, caricaturista*), entre otros, han destacado la plasticidad patente en la obra de Valle-Inclán, más que sus calas teóricas en el comparatismo literario. Por otra parte, Santos Zas (“Valle-Inclán de puño y letra”) o Dougherty (“Valle-Inclán y la pintura”), entre otros, han profundizado en la estética valleinclaniana a la luz de su crítica de pintura. En este sentido, el siguiente capítulo de esta tesis también reconstruye la estética valleinclaniana de la caracterización a partir de la crítica del retrato pictórico.

sentimiento de proximidad entre la literatura y la pintura, pueden rastrearse ya en la poética clásica.

Aristóteles señala que los poetas mimetizan a los objetos “mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores”, y cita algunos como referencia para comprender las diversas maneras de la mimesis poética en cuanto a los objetos: “Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y Dionisio, semejantes” (II, 1448a, vv. 4-7; *apud* García Yebra 131). También Horacio comienza su *Ars Poética* utilizando imágenes pictóricas, en este caso para justificar el principio del decoro como lo apropiado por su verosimilitud¹⁶⁹:

Si un pintor quisiera juntar a una cabeza humana un cuello equino y aplicar plumas de diversos colores a un conjunto de miembros de distinta procedencia, de forma que terminase en feo y negro pez la mujer de hermosa faz, ¿podríais, amigos míos, retener la risa, si os invitasen a ver tal espectáculo? Creedme, Pisones: muy parecido a este cuadro sería el libro cuyas vacías ideas estuvieran estructuradas como los sueños de un enfermo, de tal modo que ni los pies ni la cabeza pudieron constituir una única forma. Mas diréis que a los pintores y a los poetas siempre se les concedió por igual la facultad de acometer cualquier osadía. Lo sé y, por ello, reclamo tal licencia y, a su vez, la concedo, pero sin permitir que la mansedumbre se mezcle con la ferocidad, ni que las serpientes se apareen con las aves o los corderos con los tigres. (vv. 1-14; *apud* Mañas Núñez 143)

En la *Epistola ad Pisones* (vv. 361-65; *apud* Mañas Núñez 158) se encuentra asimismo el lugar común *ut pictura poesis*, cuyo comentario resulta menos pertinente por lo que al tratamiento específico de los objetos literarios o pictóricos se refiere, puesto que Horacio parece referirse a cuestiones relacionadas con la noción del gusto literario o artístico, implícita en el tópico *aut delectare aut prodesse* que desarrolla en otro lugar¹⁷⁰:

¹⁶⁹ Ya Aristóteles había ponderado la importancia de la verosimilitud en poesía, puesto que “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (...); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder” (IX, 1451a-1451b, vv. 1-4; *apud* García Yebra 157-58).

¹⁷⁰ “Tres fines se proponen los poetas: ser útiles, dar placer o tratar, a un mismo tiempo, de asuntos agradables y provechosos para la vida” (vv. 333-35; *apud* Mañas Núñez 157).

Como la pintura, así es la poesía: una te cautivará más cuanto más cerca estés de ella, y otra cuanto más lejos te encuentres; ésta requiere ser vista en la oscuridad, aquella otra a plena luz, pues no teme el examen penetrante del crítico; ésta gustó una sola vez, aquella, aun diez veces vista, seguirá gustando.¹⁷¹

Sobre esta herencia, la reflexión poética en comparación con la estética de las artes plásticas se retoma en la época moderna, entroncando con el concepto clásico de *poiesis*, que lleva a románticos alemanes y británicos a extender la categoría de lo poético a toda la labor creadora del hombre.¹⁷² Así, Coleridge distingue entre *poetry* y *poesy*, de las que la segunda excede el ámbito literario y, en consecuencia, también intenta establecer paralelismos y analogías entre la literatura y las diversas artes en diversos momentos de la historia. En esta línea, toma de Schlegel la comparación de la poesía romántica con la arquitectura gótica y de la poesía antigua con la arquitectura clásica y, asimismo, unifica a la poesía y la pintura moderna en su afán por “describir los pormenores del último término, mientras que la poesía y la pintura del Renacimiento se preocupaban más por la belleza y la armonía del conjunto” (Wellek, *Historia* II 89-90).

No obstante, como señala Wellek (*Historia* II, 189-90), ninguna de las aproximaciones de los románticos superan los “atisbos aislados”, salvo Gotthold Ephraim Lessing, quien funda el comparatismo interartístico moderno. Según apunta Mitchell (96), “Although the Laocoon has been subject of controversy since it first appeared in 1766, few critics have disputed the truth of its basic distinction between the temporal and the spatial arts”.

¹⁷¹ Las equivalencias de los tipos de pintura con los tipos de poesía no resultan identificables dadas tanto la vaguedad de las palabras del tratadista, como la disparidad de efectos sensoriales aludidos. Por lo que se refiere al parangón entre la literatura y las artes plásticas, Mañas Núñez (196) anota que “la imagen de la pintura comparada con la poesía (por mimesis) es muy frecuente en la Antigüedad”, y recurre el adagio de Simónides, citado por Plutarco, de que “la pintura es poesía callada y la poesía pintura que habla”.

¹⁷² Las relaciones de la poesía y la pintura con el concepto de ποιησις, “no con el sentido de *poesía*, sino con el primitivo y originario sentido de *hacer*” (81), tal como se presentan en los diálogos platónicos, son analizadas por Emilio Lledó, quien relaciona la crítica de la poesía con la de las artes plásticas: “Los poetas clásicos son alabados por su múltiple saber: no será que este saber, como el del pintor, es únicamente un saber de apariencias, de imágenes de las cosas alejadas también de la realidad? El problema se plantea, por consiguiente, en los mismos términos, o sea en un análisis de la autenticidad, de la *mimesis* poética.” (Lledó, *El concepto* 192). Antes había señalado las raíces del desprecio platónico de las artes plásticas: “Cabría aquí preguntarse por qué el pintor no puede tener como modelo la idea suprema que el artesano tiene. Así quedaría roto este orden que Platón impone, según el cual el pintor está situado detrás del artesano y su creación es simple reproducción de la de este. Pero Platón se mueve en un riguroso orden ontológico, en una concepción según la cual el ente creado por el artesano es el último y único que puede tener características y validez de tal, con respecto a la idea ejemplar. Lo real es el ente cuya presencia no es engaño y cuyo aparecer descansa en el ser, precisamente porque el pintor no puede captar la realidad y apoderarse de ella, que es en lo que consiste la verdad el ente, tiene que limitarse a su puro aspecto aparental.” (Lledó, *El concepto* 101).

En palabras de Darío Villanueva (*Curso* 107):

pintura y literatura mantienen unas relaciones que deben ser enfocadas desde la existencia de una misma tradición temática, pero con la especificidad del sistema de signos que cada uno de estos órdenes artísticos utiliza. Lo que defiende Lessing en su tratado (...) es que se debe poner en relación la literatura con el arte sin obviar que los signos empleados por una y otra son distintos, pero que pueden tender a la consecución de efectos significativos absolutamente comunes.

La unificación de las artes y la oposición valleinclaniana a las fronteras genéricas halla su correlato teórico cronológicamente más próximo en la *Estética* (1902) de Benedetto Croce, cuyo idealismo no sólo arremete contra la utilidad del género como principio clasificador, sino también contra las estéticas particulares de las diversas artes. Según el filósofo, los signos de todas las artes son convencionales, no naturales, y la Estética “es siempre estética general o, por mejor decir, no puede dividirse en general y especial”. Por consiguiente, desautoriza todas las divisiones de las artes: “la de las artes del oído, de la vista y de la fantasía”; “clásicas y románticas”, e incluso “del espacio y del tiempo, del reposo y el movimiento” (125-26), la más plausible y que Valle suscribe también, como se ha visto.

Las comparaciones entre pintura y poesía –en la acepción originaria del término– cobran sentido más allá de la teoría a la luz de las estrechas relaciones que en la época moderna tienden a establecerse entre literatura y arte, y que se manifiestan de diferentes modos: la concurrencia en los mismos foros de artistas y literatos, la doble vertiente creativa de algunos ingenios, o la crítica de pintura realizada por escritores.

Por su proximidad o influencia con respecto a Valle puede recordarse en este sentido la obra pictórica y poética de William Blake o Dante Gabriel Rossetti, o la crítica de pintura de Charles Baudelaire, con motivo del Salón de 1846¹⁷³.

¹⁷³ Véanse la recopilación de las críticas de Baudelaire a cargo de Dols Rusiñol, *El Salón*, o las ilustraciones del autor que acompañan la edición de Blake, *Ver un mundo*. Sobre la influencia de los citados pintores literatos en la obra de Valle y sus contemporáneos, *vid.* Lloréns (49-66), Allegra (“Las ideas estéticas”) o Litvak (*Transformación industrial y literatura* 189-200). Las concomitancias estéticas, e incluso la influencia de Baudelaire en el modernismo hispánico, y particularmente en Valle-Inclán, han sido estudiadas por González del Valle. Por lo que se refiere a la crítica de arte realizada por literatos, Cossío del Pomar (19) cita a Valéry para definirla como “el género literario que condensa o amplifica, apunta, ordena o ensaya de armonizar todos esos propósitos o manifestaciones que asaltan la mente ante la presencia de los fenómenos artísticos”, y sobre la labor del autor simbolista en este ámbito, señala que su “buen gusto unido a su tremenda intuición sensorial, su singular sensibilidad, lo conduce al mundo de las formas”, de modo que “Baudelaire es la máxima justificación

En cuanto a la estrecha convivencia de escritores y artistas en España, en el Madrid de Fin de Siglo tertulias de ambiente interdisciplinar como la del Nuevo Café Levante, permiten a Valle-Inclán conocer a artistas plásticos que en algunos casos llegan a realizar sus retratos o ilustraciones de sus obras, y en otros son objeto de la crítica de pintura que Valle-Inclán realiza con motivo de la Exposición Nacional de 1908 y otros acontecimientos artísticos.¹⁷⁴

No parece necesario recordar que en los escritores simbolistas e hijos de este movimiento, como Valle-Inclán, el interés por el arte vendría motivado incluso por su propia estética, calificable de “sinestésica”. En definitiva, la revisión valleincliniana del tópico clásico, tendente a la reunión y asimilación de las diferentes artes, no es excepcional en la sensibilidad de su tiempo¹⁷⁵.

2.1.2. Visión “de rodillas”

Según muestran las declaraciones a *ABC*, para Valle-Inclán el primero de los modos enunciados se ilustra con la épica de la literatura clásica griega cuyo máximo exponente es Homero, quien “atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres”, por lo que crea, de esta forma, “seres superiores a la Naturaleza humana; es decir: dioses, semidioses y héroes”.

La asociación a la tragedia tiene lugar más adelante, cuando, en una conferencia posterior en el Ateneo de San Sebastián, de que da noticia *La Voz de Guipúzcoa* (20 de febrero de 1935), también se refiere a la “literatura francesa”, al hilo de la ejemplificación de sus modos de ver el mundo con las literaturas nacionales. Buscando la coherencia con las ilustraciones previas, en ausencia de más información, intuyo que para Valle la literatura gala (*le Grand*

de la existencia de una *élite* capaz de distinguir y dar categoría al arte, capaz de emitir una precavida y humilde opinión frente al artista” (32).

¹⁷⁴ Entre los artistas que retrataron a Valle o ilustraron algunos de sus textos, como *Voces de gesta*, se encuentran Ricardo Baroja, Ángel Vivanco, Rafael de Penagos, Aurelio Arteta, Julio Romero de Torres, José Moya del Pino, Anselmo Miguel Nieto y Juan de Echevarría, entre otros; sobre este aspecto remito especialmente a Veiga Grandal (“Las ilustraciones”) y Rubio Jiménez (*Valle-Inclán, caricaturista* 167-308) y Serrano Alonso (“El pintor”). Por lo que se refiere a la crítica de arte del escritor cfr. Santos Zas (“Valle-Inclán de puño y letra” 418-37), Dougherty (“Valle-Inclán y la pintura” 72-87) y Mascato Rey (“Valle-Inclán y Anglada Camarasa” 189-91). Por otra parte, los catálogos *Valle-Inclán, genio y figura* y *Valle-Inclán íntimo*, así como el volumen *Valle-Inclán y la imprenta*, desglosan y documentan gráficamente ambos aspectos.

¹⁷⁵ Praz (*Mnemosyne*) se refiere, en este sentido, al “paralelismo” que cabe establecer “entre la literatura y las artes visuales” en la historia de Occidente desde la Antigüedad, aunque concluye el último capítulo (“VIII. Interpenetración espacial y temporal”) del modo siguiente: “también en el período moderno existe una estrecha relación entre el desarrollo del arte y el de la literatura; podríamos decir, incluso, que es en el período moderno donde más se da esa relación, porque en él, junto con la creación, se desarrolla una actividad crítica casi hipertrófica, orientada hacia el debate de una serie de problemas comunes a todas las artes” (213)

Siècle) representa por antonomasia el clasicismo como *eón* o categoría transhistórica¹⁷⁶ y, de este modo, tiene en mente la tragedia de Jean Racine o Pierre Corneille y sus personajes a veces mitológicos y siempre, en cualquier caso, admirables¹⁷⁷. Por este motivo, la alusión a que “el conferenciante cita a Stendhal” en este punto, la interpreto a la luz de una entrevista de Paulino Massip, publicada en *Estampa* el 27 de noviembre de 1928, en la que se refiere a “la crueldad española”, en contraste con otras sensibilidades europeas: “Los franceses se entusiasman con sus personajes: los titulan vizcondes, los visten de chaqué, les dan aire gallardo y a triunfar en el mundo” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 389-90)¹⁷⁸.

En el Ateneo Donostiarra, Valle también ejemplifica el primer modo con la escultura clásica griega, trasladando la identificación con los caracteres nacionales de la literatura a otros ámbitos de la *poiesis*, y concluyendo que la superioridad del héroe con respecto al artista “es tendencia griega”, y alude a la Venus de Milo y al Apolo. Estas imágenes de dioses no sólo pertenecen al mundo griego genéricamente aducido, sino que son –de manera más específica– equivalentes plásticos de los héroes de la epopeya antes mencionados por su superioridad a la Naturaleza humana.

Por otra parte, la ambigüedad de “estos seres que no tienen sexo” –como la Venus de Milo, “que tiene facciones masculinas” – se asocia al concepto de eternidad que constituye uno de los pilares fundamentales –si no el principal– de su teoría estética, ya expuesta en *La lámpara maravillosa* (1916): “los seres perfectos son los que no se producen. La ambigüedad es, perfectamente, la eternidad. Los ángeles no se reproducen” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 631). La belleza imperecedera, e ideal, de la imagen del mito adquiere rasgos arquetípicos en la acepción junguiana, según Valle-Inclán expone en una conferencia sobre “La pintura de Juan de Echevarría” (1923):

¹⁷⁶ Sobre el concepto de *eón* que difunde su filosofía, precisa Eugenio D’Ors: “Las realidades históricas íntimas, estas objetivas síntesis que reúnen a los personajes, a las obras y a los acontecimientos más disociados cronológicamente, las llamaremos nosotros ‘constantes históricas’. Estas ‘constantes históricas’ entran en la vida universal de la humanidad y en su pluralidad uniforme, instaurando una invariabilidad relativa y una estabilidad, allí donde lo más es cambio, contingencia, fluir” (65).

¹⁷⁷ “Los autores franceses se colocan siempre en éxtasis ante las peripecias del drama y las voces de los personajes. Divinizan sus héroes. Engendran dioses. Es el autor, en Francia, el primer vasallo de su prole. Exalta al protagonista y su drama por sobre lo más alto de los contornos humanos. Sirve a los héroes en el bien y en el mal como a divinidades extraordinarias” (Madrid 344).

¹⁷⁸ En efecto, esta afirmación podría evocar indefectiblemente la peripecia de personajes stendhalianos como Julian Sorel o Fabrice du Dongo, protagonistas respectivos de *Le rouge et le noir* (1830) y *La Chartreuse de Parme* (1839). Sin embargo, en otras intervenciones, como una conferencia de 1925 en Burgos, cita al novelista francés como representante de “la novela psicológica”, que sin duda asimilaríamos antes al siguiente modo (Valle-Inclán, *Entrevistas* 287; asimismo *apud* Romero Tobar (*La literatura* 304), sin duda ratificado por la cronología de sus obras. Las declaraciones de 1928 reseñadas *supra* reiteran en prensa la máxima que en “El milagro musical” define a los tres pueblos europeos, y su decadencia, a través de sus lenguas: “Su lenguaje es una baja contaminación: francés mundano, inglés de circo y español de jácara” (LLM1916, 77).

En la antigüedad no existe el retrato. Los griegos no supieron del retrato. Los griegos buscaban la belleza arquetipo. Buscaban al hombre bello, no determinado hombre. Y así, sus mitos eran la creación de arquetipos. El retrato todavía no es el camino inmediato, seguido, del Arte, al pasar de los arquetipos. Primero fue crear, antes de llegar al carácter, el andrógino, lo ambiguo. Y cuando los griegos depuran su arte y surge la forma de la Venus de Milo, hallamos que la Venus de Milo es una suma de líneas masculinas y líneas femeninas en una suprema armonía.¹⁷⁹

Por lo demás, y no sólo por representar dioses, el carácter sobrehumano de estos ejemplos y, por lo mismo deshumanizado en su idealidad, también hace pensar en la influencia de Nietzsche y su reivindicación del paganismo clásico en la teoría del superhombre¹⁸⁰.

Sin embargo, las esculturas aducidas como ilustración, en términos nietzscheanos remiten a la categoría de lo apolíneo y no a la de lo dionisiaco, que acompaña a la reivindicación de “la barbarie” llevada a cabo por Valle, en la estela de otros escritores, como Leconte de Lisle y Giosuè Carducci, o los más próximos Bartolomé Eça de Queiroz y Rubén Darío¹⁸¹. Nos encontramos, por tanto, ante una contradicción, cuando menos aparente, que Garlitz (*El centro* 165) resuelve con el recurso implícito a la armonía de contrarios:

¹⁷⁹ *Apud* Dougherty, “Valle-Inclán y la pintura” 79-80. Sobre la ambigüedad física de las figuras aludidas, recuérdese que para el teósofo Sâr Josephin Péladan, “L’androgynie, c’est à dire la jeunesse également distante du mâle et de la femelle, apparît le dogme plastique” (*L’art idéaliste et mystique*, Paris, Sansot, 1911:117; *apud* Díaz-Plaja, *Las estéticas* 112). Esta atención al andrógino es característica de la sensibilidad decimonónica y finisecular, como detallan Estévez Saa, Diego (« El mito ») o Monneyron. Sin embargo, según sintetiza Curi (49-56), los orígenes del mito del andrógino en la cultura occidental se remontan al diálogo entre Erixímaco y Aristófanes en el *Banquete* de Platón (362-64). Por otra parte, desde el punto de vista psicológico, la ambigüedad del arquetipo junguiano se materializa en la dicotomía *anima/animus* que conforman la psique humana, escindida por razones culturales más que biológicas: “Los estudios sobre los sueños y la conducta de sus pacientes le convencieron de que cada uno de nosotros, hombre o mujer, posee características tanto masculinas como femeninas. Dado que ningún sexo por lo normal acepta y usa los comportamientos asociados con el sexo opuesto, tales comportamientos permanecen inconscientes. (...) A esta mujer dentro del hombre la llamó Jung el anima; al hombre dentro de la mujer lo denominó el animus” (Robertson 229).

¹⁸⁰ Cfr. Friedrich Nietzsche, “Del hombre superior” (*Así habló Zarathustra*). Según Sobejano (*Nietzsche* 215), “el amoralismo esteticista de Valle-Inclán”, aunque “se alimenta de toda la atmósfera espiritual del fin de siglo”, responde “en no escasa parte a las demandas de Nietzsche”, conocido a través de la lectura de D’Annunzio. Y sobre el filósofo añade: “Éste había hecho ver el significado vitalmente positivo de lo que desde el punto de vista cristiano pasa por vicio, corrupción y decadencia”. La influencia nietzscheana en Valle, a través de D’Annunzio, ha sido destacada asimismo por Bugliani y Gambini (“Lettura”).

¹⁸¹ Sobre el origen del concepto que nos ocupa, y su aplicación a la obra de los escritores mencionados remito a Schiavo (“La ‘barbarie’”), así como a Sobejano (*Nietzsche* 203-27), por lo que atañe a la reivindicación de lo dionisiaco en la obra de Valle. Por su parte, Jean-Marie Lavaud (“Valle-Inclán y la comedia”), analiza la ruptura de expectativas de los cánones dramáticos clásicos, llevada a cabo en esta trilogía.

Inspirado probablemente por *Die Geburt der Tragödie*, nuestro autor sugiere en “Quietismo estético” (VII) que lo mejor del arte arcaico es producto del entrelazamiento de lo dionisiaco (la lujuria creadora) y lo apolíneo (la forma perfecta): “Tiene la armonía y la plenitud generosa del apolíneo sol en conjunción con la tierra madre, paridora y devoradora de carne humana” (LLM1916, 189).

Así pues, en la armonía de contrarios del primer modo podemos concluir que confluyen dos líneas de atribución o interpretación: la clásica y la primitiva. En esta segunda, lo primitivo u originario, en este caso representado por el arte arcaico o pre-cristiano no “bárbaro” –en la acepción que contrapone la cultura grecolatina al resto– encaja en el primer estadio de las teorías evolutivas del arte y la literatura a las que se ha hecho referencia, y su revalorización estética a la luz de la modernidad es característica de la literatura y el arte de la época, como señalan, entre otros, Gombrich o Litvak¹⁸².

También podemos recordar, a este respecto, las ideas de don Ramón sobre el primitivismo en el arte y el arte de creación, contrapuesto al arte de recuerdo, que veíamos en el capítulo primero.

2.1.3 Visión “en pie”

Para este segundo modo de la taxonomía valleincliniana, el escritor proporciona tres ejemplificaciones fundamentales a lo largo de sus intervenciones públicas -un género, un autor y un movimiento estético-, aparentemente divergentes, aunque una indagación más profunda las revele estrechamente relacionadas entre sí.

Por ser el más extendido a la hora de presentar a los caracteres como él mismo reconoce (“esta es indudablemente la manera que más prospera”), este modo se convierte a lo largo de sus declaraciones en el más profunda y diversamente ilustrado. En este caso, no obstante, todos los ejemplos son literarios, aunque no novelescos, lo que constituye un hecho excepcional en la ilustración de la teoría, en aras de ejemplificar la penetración psicológica:

¹⁸² Gombrich (201-68) analiza la inclinación hacia lo primitivo en las artes plásticas a lo largo de la historia, destacando el primitivismo originario de las vanguardias del siglo XX. Por otra parte, Litvak (*Transformación industrial* 19-69 y 143-80) presenta esta faceta de la sensibilidad finisecular como una reacción ante el industrialismo de la época y sus repercusiones sociales, auspiciada por el pensamiento utópico de William Morris y John Ruskin; de este modo, su concepto de lo primitivo se circunscribe a la naturaleza, la época medieval y la artesanía y el arte popular.

resulta evidente que un arte discursivo como la literatura puede plasmar aquella más matizadamente que las artes plásticas.

Implícitamente, la visión en pie se identifica, casi por antonomasia, con la novela; así, Valle declara que la “segunda manera” consiste en “mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza”, y esta afirmación ratifica el carácter evolutivo del sistema literario en la teoría de Valle-Inclán, desde el momento en que la novela sucede a la epopeya como paradigma de los géneros narrativos en la época moderna. En paralelo podemos recordar la evolución en el arte, del arte de creación al arte de recuerdo, de la primacía de la preservación de la especie a la sustitución por el culto a la personalidad.

De forma más concreta –y muy consecuente con la asimilación entre géneros narrativos y dramáticos que él mismo suele llevar a cabo– Valle-Inclán presenta el teatro shakesperiano como modelo de autenticidad humana y literaria:

Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad¹⁸³.

Como destaca González (15), el dramaturgo inglés “es el eje y centro en torno al cual gravita y se origina el quehacer literario moderno” y su influencia se percibe en la literatura española de finales del siglo XIX y principios del XX, más allá de la tópica relación con la denominada generación del 98, en muchos aspectos¹⁸⁴.

Volviendo a Valle, recordemos que ya en 1912 declaraba a *Heraldo de Madrid* no seguir los estrenos de su época por estar “obsesionado por Shakespeare”, y de las “tres exaltaciones” presentes en su teatro –trágica en *Hamlet* y *El rey Lear*, grotesca en *Falstaff*, y lírica “de casi todas sus obras”– identifica esta última con “la exaltación de la propia personalidad” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 96).

Posteriormente, esta idea se pule, y un año antes de la entrevista de Martínez Sierra para *ABC*, en la de Estévez Ortega para *Nuevo Mundo* (18-11-1927), define al dramaturgo inglés como el “autor que se desdobra”, puesto que “sus personajes no son otra cosa sino

¹⁸³ Véase nota 100.

¹⁸⁴ En términos más universales, véanse los ensayos de Bloom *El canon occidental*, y especialmente *Shakespeare, inventor de lo humano*.

desdoblamiento” de sí mismo (Valle-Inclán, *Entrevistas* 96 y 360). De este modo, comprobamos que reitera ante la prensa su idea del desdoblamiento shakesperiano, que introduce en la réplica de Don Estrafalario a Don Manolito en el “Prólogo” del *Esperpento de Los cuernos de don Friolera* (1925): “(...) Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Otelo: Se desdobra en los celos del Moro: Creador y criatura son del mismo barro humano” (LCDF 1925, 37-38).

En la misma dirección se encamina cuando, concibiendo el Romanticismo como una categoría transhistórica, declara al *Heraldo de Madrid* (4-06-1926), con motivo del centenario de este movimiento, que también “para el romántico, en general, el héroe es igual a él, y que esta solidaridad del romántico con su criatura es lo que le hace interesarse tan apasionadamente por su suerte”. No obstante, para Valle “el movimiento romántico de principios del siglo XIX en España tiene poca importancia”, dado que sus escritores imitan a “los peores modelos: a Walter Scott, a Víctor Hugo...” y palidecen ante románticos *avant la lettre*, como Lope o Calderón. En esta línea, la alusión a escritores del siglo XVII induce a establecer un paralelismo de esta visión transhistórica del romanticismo con las teorías dorsianas sobre los eones clásico y barroco, que se alternan en la historia del arte; sin embargo, la jerarquía entre ambos conceptos es inversa en cada sistema de pensamiento, ya que, si Valle toma al Romanticismo como matriz de su teoría, según d’Ors (70), este “no parece ya más que un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca”¹⁸⁵.

Más allá de esta prelación, la proximidad entre el romanticismo y el barroco, en el que se incardinan los escritores españoles citados, queda históricamente ratificada, cuando recordamos que Valle-Inclán coincide con románticos como Schlegel o Coleridge en sus juicios literarios. Así, Schlegel afirma que el dramaturgo asentó “los cimientos románticos del drama moderno”, y “considera a Cervantes y a Shakespeare dentro de la “poesía romántica” (Wellek, *Historia* II 20-22). Por su parte, Coleridge elogia la caracterización psicológica de los personajes del dramaturgo inglés, en términos análogos a la identificación autor-personaje esgrimida por Valle para definir la visión “en pie”:

El código de Shakespeare consistía en imaginar personajes a partir de sus propias facultades morales o intelectuales, figurándose con *mórbido exceso*

cualquier de estas facultades intelectuales o morales y *colocándose luego él mismo, así mutilado y enfermo, bajo determinadas circunstancias*¹⁸⁶.

En cuanto a la ilustración del segundo modo mediante las literaturas particulares globalmente consideradas, en la conferencia del Ateneo donostiarra, además de a Shakespeare y la “literatura inglesa”, encuadra en esta perspectiva “la literatura rusa” y a Dostoievski, lo que equivale a implicar nuevamente al género novelesco a través de uno de sus autores más destacados.

A este respecto, la referencia a la literatura inglesa no estaría justificada sólo por Shakespeare, dado que Inglaterra fue cuna de grandes novelistas, desde el XVII hasta el XIX¹⁸⁷, sin embargo, cuando es entrevistado por Paulino Massip para *Estampa* (27-11-1928), Valle no se refiere a ellos, excepto al decir que “los ingleses aprovechan todas las coyunturas para llorar con esa sensiblería que llega a hacer insoportable a Dickens”, contraponiéndolos tanto a los escritores franceses, que hacen “triunfar en el mundo a sus personajes”, como a los españoles, que contemplan a sus criaturas “en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 389-90)¹⁸⁸.

En cuanto atañe a la novela rusa, es igualmente por la compasión exhibida por el autor implícito en ella, por lo que encuadra asimismo la literatura rusa en la visión “en pie” de los personajes, afirmando en la entrevista tantas veces citada de *ABC*:

Se ha querido comparar a Rusia con España. No hay nada de eso. Todo ruso reacciona ante el dolor como si lo acabara de descubrir, como si lo hubieran fabricado específicamente para él. Por eso le conceden tanta importancia y se entregan a él con tanta voluptuosidad.

¹⁸⁶ En cursiva en el texto citado, *apud* Simons, *Coleridge* 140.

¹⁸⁷ Precisamente es la literatura inglesa la que naturaliza el género de la novela (*novel* frente a *romance*), con obras como la de Defoe o, ya en el Romanticismo, las hermanas Brönte. No obstante, esta visión resulta para otros parcial y simplificadora, puesto que la novela moderna se desarrolla en todos los países occidentales durante el siglo XIX, y en el canon literario la literatura francesa aventaja la inglesa durante la época del realismo, con autores como Stendhal, Balzac, Flaubert o Zola (cfr. Robert, 191-286).

¹⁸⁸ “Los ingleses, obreros de corrección y sociabilidad, practican una literatura de club. El personaje de su obra se mueve dentro del círculo de sus amistades, sujeto a los derechos y a los deberes de los hombres de este mundo. Al héroe lo inscribe en un círculo, le da carta de ciudadanía y le concede voto en los comicios electorales. A la hora de las exaltaciones, respetuoso de los intereses de clase, le otorga un título de par. El autor y el personaje viven el mismo protocolo de humanidad. El drama es un simple suceso social, apenas digno de una referencia en *The Times* (sic)” (Madrid 344-6; asimismo reproducido por Lyon 210). La ironía de estas palabras revela, en cualquier caso, la actitud antiliberal del escritor, que explicaría en buena medida la anglofobia que con frecuencia traslucen sus intervenciones.

Ya anteriormente, en La Habana (*Diario de la Marina*, 12-09-1921), Valle-Inclán había ensalzado la novela rusa, al aseverar que “sólo hubo dos autores de novelas geniales”, citando a continuación a “Tolstoi y Dostoievski”, y reiterado a Artemio la misma idea el 26 y el 27 de marzo de 1924, para *El Pueblo Gallego* de Vigo (*Valle-Inclán, Entrevistas* 197 y 262)¹⁸⁹.

Sin embargo, en las declaraciones del Ateneo donostiarra Valle no se refiere tanto a la visión “en pie” como a la dimensión social e histórica de la novela en la que insistiría en otras ocasiones. Así, comparando la novela rusa con la española a propósito de Blasco Ibáñez –aludido por el periodista como “un novelista español, que goza de gran popularidad y que en los Estados Unidos consiguió éxitos ruidosos”– sigue afirmando en la misma entrevista que “en España el ambiente ha sido hasta ahora muy pobre” y “se hace indispensable cambiar los moldes y abandonar la insulsa novela de amoríos”, en favor de obras de mayor calado que remiten “a la cuestión agraria de Andalucía y a la enorme tragedia que se viene desarrollando en Cataluña”¹⁹⁰.

En este sentido, más adelante también declara que la novela nueva ha de “desinteresarse del individuo e interesarse por las colectividades”, opción muy distinta al costumbrismo de los escritores realistas y naturalistas españoles, que califica de “individualismo regional”: “No ha surgido la novela española sino la regional. En el siglo XIX empieza la novela regional andaluza con Fernán Caballero, salta a vascongadas con Trueba, pasa a Pereda con la novela montañesa y sigue con la Pardo Bazán la gallega, y la valenciana con Blasco Ibáñez”¹⁹¹.

El caso de Galdós merece tratamiento aparte. Su aprecio por el autor de los *Episodios Nacionales* ya se había hecho patente en la gira americana de 1910, al manifestar a *La Nación* de Buenos Aires (6-07-1910) que “marca los senderos de la tradición y va contra los ‘patriotas’ que reniegan de la Historia para ver tan sólo las acciones de los hombres” (Valle-

¹⁸⁹ En esta línea, Welck recuerda que el último de los citados reivindica un “tipo superior de realismo”, que ahonda en la interioridad de los caracteres, y que también Tolstoi escribe como un psicólogo que sabe describir “con exactitud los procesos psíquicos, sus formas, sus leyes, su dialéctica” (*Historia* IV, 317-18).

¹⁹⁰ La animadversión del Valle hacia Blasco Ibáñez es manifiesta y creciente en sus declaraciones a la prensa: si en 1921 *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica (28-11-1921) se hace eco de su “condena los libros de Blasco Ibáñez, a quien en su tierra natal ha hecho recibimiento muy frío”, en 1926 insinúa en el periódico ovetense *Región* (5-09-1926) que su bonanza económica se debe a que “es millonaria cierta dama francesa con quien Blasco mantiene relaciones”. Por último, el 28 de enero de 1928 niega, para el madrileño *Informaciones*, haberlo leído nunca, lo que levantó una polémica recrudecida por nuevas declaraciones de Valle sobre la falsedad de otras anteriores para *Heraldo de Madrid*, en febrero de aquel año, y el 28 de febrero desmiente a *Ahora* su participación en un homenaje en su memoria (*Valle-Inclán, Entrevistas* 203, 314, 369, 373-79 y 451). Tomás (*Las culturas* 89-134) relaciona su enfrentamiento con la antinomia entre las distintas estéticas regionales en la España de la época –“la teoría de las Españas de Valle-Inclán” según Díaz-Plaja (*Las estéticas* 135-36)– que lleva a Valle a denigrar a Sorolla al tiempo que ensalza la pintura vasca. Estas cuestiones nos llevan al capítulo precedente, a propósito de la crítica del retrato pictórico, y en menor medida, al siguiente. Sobre el desencuentro o enfrentamiento personal entre Valle y Blasco véase asimismo Lavaud (“Valle-Inclán et la mort”) y Espejo Trenas (“La difícil convivencia”).

¹⁹¹ Al costumbrismo hispánico regionalista agrega a Clarín y a Galdós en una conferencia transcrita por *El Carbayón* de Oviedo (2-09-1926; cfr. *Valle-Inclán, Entrevistas* 307).

Inclán, *Entrevistas* 49), lo que permite contraponerlo a lo anteriormente dicho a propósito de Blasco Ibáñez. A este respecto, Iglesias Feijoo (“Valle-Inclán y Galdós”) ha desmontado el tópico del menosprecio de Valle hacia don Benito, supuestamente reflejado en las palabras de un personaje de *Luces de Bohemia*, destacando que su consideración de Galdós evoluciona paralelamente con su propia trayectoria literaria¹⁹².

No obstante, Valle prefiere siempre –antes que sus novelas– la faceta dramática del escritor, al que ya en una extensa entrevista de Juan López Núñez para *Por Esos Mundos* (1-01-1915) define a Galdós como “el redentor de nuestro teatro” o “el viejo maestro con aquellas obras verdaderamente geniales que prepararon el renacimiento de nuestro teatro...” (*Valle-Inclán, Entrevistas* 137); en sus últimos años abundará sobre el elogio galdosiano, especialmente de esta faceta¹⁹³. Trouillet Manso (“Valle-Inclán frente a Shakespeare” 45) apunta incluso que “muy probablemente” fue Galdós quien condujo a Valle hacia Shakespeare, por cuya obra “el novelista y dramaturgo canario nunca ocultó su admiración”, tanto en términos de técnica dramática, como “por la profundidad con la que desarrolla sus grandes caracteres, tan complejos y tan ricos; por las acciones secundarias o por sus reconstrucciones históricas”.

De este modo, Shakespeare vuelve a estar en el centro de las ilustraciones de la visión en pie, al emparentar por su común influjo a todos sus ejemplos: por una parte, gracias a su proverbial introspección psicológica Shakespeare era un precedente del romanticismo, que también valoró en él su interés histórico; por otra parte, esta introspección, unida a su técnica dramática lo convierte en precedente de la novela polifónica, y lo contrapone al psicologismo en la novela que hemos recordado en el capítulo precedente.

Si Valle no cita la novela realista española para ilustrar ese segundo modo, no es tanto porque busque desmarcarse claramente de la generación anterior, como acaba de verse, sino porque la identificación con el carácter literario español se reserva para el siguiente modo valleinclaniano de ver el mundo y sus personajes.

¹⁹² Si bien Dorio de Gadex lo nombra despectivamente como “Don Benito el garbancero” (Escena IV, 895), y Zamora Vicente (*La realidad esperpéntica* 39) había apuntado que con “ese sobrenombre fue conocido entre los jóvenes noventayochistas”, no debe olvidarse la ridiculización esperpéntica que de los modernistas –entre los que se incluye a Dorio de Gadex– se lleva a cabo en esta obra.

¹⁹³ Como declara a Lorenzo Carriba en su entrevista para *Heraldo de Madrid*, (25-01-1933): “Galdós es en algunos momentos un escritor nuevo, un creador de idioma. Señalo esa condición porque se la suelen negar. En sus comienzos tenía más estructura de autor dramático que de novelista. Tenía, como todos los españoles, una mentalidad de dramaturgo. En *Doña Perfecta* se puede observar concretamente esa diferencia. Cuando más tarde lleva esa novela al teatro la pieza gana mucho más en fondo y en forma.” (*Valle-Inclán, Entrevistas* 550).

Como estamos teniendo ocasión de comprobar, existe un *continuum* que relaciona las tres visiones en su conjunto y, como veremos, tiene límites especialmente lábiles entre la segunda y la tercera.

También volviendo a teoría del género analizado en el apartado 1.2.2., de la comparación entre ambas taxonomías, podemos inferir que el retrato estaría entre la segunda y la tercera visión; es decir, con el artista “en pie” y “levantado en el aire”, respectivamente, como muestra el recurso al romanticismo como ejemplo.

Así, en la teoría de las tres visiones, este movimiento que ilustra la visión “en pie” se asocia a la introspección o conciencia de sí, que lleva a la preocupación histórica o existencial, y estas no son las notas que determinan al arte de creación, sino las de su antítesis; es decir, el arte de recuerdo, en sus diversas manifestaciones. De hecho, el romanticismo consolida la historiografía moderna a partir de la mentalidad ilustrada, al tiempo que su espíritu atormentado germina en el irracionalismo existencialista¹⁹⁴ que, como hemos visto, lleva nuevamente a la deformación y los monstruos en el ámbito del arte y la literatura.

De este modo, el cotejo confirma el carácter fronterizo y polifacético de este movimiento, que en el siguiente apartado se revelará en su significativa identificación con la figura de Francisco de Goya –inventor el esperpento, según el propio Valle-Inclán-, o en el descubrimiento de las fuentes del esperpento en el grotesco romántico, por parte de la crítica¹⁹⁵.

2.1.4. Visión “levantado en el aire”

Coincidiendo con la imagología de España de que se hace eco Lentzen¹⁹⁶, en la nuevamente citada entrevista para *ABC* Valle-Inclán identifica este tercer modo con la literatura y cultura españolas en general, y en particular con su cima; es decir, con algunos de nuestros autores del Siglo de Oro y, en particular, con la novela picaresca y cervantina: “Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también”¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Sobre los orígenes del existencialismo véase Jolivet.

¹⁹⁵ Cfr. Schiavo, “El camino del grotesco”.

¹⁹⁶ “Es interesante que Karl Friedrich Flögel, que fue el primero que se ocupó de la historia de lo grotesco, era de la opinión que los españoles habían superado al resto de los pueblos europeos en lo grotesco (...) Flögel escribió una *Geschichte des Groteskekomischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, 1789 (reimp. Munich 1914)” (Lentzen 1914).

¹⁹⁷ En particular, Swansey (*Barroco y Vanguardia*, “Una inevitable tentación”) ha cotejado detalladamente las afinidades estéticas y estilísticas reconocibles entre las obras de Quevedo y Valle-Inclán.

Pero, como hemos visto, no todos los autores del Siglo de Oro –ni aun todas las obra de los citados– participan de esta perspectiva: sin ir más lejos, Lope de Vega o Calderón se ven como románticos *avant la lettre* y, por consiguiente, se encuadran en el anterior, según declara al *Heraldo de Madrid* en la entrevista citada *supra*. Sin embargo, es indiscutible que la cosmovisión del Barroco en España se asocia al pesimismo, y esta visión confluye con la preocupación noventayochista, que lleva al escritor a identificar lo nacional con momentos de crisis como los aludidos a través de las obras y escritores citados¹⁹⁸.

En este sentido, al identificar la visión “desde arriba” como signo de identidad, la crítica intuitiva de Valle supera, sin negarlo, el “lugar común” del realismo como constante de la literatura hispánica, que fue repetido desde mediados del siglo XIX por críticos y eruditos como Menéndez Pelayo, Leopoldo Alas “Clarín” o Emilia Pardo Bazán, hasta su consagración crítica en la obra de Menéndez Pidal como “marca definidora de los caracteres individualizadores de la Literatura Española”¹⁹⁹.

En su recorrido por el tópico, Romero Tobar (*La literatura 175-76*) se remonta a la afirmación de Alcalá Galiano (1862) de que “la invención de la voz realismo no era otra cosa que poner nuevo nombre a una cosa vieja”, para continuar con las apostillas de Clarín –“nuestro realismo es muy nuestro; en efecto, nos viene de raza”– o Pardo Bazán –“¡y cuán sano y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano!”–²⁰⁰.

No obstante, la estética del esperpento va más allá del realismo en cualquiera de sus acepciones por la estilización degradadora que implica, y que lo lleva al punto de contraponerse a él. En este sentido, Risco (*La estética de Valle-Inclán*), Loureiro (“A vueltas”), o Iglesias Feijoo (“Evasión y compromiso”) destacan la primacía de la recreación estética sobre el reflejo de la realidad, si es que una de estas dos tendencias hubiera de

¹⁹⁸ La resonancia de la crisis finisecular en Valle-Inclán cuenta con una extensa bibliografía desde el clásico ensayo de Salinas, que califica al escritor de “hijo pródigo del 98”. Por lo que se refiere a sus relaciones con el esperpento remito especialmente a Cardona y Zahareas, Éliane y Jean-Marie Lavaud (*La singladura narrativa, El teatro en prosa, y Valle-Inclán, un espagnol*), Aznar Soler (*Guía de lectura*). Recordemos, por otra, parte que, tal como Valle declara en 1926 a Estévez Ortega para la revista viguesa *Vida Gallega*, la decadencia española es “de origen; no está adquirida por vicisitudes de los tiempos”, juicio que guarda relación con la leyenda negra: “Después de creada la unidad, a base de picardías y chismes y alcoba, reñimos la gran batalla con Europa y la perdimos. La libertad de conciencia que nos hubiera salvado quedó ahogada aquí...” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 328).

¹⁹⁹ Así, Menéndez Pidal se refiere al “verosimilismo realista” de la épica hispánica, en contraposición al “verosimilismo fantástico” de su análoga gala, y apostilla que “estas diferentes maneras de poetizar son tan connaturales a la una y a la otra literatura que, cuando un tema de Francia o de España sea imitado en España o en Francia, habrá de sufrir una adaptación para dotarle del estilo grato al país receptor, pues toda obra popular quiere ajustarse al común gusto colectivo” (Menéndez Pidal *La épica medieval española* 208). Sobre las implicaciones fenomenológicas y pragmáticas de la literatura o la lectura “intencionalmente realista” (191) remito a Darío Villanueva (*Teorías del realismo*)

²⁰⁰ Pero las citas que aduce revelan una acepción amplia del concepto que incluye textos, autores y obras consideradas por Valle precedentes del esperpento, como Quevedo y Goya, o la novela picaresca y *La Celestina*.

imponerse a la otra. Sólo así se explica el hecho de que Valle defina su creación como una forma artística que subvierte el primero de los modos de ver a los personajes:

El mundo de los esperpentos –explica uno de los personajes en *Luces de bohemia*- es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia²⁰¹

El origen de la teoría de las tres visiones en la subversión de la tragedia clásica está ya claro en las palabras del escritor sobre el “género nuevo”, que está iniciando, y al que denomina “estrafalario”, según atestigua en Cuba el *Diario de la Marina* del 12 de septiembre de 1921 (Valle-Inclán, *Entrevistas* 197):

Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos²⁰².

Este reverso también puede verse en el diálogo del “Prólogo” del esperpento *Los cuernos de Don Friolera* (1921), en la que –aun sin nombrarlo portavoz de la estética que se

²⁰¹ Confróntese estas palabras, reproducidas por *ABC* el 7 de diciembre de 1928, con las consideraciones puestas en boca de Max Estrella, en la escena XII de *Luces de bohemia*: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (LDB1924, 224-225). En palabras de Dougherty (“El teatro impuro” 98-99), “Al tiempo que deconstruye la tragedia clásica, el esperpento deja intacto un destino cruel y dogmático que en vez de inspirar aquella armonía de contrarios hallada en la catarsis –terror y piedad, dolor y amor–, mueve al lector/ espectador a risa. El sentimiento trágico de la vida española pedía, a juzgar por *Los cuernos de don Friolera*, una forma escénica impura, heterogénea e irónica: un engendro teatral grotesco e inominado. Un «esperpento»”.

²⁰² Véase también las declaraciones del escritor a José Alonso Montero (*La Libertad*, Madrid, 16-04-1926): “La vida, sus hechos, sus tristezas, sus amores, es siempre la misma, fatalmente..., lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes, esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy... Antes, el Destino cargaba sobre los hombros –altivez y dolor- de Edipo o de Medea. Hoy, ese destino es el mismo: la misma su fatalidad, su grandeza, su dolor... Pero los hombros que lo sostienen han cambiado. Las acciones, las inquietudes, las coronas son las de ayer y las de siempre. Los hombros son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. En *Los cuernos de don Friolera*, el dolor de éste es el mismo de Otelo y, sin embargo, no tiene su grandeza. La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en *Luces de Bohemia* esa misma ceguera es triste y lamentable, porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella” (Valle-Inclán, *Entrevistas*, 297).

infiere de la visión “levantado en el aire”– Don Estrafalario la define como “una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de vivos”. (LCDF1925, 71; MDC1930, 102). Su intervención da la réplica al tiempo que se contrapone semánticamente a la de Don Manolito (“la risa y las lágrimas son los caminos de Dios”), que se erige así en defensor de la visión más amable del teatro cómico al uso, o incluso de la visión “en pie”. Anteriormente, Don Estrafalario contrapone al Bulubú de la obra con Shakespeare, afirmando que el primero “ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica” (LCDF1925, 37-38; MDC1930, 113)²⁰³.

Volviendo a las declaraciones de Valle a la prensa cubana, la mención de los términos tragedia y grotesco para definir esta nueva forma artística es significativa, pero no porque Valle comparta estética con la tragedia grotesca de Arniches; como señala Lentzen (64), aunque tanto los esperpentos como las tragedias grotescas “proviene de la evolución del sainete popular”, la creación arnichesca busca la creación de “efectos melodramáticos” sin perder la visión básicamente realista, frente a la desrealización del esperpento. También Iglesias Feijoo se refiere a las diferencias radicales entre Arniches y Valle al tiempo que refuta las posibles influencias mutuas:

Es cierto que Arniches forja un poco antes el concepto de tragedia grotesca que Valle el de esperpento, aunque nadie ignora que en 1913 *La Marquesa Rosalinda* se denominó “Farsa sentimental y grotesca” y que en ella laten muchos de los ingredientes del Valle-Inclán último. Y, del mismo modo, ha sido posible rastrear en el Arniches de los sainetes de principios de siglo los elementos grotescos de su mundo posterior.

De este modo, concluye que ambos protagonizan un fenómeno de génesis independiente por influencia de “unas tendencias que el arte, la literatura y el pensamiento de la época dispersaban en el ambiente y a las que los espíritus creadores no podían dejar de ser receptivos” (“Grotescos” 51), que en el caso de Valle-Inclán son más diversas que en el de Arniches, como han expuesto varios estudiosos.

Así, en una visión retrospectiva, Schiavo (“El camino del grotesco”, “Las farsas de Valle-Inclán”) se remonta a la novela gótica y al romanticismo de autores como Victor Hugo o Edgar Allan Poe para introducir el gusto por el grotesco siniestro en el imaginario moderno;

²⁰³ Sobre las relaciones entre el concepto de demiurgo y el desdoblamiento de la visión de altura en la visión estelar y la visión esperpéntica remito a Juan Bolufer (*La técnica narrativa* 306-14).

en esta línea, la estética baudeleriana y decadente se perfila como clave de interpretación de la primera etapa en la estética del grotesco del escritor²⁰⁴.

Por otra parte, volviendo a la faceta más lúdica o burlesca, Echeverría y J. M. Lavaud (“El teatro de los niños”, “Del teatro de los niños”), entre otros, se refieren el teatro de marionetas o *Teatro dei Piccoli*, inspiración de las primeras farsas como divertimento que, en combinación con otros elementos, evolucionará hacia el desgarrado esperpéntico. En esta línea más lúdica y burlesca, los términos ‘marioneta’, ‘muñeco’, o ‘juego’ son empleados en la propia reflexión metaliteraria de las tres visiones del autor, como han destacado inicialmente Zamora Vicente (*La realidad esperpéntica*), Risco (*La estética del esperpento*) y, posteriormente, muchos otros.

Por otro lado, y pese al desconocimiento del teatro expresionista alemán en la escena española²⁰⁵, Jerez Farrán (11-77) analiza las concomitancias de esta corriente artística, presente en las artes plásticas nacionales desde antiguo, con el teatro de Valle. Del mismo modo también pone en relación su estética tanto con otros ‘ismos’ –fundamentalmente surrealismo y cubismo– como con la pintura de Goya y el arte cinematográfico.

En el gusto del esperpento por el espejo deformante ahonda asimismo Rubio Jiménez (*Valle-Inclán, caricaturista*), cuyo trabajo complementa las aproximaciones comparatistas anteriores con el análisis a la luz de los caricaturistas hispánicos y sus modelos contemporáneos del escritor.

En síntesis, el magma en el que se fraguan las obras de Valle-Inclán identificadas con el esperpento es complejo y rico, y difícilmente reducible a una única cualidad, aunque todas sus implicaciones pueden considerarse aludidas por el escritor.

Por este motivo, también se hace necesaria una crítica de la teoría, pues –según se ha visto– Valle diferencia netamente la visión “en pie” de esta visión “levantado en el aire” y, sin embargo, esta misma rigidez le lleva a contradecirse ocasionalmente cuando trata de definir o ejemplificar, a través de los clásicos, cada una de estas perspectivas. Como ejemplo, recordemos que, si en las declaraciones recogidas por *El Castellano* en 1925 afirma que “la

²⁰⁴ El origen de la armonía de contrarios de los románticos franceses se encuentra en la degradación del ideal, de Víctor Hugo a Baudelaire: “Grotesco se refiere a todo lo que los cánones rechazan, todo lo que no se integra o no se adecua a un orden poderoso y omnipresente” (Diego y Vázquez, 12), Baudelaire y Valle comparten asimismo una orientación esotérica, que supera el ridículo o el desahogo cómico, patente en el concepto baudeleriano de lo “cómico absoluto” “frente a lo “cómico significativo”, y en la cita de *La lámpara maravillosa*: “Poetas, degollad vuestros cisnes y en sus entrañas escrutad el destino” (LLM1916, 83). Sobre las fuentes, fases y facetas del grotesco en el arte y la literatura europeas remito a Kayser (*Lo grotesco*) y Fernández Ruiz. Diego y Vázquez compilan asimismo un volumen que ilustra diversas manifestaciones de esta estética en la literatura francesa.

²⁰⁵ Cfr. Dougherty y Vilches *La escena madrileña entre 1926 y 1931*.

tercera manera consiste en considerarlos como creo que Dios considera a sus criaturas, con compasión”, en las recogidas por el *Heraldo de Madrid* en 1926 se desdice, al establecer que “al autor que está por encima de sus personajes le son indiferentes los infortunios de los personajes esos”, porque “sólo conmueve el infortunio de los iguales”.

Algo parecido sucede cuando intenta ilustrar el tercer modo con la actitud de Miguel de Cervantes hacia su más famoso personaje, declarando a este último periódico que “a pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él”, y corrigiéndose nueve años más tarde, en la conferencia transcrita por *La Voz de Guipúzcoa*, al decir que “el mismo Cervantes asiste con una sonrisa compasiva a los sucesos que le sobrevienen a Don Quijote.”²⁰⁶ La contradicción le lleva incluso al solapamiento implícito de los modos segundo y tercero al referirse a la obra de Francisco de Goya, tal como reflejan las palabras del autor al *Heraldo de Madrid* en 1926: “Cervantes, Velázquez, Quevedo, Goya mismo, aunque era romántico, la mayor parte de los artistas españoles consideran a sus personajes inferiores”.

En definitiva, los límites de las categorías en la teoría valleinclaniana no están claros y ocasionalmente se solapan. Especialmente por lo que se refiere a estos dos modos modernos – y que, por tanto, se oponen conjuntamente a la epistemología del mito– más que hablar de clasificaciones y etiquetas cerradas debería hablarse de componentes y tendencias en una continuidad que no neutraliza la dialéctica.

Como refuerzo de mi argumentación, al igual que he procurado iluminar sus ilustraciones con los precedentes valleinclanianos en la estética y la crítica literaria, propongo en estas páginas su comparación con teorías literarias posteriores a él y plenamente consagradas.

2.1.5. Valle-Inclán y la teoría literaria moderna

Según se ha sugerido, las declaraciones de Valle sobre “los tres modos de ver el mundo” se insertan en una cadena de reflexión teórica y crítica que no sólo hunde sus raíces en la poética clásica, sino que llega hasta la época contemporánea.

En primer lugar, resulta de interés su comparación con las propuestas de Frye en *Anatomy of Criticism* (1957), obra revolucionaria al margen del estructuralismo europeo dominante,

²⁰⁶ No obstante, según transcribe *El Carbayón* de Oviedo en 1926, de *El Quijote* “dice haber sido un libro picaresco, por el ambiente en que se desenvuelve”, y destaca que “Don Quijote despierta un gesto zafio” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 306).

con gran influencia en la crítica anglosajona como contrapeso de los movimientos deconstruccionistas²⁰⁷.

Su trabajo se centra exclusivamente en el ámbito de lo literario, ajeno a inquietudes estéticas o de comparatismo interartístico, y vuelve los ojos a la experiencia del lector o receptor, a diferencia de la perspectiva autorial adoptada por Valle-Inclán, en su condición de escritor. Frye revaloriza a los personajes como “las unidades más importantes de un relato”, clasificando los diversos tipos de ficción “desde el punto de vista del tamaño de los personajes y de la actitud del lector para con ellos”.

En este sentido, *Anatomía de la crítica* reconoce su deuda con la *Poética* aristotélica, matizando que la superioridad o inferioridad de los personajes no se refiere a una “visión estrechamente moral de la literatura”, sino –más pragmáticamente– a la expectativa que suscita su “poder de acción (...) que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo” (Frye *Anatomía* 53), independientemente de su condición social. Esta particularidad –compartida con Valle-Inclán– constituye una diferencia con respecto a la evolución de la teoría aristotélica en el canon poético antiguo, y viene determinada por la diferente visión del mundo en épocas tan distantes, especialmente por lo que se refiere a la permeabilidad y movilidad de las clases sociales y otras conquistas de la época moderna.

Al igual que Valle, Frye establece en su “Teoría de los modos” una gradación descendente en función de una “cuestión de perspectiva” (Frye y Cayley 60). Enumero a continuación los cinco modos que describe, intentando establecer equivalencias –cuando sea posible– con las tres visiones valleinclanianas, según las declaraciones del propio autor.

El primero es aquel en el que el héroe “es superior en clase, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres, y la historia que le incumbe será un mito en el sentido habitual de relato acerca de un dios”. Se trata, por tanto, de la literatura mitológica y los textos sagrados a los que el autor de *Anatomía de la crítica* dedica sus ensayos *El gran código* (*The Great Code*, 1982) y *Poderosas palabras* (*Words with Power*, 1990); es decir, relatos que “ocupan un lugar importante en la literatura, pero, por regla general se encuentran

²⁰⁷ Sobre la trayectoria académica e intelectual del crítico, así como sobre la génesis y las repercusiones de sus obras fundamentales, remito a las entrevistas contenidas en Frye y Cayley (35-146). Como señala este último en la “Introducción” del volumen (27), “Frye comparte el consenso contemporáneo de que el lenguaje es, como dice Heidegger, la Casa del Ser. Pero Frye también se apartó de su época y se distinguió por su actitud evangélica y por lo que Donald Riccomini llama «la presencia lúdica, clara y no reprimida de lo transcendental en su obra»”

fuera de las categorías literarias normales” (Frye, *Anatomía* 53-54)²⁰⁸. Al referirse a Homero Valle podría tener en mente este tipo de narraciones, que –recordemos– caracteriza porque “atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres”, de manera que crea, “seres superiores a la Naturaleza humana” (“dioses, semidioses y héroes”).

Según Frye, el segundo modo mimético es aquel en el que el personaje “es superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente”, como “el héroe típico del *romance*, cuyas acciones son maravillosas, pero el mismo se identifica como ser humano”; para diferenciar sus manifestaciones de las del modo anterior, matiza que “aquí pasamos del mito propiamente dicho a la leyenda, al cuento popular, a los *märchen*²⁰⁹ y a sus afiliados y derivados literarios” (Frye *Anatomía* 54).

A este respecto, la distinción de *romance* frente a *novel* en la teoría literaria anglosajona, contrasta con la unificación de las dos categorías en las tradiciones continentales europeas; particularmente en España la categoría de novela tiende a aplicarse a cualquier obra de ficción narrativa extensa, incluso *avant la lettre*²¹⁰, como es el caso de las denominadas “novelas bizantinas” o “de caballerías”, a las que sería preferible enunciar como “libros bizantinos” o “de caballerías”. Sea o no por carecer de un término exclusivo en los géneros hispánicos, este el único modo de Frye indiscutiblemente ausente en la clasificación de Valle-Inclán.²¹¹

El tercer modo propuesto en *Anatomía de la crítica* (54), llamado modo mimético superior, remitiría, sin embargo, a la visión “de rodillas” de Valle:

Si [el héroe] es superior en grado a los demás hombres pero no al propio medio ambiente natural, el héroe es un jefe. Tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hace está sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza. Este es el héroe del modo mimético elevado, de la mayor parte de la épica y la tragedia.

²⁰⁸ Las obras citadas profundizan en las conexiones entre la Biblia y la tradición literaria occidental a partir del imaginario común de ambas, puesto que la literatura “es la encarnación de una mitología en un contexto histórico determinado” (Frye *Poderosas* 16).

²⁰⁹ Denominación germánica de los cuentos infantiles tradicionales; para una información más matizada consúltese Robert 69-86.

²¹⁰ Sobre la reivindicación del término *romance* en la literatura hispánica para designar a estas y otras ficciones idealistas de la época, véase Gómez Redondo 131-81.

²¹¹ Aunque el elemento fantástico o maravilloso es recurrente en la obra de Valle-Inclán (cfr. Risco “El elemento fantástico” y *Literatura fantástica* 255-59), sus personajes no son en ningún caso asimilables a los héroes del segundo modo de Frye, por diversas razones, entre las que la ironía ocupa un lugar preponderante.

La tragedia clásica aludida por Valle-Inclán como reverso del esperpento²¹² podría ajustarse a esta definición, de manera que la correspondencia con la visión “de rodillas” constituye una cuestión de grado entre este y el primer modo; asimismo, si Homero se toma como ejemplo de esta visión, su equivalencia con uno u otro modo se establece en función de considerar la *Odisea* como un texto fundacional de la mitología griega – asimilándolo de esta manera a la Biblia y otros textos sagrados– o como una obra épica²¹³.

En cuanto a la visión “en pie”, puede corresponderse con el siguiente modo del teórico canadiense –el modo mimético inferior– aunque Frye y Valle no consideran exactamente las mismas tradiciones literarias. Como ya se ha señalado, entre los ejemplos más recurrentes que Valle-Inclán cita para ilustrar la visión “en pie” se encuentran la novela, Shakespeare y el romanticismo que, como sabemos, tiene al dramaturgo inglés entre sus principales modelos. Pero no son estos los que Frye aduce, salvo el primero, ya que novela (*novel* en contraposición a *romance*) y ficción realista se identifican:

Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de común humanidad y exigimos del poeta los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia. Esto nos proporciona al héroe del modo mimético bajo, de la mayor parte de la comedia y de la ficción realista. (*Anatomía* 54)

Por lo demás, si bien en algún momento Frye (*Anatomía* 59-62) se refiere a la aportación de Shakespeare al género de la comedia como representante del modo mimético bajo, Valle tiene presente al Shakespeare trágico (vgr. *Othello* o *Hamlet*), y no a su *comic relief*, como ejemplo de la visión “en pie”, lo que conduce nuevamente a constatar el *continuum* o la gradación que se extiende entre todas estas categorías.

Finalmente, la visión “desde arriba” del esperpento valleincliniano, se halla próxima al último de los modos miméticos: el “modo irónico”, que *Anatomía de la crítica* diferencia del

²¹² “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento”, según Max Estrella en la escena XII de *Luces de bohemia* (LDB1924, 224) y, como Valle explica a *ABC*, “estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia”. Véase nota 202.

²¹³ La épica y la tragedia constituyen casos complejos por la gran variedad que admiten sus asuntos y personajes en las diferentes tradiciones literarias: así, la épica francesa de las *chansons de geste* se considera más próxima al romance que al tercer modo, lo que no es aplicable a los cantares de gesta hispánicos. Asimismo, los personajes de las tragedias clásicas o de asunto clásico pueden tener entre sus personajes a seres sobrehumanos como los de la épica mitológica o sagrada.

anterior por ser su personaje, como en el universo kafkiano²¹⁴, “inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo”. La acepción del término manejada por el crítico es, por tanto, la referida a la ironía de situación o del destino²¹⁵, en su vertiente trágica vinculada con el mito (*Anatomía* 63-65), que al igual que el esperpento valleincliniano vuelve los ojos a la tragedia clásica. De esta manera, en ambas clasificaciones, la relación entre las categorías no sólo es una diferencia de grado entre las contiguas, sino que también encierra una dialéctica entre las más alejadas.

Por otra parte, Frye (*Anatomía* 55) también matiza que una obra puede considerarse adscrita a este modo aun “cuando el lector siente que está o podría estar en la misma situación, ya que la situación se juzga por las normas de una mayor libertad”, lo que evoca la humanización del esperpento a la que se ha hecho referencia en el apartado anterior, y que se retomará asimismo en el siguiente.

En suma, las tres visiones de Valle-Inclán se solapan con cuatro de los cinco modos miméticos de Frye, o coinciden con ellas desde otro punto de vista: concretamente el primero y el tercero con la visión “de rodillas” y “en pie”, y el cuarto y el quinto con las visiones “en pie” y “de rodillas”, respectivamente. Con una aplicación laxa de la clasificación, que admite confluencias y grados, sólo el segundo de los modos tipificados por el teórico canadiense carece de correlato. A este respecto, la reducción de categorías de la clasificación de Valle puede atribuirse tanto a la menor exhaustividad del *corpus* literario considerado, como a su carácter estético, más general y no específicamente literario; tampoco puede parangonarse el rigor académico de una y otra sistematización, dado que la de Valle es la teoría intuitiva de un creador.

A causa de diversas y evidentes razones, este trabajo descarta la influencia valleincliniana en *Anatomía de la crítica*: a las ya expuestas pueden sumarse la lejanía geográfica e incluso cultural, unida a la escasa difusión de las declaraciones de Valle-Inclán fuera del ámbito del hispanismo. Sin embargo, muestra que la teoría intuitiva de Valle – aunque marginal– se inserta en una cadena de reflexión teórica y crítica cuyos orígenes se remontan a la época clásica, y sigue vigente y fructífera en nuestros días.

²¹⁴ Las tradiciones literarias aludidas son diferentes puesto que Frye no considera prioritariamente la literatura española, sino otras literaturas nacionales y, por otra parte, su circunstancia temporal le permite aducir ejemplos cuya entrada en el canon universal es posterior a la época de Valle, como Kafka.

²¹⁵ Thirlwall contrapone esta acepción, la *ironía práctica*, a las clásicas *ironía dialéctica* o socrática, e *ironía verbal* o retórica, por referirse a situaciones o hechos, dado que “es independiente de cualquier forma discursiva y no necesita palabras” (*apud* Schoentjes 57).

En este sentido, la teoría de los modelos interactivos de identificación con el héroe de Jauss, veinte años posterior a *Anatomía de la Crítica*, utiliza diferentes parámetros clasificatorios, siempre desde el punto de vista del efecto sobre el lector o receptor. Esta investigación constituyó, originalmente, el objeto de una ponencia para el *VI Coloquio de Poética y Hermenéutica* (1972), y la polémica que suscitó en su momento hizo que su autor modificase algunos de sus postulados, por lo que se refiere a la base de comparación, en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*; en palabras de Jauss (160), resultaba “a todas luces, insuficiente” su “intento de considerar la identificación estética con lo representado – algo implícito en toda catarsis– como un rasgo esencial de la experiencia estética primaria, es decir, pre-reflexiva”, puesto que “ni la identificación constituye, por sí misma, un fenómeno estético, ni el héroe nace sólo de la producción poética” (Jauss 241).

En suma, “la identificación en la actitud estética es un estado móvil”, y su variabilidad determina los cinco niveles de la experiencia estética que el teórico de la Escuela de Constanza diferencia en su teoría. De este modo, la influencia aristotélica se proyecta en fenómenos con una dimensión psicológica o social, como la catarsis, y puede reconocerse cierto paralelismo entre las categorías de la Estética de la Recepción y las de las otras clasificaciones analizadas. El modelo de identificación asociativa sería en realidad el único sin parangón en las sistematizaciones precedentes, dada su naturaleza lúdica, festiva o de celebración, y no de “representación para el espectador” (Jauss 259).

En una comparación con las restantes conclusiones de *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, la visión valleinclaniana “de rodillas”, o el primer modo mimético de Frye se aproximan al modelo admirativo; el paralelismo es particularmente claro por lo que se refiere al primer modo mimético de Frye, puesto que la identificación admirativa origina un modelo –un héroe, un santo o un sabio– que, por su perfección, no remite a las categorías contrapuestas de lo trágico y lo cómico, que, en cualquier caso sobrepasa, en tanto aumenta “la esperanza de lo ideal” (Jauss 264).

Las equivalencias con la visión “en pie” valleinclaniana o los modos miméticos superior e inferior de Frye son más complejas, dado que se da una bifurcación o doble identificación entre ellas. Así, la definición de Valle se reconocería en el modelo simpatético, asociado al “héroe imperfecto o más cotidiano, en el que el espectador o el lector pueden reconocer el ámbito de sus propias posibilidades y solidarizarse con un ser hecho *de su misma pasta*”

(Jauss 270), y los dos modos de Frye equivaldrían más bien a las dos vertientes del modelo catártico: la del héroe sufriente o trágico, y la del héroe oprimido o cómico (Jauss 277-83).

En esta línea, Jauss identifica la catarsis con toda la “función comunicativa de la experiencia estética (*movere et conciliare*)”, subsiguiente a sus aspectos productivo (*poiesis*) y receptivo (*aisthesis* propiamente dicha); así, la define como “el placer que, en las propias emociones, producen la oratoria o la poesía y que puede llevar al oyente o al espectador a cambiar de criterio o a liberar su ánimo” y esta perspectiva le permite ampliar pragmáticamente sus márgenes genéricos, haciéndose extensiva a la comedia²¹⁶.

Por último, el quinto modelo de Jauss, el del antihéroe o la ausencia de héroe, calificado de “irónico”, se identificaría con el modo homónimo de Frye y la visión “levantado en el aire” de Valle. Al igual que ocurre en estas dos clasificaciones citadas, entre este último modelo y el anterior –en este caso el del héroe oprimido o cómico– puede percibirse un *continuum*, dado que las diferencias entre ambos no son tajantes: sin duda, la recepción depende del espectador, cuya percepción, más allá del “reírse-con”, puede oscilar entre el elemental “reírse-de”, que hace que el receptor “encuentre placer en la fría consciencia de su superioridad” (Jauss 282), y la más profunda “identificación irónicamente rechazada” (Jauss 289).

En definitiva, la introducción de la teoría de la recepción de Jauss incrementa el componente fenomenológico de la consideración del personaje con respecto al neoaristotelismo de Frye. Asimismo, de la creciente complejidad de la comparación se infiere el relativismo gnoseológico de la Modernidad, que justifica el auge de clasificaciones graduales o no discretas emanadas del paradigma científico y filosófico de la denominada “lógica borrosa”²¹⁷. De cualquier modo, la relevancia de la categoría del personaje reivindicada por Valle-Inclán se mantiene constante.

²¹⁶ Recordemos que la acepción clásica de la catarsis es la presente en la *Poética* de Aristóteles (14, 1453b-1454a, vv. 1-15; *apud* García Yebra 173-78 y 287-92), tradicionalmente definida como el hecho de que “la tragedia lleva a cabo la purgación de ciertas afecciones (compasión y temor)”.

²¹⁷ Cfr. Kosko. En la genología literaria tradicional puede verse una anticipación en el reconocimiento de los géneros híbridos, que cuenta con diversos precedentes románticos, como la *Dramaturgia Hamburguesa* de Lessing (*apud* García Berrio y Huerta Calvo 120): “Para qué he de preocuparme de si una obra de Eurípides no es del todo narrativa, ni del todo dramática? Llámela híbrida; me basta con que este híbrido me cause más agrado, me edifique más que los más legítimos partos de nuestros correctísimos Racines o de cualquier otro nombre que pudiera dárselos”.

2.2. LAS TRES VISIONES EN LA PRAXIS LITERARIA VALLEINCLANINA: BALANCE CRÍTICO

Si bien Rico (47-48) ha sugerido su mayor amplitud a la luz de la comparación con el pasaje de la *Poética* aristotélica que inicia este trabajo, la crítica de la teoría de las tres visiones se ha restringido a la estética del esperpento y sus conexiones con otros movimientos europeos, como el expresionismo²¹⁸.

Por este motivo, los ensayos o estudios clásicos de Salinas (“Significación del esperpento”), Sender (*Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*), Risco (*La estética de Valle-Inclán en los esperpentos*), Zamora Vicente (*La realidad esperpéntica*) o Cardona y Zahareas, entre otros, no buscan polemizar sino apoyarse en la palabras del autor para la crítica literaria de sus esperpentos, que glosan bien a partir de las declaraciones en la prensa sobre el tercer modo de ver a los personajes, bien a partir de la reflexión metaliteraria contenida en *Luces de bohemia* (1920) y *Los cuernos de Don Friolera* (1921), según ya se ha referido. En definitiva, el objeto de estudio último no es nunca la teoría valleincliniana, sino la praxis literaria para cuya explicación esta fue generada, y que se pone en relación con los modelos que pervierte, su carácter transgénico y supuestamente irrepresentable, el contexto histórico que estimuló la crítica, o los recursos estilísticos mediante los cuales se plasma la degradación aludida.

En este aspecto, el estudio de Risco (*La estética de Valle-Inclán en los esperpentos*) ha sido pionero en analizar los mecanismos lingüísticos, literarios y estéticos en los que se sustenta la degradación valleincliniana no sólo de las farsas y esperpentos teatrales, sino también de las novelas de *El Ruedo Ibérico*, copartícipes de una manera de ver y presentar el mundo artísticamente, cuyos contexto histórico y comparativo con otras artes en el ámbito hispánico se esbozan someramente.

Más recientemente, Schiavo (“El camino del grotesco”, “Las farsas”), Iglesias Santos (*Canonización*, “La farsa en el teatro”), Fressard (“De Shakespeare à l’expresionisme”), Jerez Farrán (*El expresionismo*) o Rubio Jiménez (“Goya y el teatro”, *Valle-Inclán, caricaturista*) han ampliado esta visión comparatista, abordando asimismo la estética de la farsa y el esperpento valleinclinianos tanto a la luz de las vanguardias expresionistas y otros movimientos europeos contemporáneos, como de sus precedentes artísticos y literarios.

²¹⁸ No obstante, Juan Bolufer (*La técnica* 300-05) había destacado ciertas diferencias de la teoría del esperpento con la *Poética* aristotélica, como su idealismo, y aludido a la teoría de Frye, que “reelabora la clasificación aristotélica de los objetos, estableciendo cinco modos, en lugar de tres, que han sido sucediéndose en la historia de la literatura” (304).

Por otra parte, Zamora Vicente (*La realidad esperpéntica*) ha centrado otro estudio pionero en *Luces de bohemia* (1920), combinando el análisis formal de la parodia literaria, con el más sociológico de sus relaciones con el degradado contexto sociopolítico contemporáneo. En esta misma línea, el análisis formal y, sobre todo, la crítica histórica del mismo y otros esperpentos ha sido llevado a cabo por J-M.Lavaud (*El teatro en prosa*), Zahareas (*Valle-Inclán: An Appraisal*) Cardona y Zahareas, o Aznar Soler (*Guía de lectura, "Luces"*), entre otros estudiosos que ahondan en la naturaleza heterónima de la literatura valleinclaniana, y sus relaciones con el mundo empírico de su tiempo.

Por su parte, Loureiro (“A vueltas”) e Iglesias Feijoo (“Evasión y compromiso”) han advertido sobre los riesgos de primar la denuncia sobre el esteticismo que conllevaría la aplicación de los postulados marxistas y su teoría del reflejo, cuando la estética de Valle-Inclán, sin negar su función social, reivindica indefectiblemente la estilización artística.

En cualquier caso, la consideración global de la teoría apenas se ha hecho, más allá de las objeciones a la aplicación de la teoría valleinclaniana, excesivamente rígida, como han expuesto significativamente críticos literarios más conocidos por su faceta creativa como escritores.

Así, y siguiendo las sugerencias apuntadas por Gonzalo Torrente Ballester, Antonio Buero Vallejo²¹⁹ (201-202) argumenta intuitivamente que no sólo los ejemplos que Valle aduce superan con creces las simplificaciones de su teoría –como, por otra parte, ya se ha mostrado a propósito del tercer modo²²⁰– sino que lo mismo sucede con los esperpentos, ya que diversos personajes “en la galería esperpéntica de don Ramón (...) son de pronto contemplados por él “en pie”, y no sólo con ternura, sino a punto, casi, de arrodillarse ante ellos”. Es lo que ocurre en el caso del anarquista preso de *Luces de bohemia*, la mujer con el niño muerto en los brazos, el propio Max Estrella o su hija y su mujer.

Más adelante, y de modo coherente con las declaraciones de Valle-Inclán a Martínez Sierra acerca de la estrecha relación existente entre la historia y la novela²²¹, justifica la rígida

²¹⁹ El mismo Buero Vallejo cita las palabras de Torrente en su análisis del esperpento cuando señala que “en el espejo cóncavo del Callejón del Gato, generador del esperpento, ‘no cupo la figura doliente de una mujer, cuyo hijo, de pecho, ha muerto víctima del ‘jollín’; como la del indio Zacarías, la estampa de esta mujer innominada hace temblar la pluma irrespetuosa de Valle-Inclán (...) de indignación y ternura”

²²⁰ Cfr. páginas 134-35. En la misma línea, Buero Vallejo (202) afirma expresamente: “Cervantes es realmente trágico. Y conmovedor. Goya no siempre es “goyesco”, (...) a imitación y semejanza de esa otra genial visión española que es Las Meninas.”

²²¹ “Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal en la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes” (*ABC*, Madrid, 7-12-1928;

definición del esperpento no sólo por “el esquematismo inherente a todo teorizar, sino también por razones sociales” (Buero Vallejo 206).

El dramaturgo señala igualmente que la superación de las simplificaciones teóricas por la práctica literaria no sólo se percibe en los esperpentos teatrales, sino que se extiende a toda su obra, en la que los tres modos aparecen frecuentemente diluidos o entremezclados, como la crítica ha destacado en diversas ocasiones²²²:

Valle-Inclán repite en su evolución personal la de la literatura entera; pero, como en esta, también en la suya surgen recurrencias. (...) A lo largo de sus creaciones don Ramón del Valle-Inclán parece haber pasado de unos a otros puntos de vista para situarse al fin en el aire. Pero cuando miró arrodillado, o en pie, sabía erguirse, y desde el aire su mirada fue tan penetrante como si estuviese junto a los hombres que observaba. Doy por seguro que en ellos estriba la grandeza de su obra (201).

Con mayor afán especulativo, también Díaz-Plaja (*Las estéticas*, 175-176) señala “la rigidez que esta división tripartita parece comportar”, al tiempo que propone reinterpretarla. De esta forma, a partir de las declaraciones del autor anteriormente expuestas, transporta “este triple encuadre a tres modos de observación con carácter alternativo”, cuya aplicación ciñe a la obra del escritor: en ella, por ejemplo, las *Comedias bárbaras*, las *Sonatas* y el *Esperpento de Las galas del difunto*, presentan al mito de Don Juan en sus visiones predominantemente mítica (don Juan Manuel Montenegro), irónica (el Marqués de Bradomín) y degradadora (Juanito Ventolera), respectivamente (189-215 y 228-41)²²³.

Seguidamente reseño la clasificación y sus ilustraciones con mayor detalle.

Más que los ejemplos aducidos por Valle, el término “mítico” que Díaz-Plaja utiliza para referirse a la visión de don Juan Manuel Montenegro o Adegá (175-200) evoca la primera categoría –homónima– del ensayo de Frye, y la asociación se refuerza inequívocamente en las coordenadas místicas y gnósticas en las que lleva a cabo su explicación (95-121).

apud Valle-Inclán, *Entrevists*, 396) A este respecto, remito asimismo a mi trabajo “El idel comunitario”, que finalmente no guarda relación con esta tesis doctoral, tras la exclusión de *Jardín umbrío* (1905-1920) de su corpus y Plan de Investigación.

²²² Véanse asimismo, entre otros, los trabajos posteriores de Saco Alarcón 153-183, Rivas Domínguez “*Rosarito*” y González del Valle “*Rosita*”, así como el monográfico de *Ínsula* coordinado por Santos Zas.

²²³ El tratamiento recurrente del mito de don Juan en la obra valleinclaniana, puede seguirse en Aznar Soler 51-58 y Becerra (“Tres miradas”), Éliane Lavaud (*La singladura* 327-39 y Serrano Alonso (“«Cara de plata»”), entre otros, cuyas aportaciones considero asimismo en el tercer capítulo de la tesis.

En este sentido, también otros críticos han interpretado las *Comedias bárbaras* (1907-1923) o *Flor de santidad* (1904) como relecturas de los mitos cristianos. Así, Éliane y Jean-Marie Lavaud (78-80) o Eileen Doll se han referido a la analogía entre don Juan Manuel Montenegro y Cristo en *Romance de lobos* (1908), y Montoro ha analizado la analogía entre la Encarnación de la Virgen María y la peripecia de Adegá en *Flor de santidad* (1904). Pero resulta difícil sostener esta interpretación sin visos de cuestionamiento: así, por su parte, Romero Tobar ("*Flor de santidad*") ha planteado las duplicidades latentes en el sentido de este último relato como una manifestación de la figura del doble, en la que la ironía subyacente merma o incluso neutraliza la interpretación mítica en el sentido que venimos diciendo²²⁴.

En cuanto al otro extremo de la teoría, los términos "esperpéntico", de Valle, y "degradador", de Díaz-Plaja, pueden considerarse equivalentes, como lo son las definiciones de ambos. Al referirse a la relación de *Las galas del difunto* (1926) con respecto al mito de don Juan como "un proceso de desvalorización tan radical que puede ofrecerse como el máximo esfuerzo de degradación de que tengo noticia en lengua castellana" la alusión a la categoría del esperpento puede darse por incluida, con el matiz de que esa degradación se recrea "con la misma exigencia esteticista (...) con el mismo afán de selección —esta vez hacia abajo— de la prosa del Modernismo, pero a la inversa" (232). El crítico se suma así a la caracterización estilística del fenómeno estético, sin dejar de aludir a la condición de "reverso de un mito ilustre" que define la obra citada, en paralelismo con la subversión del *Othello* shakespeariano y la tragicomedia de honor del teatro áureo en *Los cuernos de Don Friolera* (1921)²²⁵.

Por último, frente a esta perspectiva que acaba de ser presentada, "en la visión irónica, las cosas no se envilecen: sencillamente se desmitifican" en contacto con "la más sencilla y desencantada realidad". En función de estas palabras, el parangón de la visión "en pie" de Valle podría establecerse, en parte, a partir del concepto de realismo que domina la novela inglesa y rusa que lo ilustran.

Sin embargo, el efecto que toda ironía produce es el distanciamiento crítico antes que la identificación aludida por Valle, y más que otras manifestaciones del fenómeno, la ironía

²²⁴ Martín (133-34) percibe, en cualquier caso, una figura del doble correlativa en la figura del caminante, cuya interpretación esotérica oscila entre la figura del Mesías y la del Demonio.

²²⁵ Sobre este aspecto véase asimismo Avalor Arce, Dougherty ("The tragicomic Don Juan"), Aznar Soler (*Guía de lectura*), García Lorenzo ("Valle-Inclán y *Las Galas del difunto*"), Lavaud ("Otra subversión"), Lázaro, y Feal Deibe ("Don Juan"), entre otros trabajos.

romántica se produce por la ruptura de la ilusión que acompaña a la crisis gnoseológica y de valores de la Modernidad²²⁶.

En esta línea, Díaz-Plaja (*Las Estéticas*, 145) fundamenta filosóficamente la ironía en la categoría nietzscheana de lo dionisiaco, que –frente a “la aspiración a la Eternidad, al Quietismo”– representa “el tirón de la realidad, riente y multiforme”, encarnada en el “Daemonium” del escritor: “un aldeano menudo alegre y viejo, que parece modelado con la precisión realista de un bronce romano, de un pequeño Dionisos” en “El anillo de Giges” de *La lámpara maravillosa* (1911). Así llegamos a una armonía de contrarios, que el propio Valle-Inclán consideró principio radical de su estética.

Por lo que se refiere a los personajes valleinclanianos, el Marqués de Bradomín, “un don Juan feo, católico y sentimental” –y, por tanto, humanizado– es el personaje escogido por excelencia para ejemplificar la visión irónica (Díaz-Plaja, *Las estéticas*, 201-15), sin que sus elementos paródicos con relación al mito de don Juan desentonen en este concepto. Tanto el protagonista de las *Sonatas* (1902-1905), como los personajes de Arlequín y Maese Lotario, de *La marquesa Rosalinda* (1913) y *La farsa italiana de la enamorada del rey* (1920), respectivamente (Díaz-Plaja, *Las estéticas* 216-17), se mueven en unos parámetros de comicidad metaliteraria, en busca de la “armonía de contrarios” que constituye la esencia del fenómeno de la ironía y el grotesco románticos²²⁷.

En este sentido, no debe olvidarse que lo farsesco es el componente del esperpento del que, en palabras de Sender, nace la “dificultad de la tragedia”, y la vinculación entre la estética de ambos géneros ha sido señalada por asimismo por Dougherty (“Valle-Inclán y la farsa”), Iglesias Santos (*Canonización* 126-9) y Gómez Abalo²²⁸. No obstante, como señala Schiavo (“Las farsas” 335-38) no es hasta la *Farsa y licencia de la reina castiza* (1922) cuando se produce “un cambio cualitativo en la estética de Valle-Inclán”, que con esta obra “ha dejado el grotesco romántico para llegar al grotesco duro, al grotesco moderno de los esperpentos.”

Adoptando una solución de compromiso, y puesto que la ironía con un variable grado de estabilidad es un elemento constante en toda la obra valleinclaniana²²⁹, puede concluirse que

²²⁶ Cfr. Ballart 65-86 y Shoentjes 87-113.

²²⁷ En el capítulo siguiente volveremos sobre el concepto de “armonía de contrarios”, que ha sido aplicado a la estética de Valle-Inclán por Schiavo (“El camino del grotesco”, “Las farsas de Valle-Inclán”), Maier (“¿Palabras de armonía”), Trouilhet Manso (“Freud y Valle-Inclán”) y Vilchez Ruiz (“De las ideas”).

²²⁸ Cfr. el estado de la cuestión en Schiavo “Las farsas” 321-22.

²²⁹ Dada la amplitud del fenómeno y su naturaleza pragmática, asumo así los diversos grados de explicitud de la ironía que Booth ha analizado desde un punto de vista teórico, y que entroncan con la acepción romántica del concepto, a la que se ha

las diferencias entre el modo irónico y el degradador constituyen meramente una cuestión de grado, siendo el primero de los dos una categoría de transición o menos marcada.

En definitiva, la clasificación de Díaz-Plaja no sólo obvia el alcance teórico general de las declaraciones del escritor, sino que –como muestra la aplicación a su obra– tampoco se corresponde exactamente con la teoría de las tres visiones. Buscando equivalencias entre ambas clasificaciones, el modo mítico y el modo degradador remiten fácilmente a la visión “de rodillas” y “levantado en el aire”, respectivamente, pero la denominación de irónica parece aproximarse más a la visión esperpéntica que a la denominada “en pie”, que carecería propiamente de correlato.

Precisamente, como se ha mostrado en estas páginas, las incursiones de Valle-Inclán en la reflexión metaliteraria o estética aquí recordadas, trascienden la explicación del esperpento al actualizar diversos fundamentos de la poética clásica en la época de la Modernidad. En este sentido, los postulados valleinclanianos son herederos de la poética romántica y la historiografía decimonónica, al tiempo que se solapan o confluyen implícitamente –cuando menos en parte– con diversas teorías filosóficas, estéticas o, más concretamente, literarias del siglo XX, contemporáneas o posteriores a la época del escritor, y todavía influyentes en la crítica actual.

En particular, el desglose de las coincidencias de las tres visiones de Valle-Inclán con las teorías literarias de Frye y Jauss, revela su importancia crítica, a pesar de su carácter intuitivo. Por esta razón, se toman como referencia para el estudio de la obra valleinclaniana, con las reservas que el análisis ha sugerido, sea aisladamente o a través de la lectura comparada: considerando que sus categorías aluden a tendencias más próximas de lo inicialmente propuesto, que no se excluyen necesariamente en la misma obra literaria, sino que suelen establecer entre sí una relación compleja –que no me atrevo a calificar de dialéctica– y en la que globalmente podemos acordar que domina una de ellas.

aludido *supra*. En cuanto a la crítica valleinclaniana, aparte del estudio de Díaz-Plaja (*Las estéticas*), la ironía de los comienzos de la obra de Valle-Inclán ha sido destacada conceptualmente por Ruiz de Gallarreta, Zamora Vicente *Las Sonatas de Valle-Inclán*, o Risco *El demiurgo y su mundo* 9-59, entre otros. Por lo que atañe a la aplicación específica de esta categoría estética en la obra posterior de Valle-Inclán, remito a Finnegan y a Villarrea Álvarez “Una lectura irónica de *La Pipa de Kif*”.

3. UNA CLAVE MASCULINA DEL IMAGINARIO DEL ESCRITOR: LA TEORÍA SOBRE DON JUAN²³⁰

Este capítulo complementa la panorámica estética y teórico-literaria sobre el personaje valleincliniano con un acercamiento tematólogo²³¹.

Al igual que en los dos capítulos anteriores, también en este caso atiendo especialmente a las declaraciones de Valle-Inclán reproducidas en la prensa; en particular las entrevistas y conferencias que revelan las fuentes y los modelos de su imaginario²³².

Ante la heterogeneidad de los asuntos tratados por el escritor a lo largo de su trayectoria creativa, el criterio para acotar el objeto de estudio de este capítulo ha sido más selectivo que abarcador, y se ha establecido en función de dos parámetros: su relación directa con el contenido de los relatos analizados en la segunda parte de esta tesis doctoral, y la relevancia que el propio Valle-Inclán le otorgaba en su obra. En consecuencia, la recreación de un símbolo de diversas facetas de la seducción masculina se impone a otros elementos del imaginario del escritor, que no obstante también serán necesariamente abordados al hilo del análisis de los relatos.

En este sentido, en una entrevista de Mariano Román para *La Novela de Hoy* (3-09-1926), Valle-Inclán declara, a propósito de sus *Sonatas*, que en ellas había intentado recrear “un tema eterno” porque “por mucho que esté tratado, no está agotado nunca”, de modo que

²³⁰ Publiqué parte de lo expuesto en este capítulo como comunicación, bajo el título “La teoría valleincliniana sobre Don Juan en la prensa periódica (1921-1932)”. En Javier Serrano y Amparo de Juan (coords.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931): Actas del congreso internacional* (Lugo, 25-28 de noviembre de 2008). Universidade de Santiago de Compostela, 2009. 587-600. ISBN 978-84-9887-143-2.

²³¹ Tomachevski (“Temática”, y *Teoría*, 179-211) suele tomarse como referencia para el análisis estructural de los contenidos de la obra literaria, si bien las alternativas metodológicas que contempla la crítica temática son diversas, según compendia Doležel. En cuanto a la tematología, “es una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios” (Pimentel 215). De manera similar, Claudio Guillén (*Entre lo uno* 230-281), Domínguez, Gil-Albarellos y Naupert (13-63) han deslindado este terreno disciplinar.

²³² El término imaginario se ha utilizado en diversos ámbitos del conocimiento para hacer referencia al conjunto de creencias y representaciones que definen una cosmovisión determinada. En palabras de Solares (136), “A través de una síntesis multidisciplinar de teorías y métodos antropológicos, filosóficos, sociológicos, históricos, psicológicos y literarios, la investigación hermenéutica de la imaginación simbólica se funda en el análisis comparativo de los procesos simbólicos como elementos determinantes de la creación literaria y artística, como elementos sintomáticos de actitudes socioculturales, en torno del sentido de la existencia”.

“es piedra de toque donde se mide el esfuerzo y el mérito de cada autor” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 310). Alude así al tema de don Juan, que en su obra aborda no sólo en las *Sonatas* (1902-1905), sino repetidamente a lo largo de toda su trayectoria literaria, con un tratamiento que comprende diversas visiones heterodoxas hasta su degradación esperpéntica²³³.

En este punto, matizo que Valle no utiliza el término mito en sus declaraciones, sino preferentemente el de leyenda, al igual que sucede en los ensayos de otros estudiosos de Don Juan próximos en el tiempo, como Georges Gendarme de Bévotte (*La Légende de Don Juan*, 1908) o Víctor Said Armesto (*La Leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de “El burlador de Sevilla” y “Convidado de piedra”*, 1908). En las obras citadas el término leyenda subraya el carácter tradicional del personaje, aunque, a diferencia del de mito, no da cuenta de la complejidad de su arraigo en el imaginario cultural que lo contextualiza²³⁴.

Dada la variedad de perspectivas posibles, en este capítulo recorro a diversos hiperónimos de Don Juan –tema, personaje, leyenda y mito–, en función de la faceta que destaco en cada lugar, y limito el empleo de este último vocablo a las condiciones canónicas de su uso como elemento literario, expuestas por Becerra (*Mito* 9-30)²³⁵.

Sea cual sea la categoría conceptual asociada al personaje, las declaraciones de Valle sobre Don Juan interesan tanto como su recreación artística, puesto que ambas facetas se iluminan de manera recíproca. Por otra parte, la exposición dispersa en la prensa constituye en este, como en muchos otros casos, la principal –si no la única– vía elegida por el escritor para revelar de manera explícita diversos aspectos de su estética, su imaginario y su visión de mundo. Partiendo de ambas premisas, el presente capítulo estudia al don Juan valleinclaniano centrándose en el primero de los planos mencionados, a partir de una serie de entrevistas, cartas y conferencias, fechadas entre 1921 y 1926,²³⁶ que en adelante aplicaremos con carácter retroactivo.

²³³ La recreación del tema de Don Juan en la obra valleinclaniana ha sido analizado por Aznar Soler (*Guía* 51-58), Becerra (“Tres miradas”), Bermejo Marcos, Díaz-Plaja (*Estéticas* 189-215; 228-241), Dougherty (“The tragicomic”), Éliane Lavaud (*La singladura* 327-329 y *Un sistema* 35-41), Feal Deibe (“Don Juan” 71-90).

²³⁴ En un sentido próximo y al margen de las etiquetas habituales, en el prólogo a su edición de la obra de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (1926), Mainer (“El vuelo” 9-10) recupera el concepto de “lugares de memoria” (*lieux de mémoire*) de la obra de Pierre Nora, para designar “aquellas referencias que, a lo largo de un tiempo razonable, suscitan la vinculación del ciudadano a su comunidad”.

²³⁵ Seguidamente enuncio la síntesis de los rasgos comunes del mito literario proporcionada por Becerra (*Mito* 24-25): están “sustentados en organizaciones simbólicas”; tienen “polivalencia significativa”; se organizan de manera “cerrada en estructuras complejas”; y contienen una “advertencia metafísica”. Sobre la aplicación del concepto de mito al caso de Don Juan remito asimismo a Weinstein, Rousset, Feal Deibe (*En nombre*), Curi (329-405, y Lasaga Medina (21-99), al tiempo que a Lavaud (*La singladura* 327-329; *Valle-Inclán* 35-41) y, en particular, Becerra (“Tres miradas”), por cuanto atañe específicamente a su tratamiento en la obra de Valle-Inclán.

²³⁶ Me refiero a la conferencia reseñada en *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica (28-11-1921), bajo el título “Don Ramón María del Valle-Inclán en México”; la carta titulada “Autocrítica”, publicada en el semanario *España* (Madrid, 8-03-

En diálogo con otros textos del mismo Valle y otros autores, y aun reconociendo la naturaleza fragmentaria e intuitiva –o no sistemática– del *corpus* aludido, de él se infiere una teoría sobre un tema folclórico que en la Edad de Plata se convierte en crisol de la Modernidad²³⁷.

3.1. LA EVOLUCIÓN DE DON JUAN: SÍNTESIS CRÍTICA

Sin pretender presentar en esta tesis doctoral un compendio de las transformaciones del personaje desde su origen –ya analizadas en otras investigaciones de referencia–, en las páginas que siguen la aportación del escritor se introduce brevemente a la luz de la historia del mito, cuyos precedentes más antiguos se encuentran en diversos motivos del folclore y la literatura española recreados en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuido a Tirso de Molina (1630)²³⁸.

Este es el texto fundacional que reúne por primera vez a los caracteres fundamentales de la historia en el contexto histórico e ideológico de la Contrarreforma: en él, el seductor, las mujeres a las que burla, y el muerto al que desafía –que constituye el brazo ejecutor de la sentencia divina– son los actores de un drama de honor convertido en argumento teológico para ilustrar la condenación del individuo por “un exceso de confianza” en la misericordia de Dios²³⁹.

1924; la entrevista “A manera de prólogo. Hablando con Valle-Inclán”, a cargo de Mariano Román para *La Novela de Hoy* (Madrid, 3-09-1926), y, por último a otra conferencia de que da noticia la *Región* (Oviedo, 15-09-1926), bajo el epígrafe “Autocrítica literaria. Valle-Inclán y su obra”. Para esta tesis doctoral las citas de estas fuentes están tomadas de Valle-Inclán, *Entrevistas* 203, 259-260, 310 y 323-324, respectivamente. También Serrano Alonso (“Valle-Inclán”) completa la documentación sobre la última conferencia citada, y añade otras tres al *corpus* de declaraciones valleinclánianas sobre el mito de Don Juan: la primera en el Ateneo de Palencia (27-10-1925), bajo el título “Autocrítica”; la segunda, titulada “Autocrítica literaria”, en la Escuela de Bellas Artes de Avilés (3-09-1926); y la tercera, con idéntico epígrafe que la primera, en el Círculo Mercantil de Málaga (28-10-1926). Más recientemente, el mismo autor (*Conferencias* 539-45, 579-86, 625-29 y 635-42) reedita estos discursos ampliamente anotados, a partir de su repercusión en la prensa periódica. Véase asimismo, no obstante, Gago Rodó (“Entrevista” y “Regionalismo”).

²³⁷ Utilizo el término en la acepción de “modernidad” formulada por Baudelaire en *Le peintre de la vie moderne* (1863), que subyace al imaginario y la poética de Valle-Inclán y sus contemporáneos, y ha sido definida en su más amplio contexto como “la tradición de la ruptura” (Paz, *Los hijos* 15-37) o “una tradición contra sí misma” (Calinescu 97). Por lo que se refiere a la fecundidad del tema de Don Juan en la Edad de Plata, véase Feal Deibe (*En nombre* 49-85), Sobejano (“Don Juan”) y la mayor parte de las contribuciones al volumen coordinado por Pérez- Bustamante (*Don Juan* 39-203 y 313-485).

²³⁸ Tras dar noticia de otras aproximaciones cronológicas, Becerra (*Mito* 55-70) se decanta por la teoría que busca las fuentes del drama del mito en el folclore medieval, como los romances populares descubiertos a finales del siglo XIX y principios del XX por eruditos como Menéndez Pelayo o Menéndez Pidal, así como en obras de teatro españolas contemporáneas y anteriores a Tirso. Said Armesto, citado por el mismo Valle como argumento de autoridad, transcribe varios testimonios de este tipo (27-48). También Márquez Villanueva reconstruye la génesis del mito desde una perspectiva interdisciplinar y comparada. Por su parte, Rodríguez López-Vázquez, (*El burlador* 11-60) reconstruye en su edición la historia textual de las diferentes versiones de la obra, que a los títulos citados añade *Tan largo me lo fiáis* (1634), al tiempo que rebate la atribución tirsiana con argumentos diversos.

²³⁹ Sobre el trasfondo de esta obra y su complementaria en la producción de su supuesto autor, *El condenado por desconfiado*, Becerra (*Mito* 81-91) se refiere a la polémica suscitada por la condenación de don Juan, concluyendo lo

En la Europa meridional, sin embargo, después de que la historia sea reinventada y difundida por los cómicos de la *commedia dell'arte* en los años siguientes, el personaje – convertido en libertino ateo– pierde su significado religioso y, de este modo, se trivializa en divertimentos galantes o, en los casos más sustanciales, se transforma en un elemento satírico²⁴⁰.

El carácter de Don Juan recupera su potencialidad dramática con la reincorporación de los elementos sobrenaturales en la versión de Mozart y Da Ponte (*Don Giovanni*, 1789), que inicia la transición hacia el romanticismo: el ensayo de E.T.A. Hoffman sobre la obra, luego incorporado a sus *Cuentos fantásticos* (1813), transforma al burlador en un buscador del ideal –“un ideal de mujer siempre entrevisto y nunca hallado” (Becerra, *Mito* 140)– y así lo perciben también otros románticos, que establecen un paralelismo entre él y el protagonista de *Fausto*²⁴¹.

En este período también se apunta por primera vez la posibilidad de la salvación del libertino gracias al amor de una mujer, que el don Juan hispánico por antonomasia, el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844), consolida plenamente: el desenlace feliz más allá de la muerte, en ‘justicia poética’ por su enamoramiento, contradice el carácter tradicional del mito, pero resulta más acorde con la simpatía popular que su protagonista despierta tras su transformación por amor²⁴².

Desde entonces y hasta la época contemporánea de Valle, se suceden las variantes de la historia, con una acusada tendencia bien a desnaturalizar al personaje, bien a degradar su carácter mítico, por la confluencia de varios procesos, relacionados, en cualquier caso, tanto

siguiente: “En el caso concreto del *Burlador*, la condenación de don Juan no es otra cosa que el intento de Tirso de contrarrestar los eventuales malos efectos que podría producir el ejemplo moral contenido en el *Condenado*. Esto es, si basta a un pecador, sean cuales sean sus pecados, con arrepentirse en el último instante de su vida, uno puede divertirse, sin tener en cuenta el Bien y el Mal durante toda la existencia, como lo hizo el bandolero creado por Tirso. Para evitar el contrasentido de esta doctrina Tirso crea a don Juan y le condena al castigo eterno, pese a que en su último instante solicita confesión”.

²⁴⁰ Como ejemplos destacados pueden citarse las comedias racionalistas de Molière (*Don Juan ou le Festin de Pierre*, 1665) o Goldoni (*Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto*, 1736), entre otros autores menores. Sobre esta fase de desmitificación en la historia del mito véase Becerra (*Mito* 35-40 y 103-128), que en su historia hasta el siglo XVIII, atribuye la falta de popularidad del tema de don Juan en el mundo anglosajón al puritanismo y la mayor rigidez de este entorno en lo que a normas de conducta se refiere (121-22). En contrapartida, Curi (365-74) y Macchia (42-47), con relación a la historia de Don Juan, y, con independencia de ella, Armiño (*Cuentos* 9-16), Lomba Falcón, Velarde Fuertes (75-123) o Zavala (*Clandestinidad*), con independencia de ella, se vuelven hacia la Europa mediterránea para glosar los orígenes del libertinismo filosófico o “erudito”, que comparte con el libertinaje sexual algunos principios éticos posteriormente consagrados por la Ilustración, como el rechazo de la credulidad y el ensalzamiento de la razón y la libertad, en detrimento de la obediencia, en materia de fe y costumbres, postulada por la Iglesia de Roma.

²⁴¹ Cfr. Weinstein (95-103) y Becerra (*Mito* 142-145).

²⁴² Escobar contrapone directamente el Tenorio de Zorrilla al titanismo del protagonista del drama esproncediano *El estudiante de Salamanca* (1840), solidario con la actitud vital y estética de Byron y otros románticos. Sobre la ‘remitificación’ o ‘metamorfosis’ de don Juan en este período remito asimismo a Becerra (*Mito* 30-46 y 132-163) y Weinstein (66-94), respectivamente.

con la reacción antirromántica como con la consideración clínica de un personaje legendario como si de un ser humano se tratase²⁴³.

3.2. RASGOS GENUINOS DEL PERSONAJE: VALLE-INCLÁN EN DIÁLOGO CON SUS CONTEMPORÁNEOS

Aunque Valle también retratará a Don Juan en decadencia en fondo y forma, sin embargo, en sus declaraciones prefiere aludir a la plenitud del mito, que lo hace eterno²⁴⁴.

Así, su teoría no recoge la complejidad de su propia práctica ni la de sus contemporáneos, al no hacer referencia a la vejez de don Juan, por ejemplo en las *Sonatas*, como tampoco hará referencia específica a la subversión esperpéntica del mito, representada por Juanito Ventolera en *Las galas del difunto* (1926)²⁴⁵.

También debo decir que el recorrido por las numerosas obras literarias españolas y europeas de esta época que lo recrean, excede con mucho las ambiciones de mi trabajo, que se limita a presentar las declaraciones de Valle-Inclán sobre el particular en el contexto teórico de su tiempo.

En cualquier caso, del estudio llevado a cabo se infieren unas líneas de fuerza en la concepción y recreación del personaje por parte de Valle-Inclán, que son las que, a mi juicio, vertebran la dialéctica tanto con los precedentes históricos como con el pensamiento de sus contemporáneos, aunque no se corresponden con las invariantes establecidas en el mito desde el punto de vista estructural: el muerto, el grupo femenino y el héroe (Becerra *Mito* 35)²⁴⁶.

²⁴³ A este respecto, Becerra (*Mito* 163-190), Feal Deibe (*En nombre* 51-99), Real, Weinstein (130-167), y diversos colaboradores del volumen coordinado por Pérez-Bustamante inventarían y analizan diversas muestras de estos nuevos procesos de desmitificación, bajo esta designación u otras similares o *avant la lettre*. Así, en un sentido análogo, Lasaga Medina (103-169) se refiere a las “inversiones de Don Juan” en dos capítulos de su ensayo, que culminan con el análisis de los donjuanes de Valle-Inclán. La fenomenología y la casuística argumental de estas obras es variada y complejísima, por lo que renuncio a detallarla en estas páginas más allá de lo expuesto.

²⁴⁴ La relevancia del concepto de eternidad en la estética valleinclaniana ha sido especialmente destacada por Etreros, y Garlitz (*El centro*). Con respecto a las soluciones metafísicas y estéticas que Valle-Inclán y sus contemporáneos proponen frente al transcurrir temporal que atenaza la Modernidad, véase González del Valle (*La canonización* 77-178) y Cerezo Galán (589-611).

²⁴⁵ Sobre esta desmitificación esperpéntica, remito a Avalor-Arce, Aznar Soler (*Guía* 50-58), Díaz-Plaja (*Las estéticas* 228-234), Dougherty (“The tragicomic”), y Lavaud-Fage (“Otra subversión”).

²⁴⁶ Esta sistematización general, cuya ruptura glosa Lavaud (*La singladura* 327-339; “Otra subversión”; *Valle-Inclán* 35-41) con relación a la obra de Valle-Inclán, hace fortuna a partir de la propuesta de Rousset, sin menoscabo de la atención a las transformaciones del mito literario que analizan sus estudiosos, como Becerra o Weinstein, además de los ya citados. Becerra (*Mito* 36) recoge asimismo una formulación anterior, y a mi juicio más elocuente, de las invariantes del mito, debida a Micheline Sauvage en *Le cas Don Juan* (1957): “la séduction, la rébellion, le choix du temps contre l’éternité”.

3.2.1. Androcentrismo

La primera de estas líneas de fuerza se relaciona con la tradicional subordinación de la mujer al hombre, cuestionada en la época que nos ocupa, y cuya defensa reaccionaria en la polémica suscitada a finales del siglo XIX y principios del XX se ha calificado de antifeminismo; en palabras de Scanlon (162):

Los antifeministas se contentaban en un principio con exponer las nociones tradicionales sobre la mujer como si fuesen verdades evidentes. La naturaleza, en su sabiduría, había distribuido las cualidades humanas entre el hombre y la mujer, y sus respectivas funciones en la vida quedaban definidas consecuentemente: el hombre era acción, inteligencia, poder y su función estaba en la sociedad y la vida pública; la mujer era pasividad, sentimiento, fragilidad y su función estaba en el hogar.

Según consigna la estudiosa citada, la diferenciación entre los sexos fue sancionada por la mayor parte de la clase intelectual española y europea de la época, que de manera acomodaticia recurrió incluso a argumentos pseudocientíficos posteriormente desautorizados²⁴⁷.

No obstante, la autoridad de esta postura se documenta originariamente en los textos sagrados que fijan la doctrina religiosa; en este sentido, Scanlon (160-61) recuerda que, tanto en el Nuevo como en el Antiguo Testamento se representa constantemente a la mujer como subordinada al hombre”, si bien “era un lugar común en la literatura sobre la mujer que el cristianismo la había liberado y situado en posición de igualdad con el hombre”, dado que su doctrina “predica que las almas del hombre y de la mujer son iguales a los ojos de Dios”, y “en apoyo de este argumento se indicaba con satisfacción la esclavitud de la mujer en el mundo antiguo y en Oriente”²⁴⁸.

Sobre este fondo, en el ensayo “Don Juan. I. Provenza y Judea”, contenido en el volumen II de *Las máscaras* (1919), Pérez de Ayala refiere la raíz oriental y semítica del personaje de Don Juan, para contraponerla a la concepción occidental y grecolatina del amor caballeresco,

²⁴⁷ Véase Scanlon (161-94), Perrot y Capel Martínez.

²⁴⁸ En este sentido, Bornay (31-52) documenta en las autoridades religiosas “la génesis de la ética sexofóbica y la misoginia en la cultura judeocristiana, tras remontarse a la figura de Lilith en los textos del judaísmo y otras religiones orientales como antecedentes de la imagen de la mujer fatal.

de fundamento platónico. Alude entonces a la concepción cristalizada en Provenza en el siglo XII, donde “la mujer ocupaba el solio de la belleza visible; era la reina de las Cortes de Amor, y el hombre su rendido cortesano”, y añade: “Dante va más allá; encumbra a Beatriz hacia el Paraíso, para que desde allí declare el orden del Universo” (Pérez de Ayala, *Obra completa*, V, 345)²⁴⁹.

También cita a los griegos, más allá de Platón, como precedentes de la admiración por la mujer: “El griego decía a la mujer, su esposa (Jenofonte, *Economía*): «dulcísima felicidad la mía, pues tú, más perfecta que yo, me has hecho tu siervo»” (346).

En abierta contraposición con los modelos aludidos, sin embargo, “se yergue alardoso Don Juan”, quien penetra “hazañero y sin escrúpulos, por los dominios en donde la mujer imperaba como soberana, la destrona, la somete y proclama al varón rey del sexo”, actualizando de este modo la misoginia de la cultura hebrea –y “su hijuela, el mahometismo²⁵⁰”,–, según la cual “la mujer era el vaso paciente de la lujuria masculina, o un pretexto para obtener descendencia” (345-46)²⁵¹.

Más allá del antisemitismo que refleja y con independencia de las fuentes utilizadas, este ensayo de Pérez de Ayala sobre Don Juan no es un hito aislado en su contexto intelectual. A la vista de la condición emblemática o representativa de lo masculino que entraña el personaje, diversos ensayistas contemporáneos de Valle-Inclán aducen razones, en el ámbito del pensamiento hispánico, tanto para denostarlo como para enaltecerlo, en función de los valores que socialmente representa o se le atribuyen a lo largo de la historia.

En el primer grupo, los ensayos más tempranos de Gregorio Marañón sobre don Juan compendian las conclusiones de los dos procesos complementarios para la desmitificación de Don Juan: por una parte, la reacción antirromántica, manifiesta en el rechazo que su rehabilitación suscitó en algunos sectores por su pésima influencia en el imaginario social y especialmente entre las mujeres y, por otra, el auge de la ciencia y el cientificismo en los

²⁴⁹ Suele aceptarse que los fundamentos de la concepción del amor cortés fueron expuestos por Andreas el Capellán en *De Amore* antes de 1238, según anota Creixell Vidal-Quadras (14). Modernamente García Gual (14-22), Martín de Riquer (77-96), Lewis (11-41), Paz (*La llama* 75-101) y Rougemont (77-116) analizan sus principios a partir de fuentes más heterogéneas y con alcances diversos.

²⁵⁰ No obstante, Paz (*La llama* 80-85) recuerda la influencia de la filosofía griega en el pensamiento árabe, y se hace eco de la hipótesis de la influencia de los poetas de Al-Andalus en los provenzales, y no a la inversa. De modo igualmente sintético, Rougemont (106-112; 340-341) se refiere asimismo a las reminiscencias musulmanas en la concepción del amor de los trovadores.

²⁵¹ Los planteamientos misóginos del judío Otto Weininger en su ensayo psicológico *Sexo y carácter (Geschlecht un Charakter)*, 1903) fueron ampliamente difundidos en Europa, y también en España, a principios del siglo XX. Por lo que se refiere al antisemitismo patente en la obra de los escritores españoles de los siglos XIX y XX, Álvarez Chillida consigna algunos casos entre los que se encuentran Emilia Pardo Bazán (228-29), Manuel Murguía (253-54) Pío Baroja (291-94), y el mismo Valle-Inclán (294-95), este último de modo escasamente significativo.

siglos XIX y XX, que tiende a despojar al personaje de su trascendencia espiritual y naturaleza ficcional, convirtiéndolo en un arquetipo del hombre mujeriego. En *Educación sexual y diferenciación sexual* (1926), bajo el epígrafe “Austeridad y donjuanismo” opina del siguiente modo:

Este mito es dañino, primero por ser mito, es decir, por ser mentira; pero, además, es la justificación glorificada de la poligamia estéril y con detrimento del trabajo creador. Que sea así quien quiera o quien pueda; pero que no se pretenda hacer de ello el modelo de la virilidad, que es todo lo contrario. Sin contar con que el donjuanismo supone siempre, por parte de la mujer que de grado o por fuerza se presta a su juego, una abyección sexual y social que entristece y subleva (*apud* Paraíso 317-318)

Sin embargo, como ya se ha advertido, la Edad de Plata también genera otros ensayos sobre el tema, de orientación más específicamente literaria, entre los que destacan los de Ortega y Gasset (“Introducción a un *Don Juan*”, *El Sol*, junio de 1921) o Maeztu (*Don Quijote, Don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*, 1926). Ambos llegan a convertir al personaje en emblema de España en tiempos de crisis nacional, desde una perspectiva androcéntrica que les lleva a obviar las repercusiones sociales antes reseñadas.

Así, Ortega y Gasset (*Meditaciones* 369 y 375) proclama que “la figura de Don Juan es uno de los máximos dones que ha hecho al mundo nuestra raza”, y se refiere al don Juan romántico, pero no necesariamente al de Zorrilla, al reivindicar su incomprendido heroísmo como espejo de la humanidad:

La historia nos presenta en su amplísimo panorama la peregrinación de nuestra especie por el vasto repertorio de los ideales y certifica que fueron, a la vez, encantadores e insuficientes. ¿No es cierto que la historia toda, mirada bajo cierto sesgo, adopta una actitud donjuanesca?”²⁵²

²⁵² “Quisiera, pues, buscar otro Don Juan que el de Zorrilla, porque, este, psicológicamente, me parece un mascarón de proa, un figurón de feria, pródigo en ademanes chulescos y petulantes que sólo pueden complacer a la plebe suburbana. Si fuese, en efecto, Don Juan no más que un virote de tasca y jaleo, sensual y pendenciero, baladrón y agresivo, lo mejor que podríamos hacer fuera avisar a la próxima Delegación de Policía para que nos libertase cuanto antes de parejo personaje. Sin embargo, el espíritu universal se ha comportado con él muy de otro modo. Desde que su leyenda se forma no hay pueblo, no hay época literaria, no hay pensador genial, gran poeta, músico excelso que no se haya creído obligado a encontrarse con nuestro mal afamado compatriota.” (Ortega y Gasset *Meditaciones* 374-375).

Pese a la influencia orteguiana, en otra línea se sitúa Maeztu (92), quien centra su atención en el don Juan primigenio, el *Burlador* atribuido a Tirso, frente al buscador del ideal de los románticos, que

no busca la felicidad, sino el placer de la hora; no es enamorado, sino soberbio y sensual, y ésta es la causa de su consistencia y de su fuerza (...) Es, por definición, el hombre de apetitos, pero sin ideales, que se contenta con poseer a las criaturas, sin darles otro valor que el que alcancen en la balanza de sus ojos, pero que no aspira a participar de lo increado²⁵³.

En este sentido, su actualización pasa por las teorías de Nietzsche al declarar que “el secreto de la fascinación que Don Juan ejerce, consiste precisamente en su energía inagotable”, y al justificar el egoísmo de su comportamiento en términos nihilistas: “si no existe en Valor absoluto, Don Juan tiene razón”. En la crisis de los viejos ideales encarnados por Don Quijote, el mito se convierte en nuevo modelo de comportamiento, porque su poder – esto es, la inmensidad de su energía– lo “invierte en el placer y no sabemos, en hora de crisis de ideales, emplear mejor la vida” (Maeztu 109, 123 y 126)²⁵⁴.

En cuanto a Valle-Inclán, las declaraciones que realiza, en un arco de fechas que se extiende entre las publicaciones de los ensayos reseñados, también destacan el carisma del mito. En consonancia con el androcentrismo de su mundo, y pese a que el mito en su obra resulta finalmente subvertido, el escritor no le resta un ápice de su poder original, lo que le lleva a rebatir los juicios que lo desprestigian en la conferencia asturiana, antes citada: “Si Don Juan fuera conforme a la teoría del ilustre doctor Marañón, no sería el ideal de los hombres; si acaso lo sería de las mujeres” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 310)²⁵⁵.

Cerrando la argumentación del apartado de manera circular, vuelvo a las fuentes esotéricas de la tradición para recordar, en este punto, la alegoría del equilibrio entre los sexos

²⁵³Para un análisis más detallado de la contraposición entre las teorías de ambos, y por lo que se refiere a la influencia de Ortega en Maeztu, véase Pulido Tirado (“El Don Juan”).

²⁵⁴ En palabras de Sobejano (*Nietzsche* 344), “Ha de notarse que esta tentación no anda lejos de la antigua tentación del superhombre” o “Übermensch”, que el filósofo expone en *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie (Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, 1883-1885)*. Al respecto resulta precursora la huella que el filósofo imprime en Valle-Inclán a través de D’Annunzio, consistente en “la apología de la fuerza, del ímpetu bárbaro, de la voluntad de dominio” (Sobejano, *Nietzsche* 214), que caracterizan al don Juan Manuel Montenegro de las *Comedias Bárbaras* (1907-1923).

²⁵⁵ La condescendencia de las mujeres para con el tipo de don Juan “es uno de los puntos que más atormentan a Marañón. Le resulta inexplicable y terrible que las mujeres admitan, soporten e incluso se enorgullezcan de quienes precisamente son sus peores enemigos” (Paraíso 318). Con el tiempo, no obstante, él mismo se volvería más indulgente, fruto –según argumento– de la evolución de las costumbres y el rol de la mujer, como defiende en la introducción a “Gloria y miseria del Conde de Villamediana (Marañón 69-72), entre otros textos aducidos por la investigadora citada.

que la “Exégesis Trina” (V) de *La lámpara maravillosa* toma como imagen del principio valleinclaniano de armonía de contrarios:

aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado de la magna puerta, en el templo cabalístico de Salomón: Estas dos columnas representaban en la doctrina oculta de los magos caldeos, los misterios del antagonismo y la lucha entre el hombre y la mujer, porque según la interpretación hermética, la mujer debe resistir al hombre y el hombre debe fascinarla, para someterla. El principio de acción busca el principio de negación, y así la serpiente del símbolo quiere morderse la cola, y al girar sobre sí misma se huye y se persigue (LLM1916, 130-31)²⁵⁶

Por lo que aquí interesa, puede concluirse que el personaje de Don Juan encarna en su esplendor los valores masculinos de la acción por antonomasia en el ámbito erótico o galante, que es la seducción. Y ahí queda patente la valoración diversa de su figura frente a su homóloga femenina –la mujer fatal–, desde el androcentrismo dominante: en una misma atracción por este tipo de papeles, la mujer que los desempeña suele estar concebida desde una visión misógina o antifeminista, que lleva a constatar que este tipo de mujer o personaje sólo prospera en situaciones que impliquen la debilidad del varón²⁵⁷.

3.2.2. Satanismo

A despecho de su atractivo, el ataque que la seducción de Don Juan inflige a la familia y los valores cristianos también le hace encarnar los contravalores siniestros del diablo, según expongo seguidamente.

²⁵⁶ Como recuerda Speratti-Piñero (*El ocultismo* 173), a estas columnas Valle “no sólo las asimila al concepto de la unión de los contrarios, sino que, con entera libertad interpretativa, les aplica el significado que el Zohar atribuía al templo mismo (...) Las dos columnas, a las que la Biblia llama Jachín y Boaz (...) sirvieron además a Valle como punto de partida de una ocurrencia puramente personal: «Panteísmo y quietismo son aquellas dos columnas simbólicas que estaban a uno y otro lado de la magna puerta, en el templo cabalístico de Salomón». Sobre estos conceptos y la base ocultista de *La lámpara maravillosa* remito a Garlitz (*El centro*), Risco (“Las dos columnas”), y Vilchez Ruiz

²⁵⁷ Bornay (357-80) transcribe, en este sentido, “una sucesión de momentos, a la manera de una secuencia cinematográfica, en los que, a partir de la escena o relato de la tentación del hombre por la mujer, esta lo conduce, a través del sometimiento y la explotación, al abismo, y finalmente, a la muerte”.

Como señala Praz (118-172), la fascinación por el personaje de Satán se remonta a *Paradise Lost* (1667) de John Milton, que ya lo presenta como el proscrito que seduciría posteriormente a los románticos²⁵⁸.

En palabras de Meyer, este “héroe infausto” es “el origen” o la inspiración “de toda una nutrida hueste de personajes desplazados, que se encuentran solos y a la deriva en busca de sus destinos, viajeros solitarios maltratados por fuerzas externas” (195), como el Fausto de Marlowe y Goethe, y “sus descendientes artísticos, don Juan y don Giovanni” (179). En definitiva, “lo que se halla en la raíz de esta deriva es un ímpetu heroico por lograr más, el deseo de superarse a sí mismo o de incrementar las dimensiones propias” (178), en un impulso titánico²⁵⁹.

En esta línea, y como parangón español de esta tendencia, frente al “conformismo burgués” del Don Juan esclavo y redimido por amor que representa el *Tenorio* de José Zorrilla, Escobar (71-73) señala “la satanización del personaje en la rebelión prometeica que se manifiesta en *El estudiante de Salamanca*” cuyo protagonista pasa a transformarse en “la encarnación típica del titanismo y del satanismo románticos”²⁶⁰.

Entre los herederos decadentes del romanticismo, como Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Josphin Péladan, y el escritor que nos ocupa, esta oscura fascinación ambivalente se refuerza por el auge del ocultismo y de cosmovisiones alternativas o contrarias a la cristiana, como la de Nietzsche²⁶¹.

Tal como el propio Valle afirma en la conferencia de Oviedo antes citada, “Don Juan es el ideal para los hombres; todos los hombres admiran a Don Juan y lo admiran por su trinidad monstruosa” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 310). En el espíritu de su época este aserto perverso puede correlacionarse con el culto al diablo recreado por Baudelaire en *Las flores del mal* / *Fleurs du mal* (1857), del que las “Les litanies de Satan” (CXX.) son la muestra más

²⁵⁸ Meyer (187-97) y Fernández Jáuregui analizan asimismo el potencial seductor de Satán en la obra de Milton. Reyero (98-102) y Milner (1998) se han referido a la seducción satánica en el arte y la literatura desde el romanticismo, en términos generales.

²⁵⁹ Así afirma previamente a propósito de Don Juan, “los héroes sombríos como él son producto de la reflexión, no sobre el mundo real, sino acerca del mundo interior, de la identidad y del ego que subyacen bajo la delgada pátina de convenciones sociales burguesas, como la ley, la moral, la religión e, incluso, el arte. Dicha clase de héroes son una especie de advenedizos que fascinan a los lectores porque desafían todas esas convenciones y viven unas vidas tan misteriosas y tan perturbadoramente disonantes que viene a ser como profundos pozos que nos impiden reflexionar sobre el mundo familiar (Meyer 156).

²⁶⁰ Véase Sebold (196-214) y Marrast (599-637).

²⁶¹ Garlitz (*El centro* 19-106), Speratti-Piñero (*El ocultismo*) y Vilchez Ruiz desglosan las diferentes influencias de la visión esotérica valleincliniana. En una línea paralela, también Domínguez González reconstruye los círculos ocultistas parisinos, en torno a la figura de Huysmans.

representativa, al tiempo que la naturaleza diabólica de don Juan queda patente en el poema “Don Juan aux enfers”, contenido en la misma obra baudelairiana²⁶².

Pero el satanismo del personaje proviene de la tradición literaria que nunca deja de considerarlo maldito. Como recuerda Feal Deibe (*En nombre 9*):

Tal como salió de la pluma de Tirso, don Juan es una figura diabólica. Este aspecto será luego enfatizado por los románticos, pero se da ya claramente en el primer don Juan. Su inicial seducción en el drama, la ejercida contra Isabela, tiene como modelo mítico a la serpiente bíblica.

De este modo, la tradición hispánica entronca con el “eros negro” finisecular, analizado por Litvak (*Erotismo* 109-119), sensibilidad erótica perversa en la que confluyen asimismo otras tradiciones europeas que, desde el romanticismo, beben de la estética de lo siniestro, como la literatura gótica o la literatura libertina, un *continuum* “bajo la enseña del divino Marqués”, según expone Praz (*La carne* 173-345)²⁶³.

No obstante, la literatura libertina auspiciada por el espíritu ilustrado, y su preconización de la búsqueda desprejuiciada del placer, marca distancias con la tendencia trascendente que caracteriza tanto al mito de Don Juan como al villano o al hombre fatal de la novela gótica. En este sentido, por lo que se refiere a la primigenia naturaleza satánica que Valle reivindica, Don Juan se presenta como un oscuro seductor, cuya perversidad y relaciones con el mundo de ultratumba lo emparentan con personajes del género aludido, con los que comparte su condición de instrumento diabólico, y víctima a su vez de las seducciones de Satán que lo llevan a la perdición²⁶⁴.

²⁶² Baudelaire, *Las Flores* 124-27. Las “Letanías de Satán” cierra el grupo cierra la sección “Révolte” en la que se incluye, junto a “Le reniement de Saint Pierre” (CXVIII) y “Abel et Caïn” (CXIX), que constituyen una apología blasfema del triunfo del Demonio; cfr. Baudelaire (*Las Flores* 455-469). La novela *Lá-Bás* (1891) de Joris-Karl Huysmans, al igual que los escritos y grabados de Félicien Rops (1833-1898), exentos o como ilustración o frontispicio de textos de Baudelaire (1821-1867), Barbey d’Aureville (1808-1889) o Huysmans (1848-1907) son asimismo significativos de la penetración del satanismo en el espíritu europeo de fin de siglo; cfr. Rops (*Les muses; Mémoires* 245-48; *Obras*), Bornay (341-46) y Watthée-Delmotte. En cuanto atañe específicamente a Valle-Inclán, Litvak (*Erotismo* 109-118), Salaün (“Eros dionisiaco”) y Villarrea Álvarez (“Las versiones”) analizan diversos aspectos de la concreción de esta temática en su obra, que también Lorenzo-Rivero aborda tangencialmente a través de las reminiscencias de las pinturas negras de Goya en la obra de Valle-Inclán.

²⁶³ De este modo, a partir de su magisterio y citando indirectamente a Sainte-Beuve, Young (130) distingue, en *Corte de amor* y las *Sonatas*, “un fond de Sade masqué, mais non point méconnaissable”. Asimismo, Rougemont (218) enlaza a Don Juan y a Sade en su argumentación sobre la sublimidad del amor: “Distingo en la contradicción de Don Juan y de Tristán, en la tensión insoportable del espíritu que vive esa contradicción porque sufre la sensualidad y desea el ideal cortés, los elementos de la obra de Sade y las razones precisas de su rebelión”.

²⁶⁴ Villanos u hombres fatales como el protagonista de *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturin o el fraile Ambrosio en *The Monk* de Mathew Gregory Lewis, que describen González Moreno (131-152) o López Santos (“Teoría” 197-99).

Antes de formular la teoría sobre don Juan que analizamos, en esta esfera de lo sublime y lo siniestro a la que aludo, en la “Exégesis trina” de *La lámpara maravillosa* (1916), Valle-Inclán ya había glosado “los tres enigmas del Mal” o del pecado, en correlación con los tres instantes del tiempo: el Mundo, que corresponde al Pasado y “veda el conocimiento contemplativo”; el Demonio, que corresponde al Presente y “peca contra el Verbo”; y finalmente, la Carne, que corresponde al Porvenir y “peca contra el Padre” (LLM1916, 151-53).

También son estos tres ‘enemigos del alma’ según la doctrina católica, las fuerzas que confluyen en la leyenda de don Juan, determinando el desarrollo de “tres temas” o motivos ineludibles en su fábula: el primero es la “falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa”, el segundo, la “satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás”, y el tercero y último, “la conquista de mujeres” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 310).

Según se ha recordado, el imaginario popular tiende a priorizar esta última característica del personaje, reduciendo en muchos casos la complejidad de sus actividades al ámbito de la seducción, y convirtiéndolas en un problema social o psicológico, antes que moral o espiritual, como fueron consideradas en su origen. Sin embargo, la teoría valleinclaniana es más compleja y genuina, como muestra su correlación con los tres enigmas expuestos en *La lámpara maravillosa*, que expongo a continuación.

Si en su interpretación teológica de enemigo del alma, el Mundo “simboliza el mudar de las cosas y el cuidado que ponemos en ello” (LLM1916, 151) se relaciona con las ambiciones humanas y la primacía de la acción que provocan en detrimento de la contemplación: “El Mundo peca contra la comprensión extática que resplandece en el Paracleto” es la conclusión de la sentencia que cierra la última glosa del capítulo (LLM1916, 157). Incluso sin recurrir a las declaraciones del escritor, en el imaginario colectivo don Juan siempre es un ‘hombre de acción’, movido por la insaciable satisfacción de sus pasiones, y carente del freno que le hubiera podido conferir la sabiduría de los ‘ejercicios espirituales’ –subtítulo de *La lámpara maravillosa*–.

Por otra parte, si “la Carne es la lujuria estéril que no perpetúa la vida en la entraña de la mujer con el sagrado semen” o –dicho de otro modo– “el goce sensual donde se relaja y

profana la Idea Creadora” (LLM1916, 153) el mito libertino tradicional es su encarnación por antonomasia como enemigo de la institución familiar²⁶⁵.

En la Modernidad se constatan, no obstante, heterodoxias en este sentido, puesto que la decadencia de don Juan contempla diversas evoluciones –“Marido, viejo verde o fraile” según Marañón (*apud* Paraíso 327)–, entre las que se encuentra precisamente la de aburguesarlo y convertirlo en padre²⁶⁶.

Sin embargo, en las *Comedias bárbaras* la heterodoxia de Valle-Inclán es otra, porque – pese a la condición de cabeza de familia de don Juan Manuel Montenegro– los referentes o modelos que toma para este personaje nunca son burgueses, sino doblemente míticos: por una parte, el diabólico don Juan/ Dionisos y, por otra, el Dios cristiano/Cristo²⁶⁷.

Iluminado a este respecto por las teorías psicoanalíticas sobre don Juan como ‘doble’, el componente donjuanesco de Montenegro puede percibirse como su ‘sombra’ satánica, finalmente superada en *Romance de lobos*²⁶⁸.

Frente al psicoanálisis, no obstante, la interpretación más fecunda de este y otros textos valleinclanianos se ha articulado en torno a la posesión o la suplantación diabólica, descrita por el ocultismo, y cuya recreación en el imaginario siniestro romántico y finisecular se nutre de fuentes diversas²⁶⁹.

En cualquier caso, y al margen de las licencias en la praxis, en la teoría de Valle la identificación expresa de su infecundidad arquetípica con la de Satán, cierra el círculo de exposición con el pecado del Demonio: “Don Juan, el eterno amante de todas las mujeres, es estéril como Satanás. Don Juan no tiene hijos de ninguna mujer, porque es eterno, y lo eterno no se reproduce.” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 323-24). Como revela la “Exégesis Trina”, “La

²⁶⁵ Recordemos que los primeros ensayos de Marañón arremeten contra el personaje de don Juan por constituir la culminación del “mito de la falsa virilidad o de la virilidad cuantitativa”, que redundaba en la “justificación glorificada de una poligamia estéril y con detrimento del trabajo creador” (*apud* Paraíso 318).

²⁶⁶ Esta solución suele tener su origen en la teoría romántica que justifica la promiscuidad del personaje por la imperfección de las mujeres que frecuenta, de manera que una compañera ideal puede redimirlo, en la Tierra y en el Cielo. Sin embargo, la reacción antirromántica también despoja a esta transformación del idealismo que originalmente la había provocado, al asociarla a su declive, como ilustran Real y Becerra (*Mito* 163-166).

²⁶⁷ Sobre esta interpretación mítica, remito a Díaz-Plaja (*Estéticas* 189-200), Doll, Salaün (“Eros dionisiaco”) y Lavaud. (*Un sistema* 39-41). La presencia de Cristo en el movimiento espiritualista de la literatura finisecular, como contrapunto al satanismo, ha sido analizada por Hinterhäuser (15-39).

²⁶⁸ “Jung llama la *sombra* a aquella otra vertiente de nosotros mismos que se encuentra en el inconsciente personal. La sombra es el ser inferior que habita en nosotros, aquel que desea hacer todas las cosas que no nos está permitido hacer, el que es todo lo que nosotros no somos” (Fordham, 54). La teoría psicoanalítica de don Juan como ‘doble’ o como ‘sombra’ ha sido desarrollada por Rank (1932), y valorada por Becerra (*Mito* 170-173) y Paraíso (335-337). Al margen de la temática de Don Juan, por otra parte, Juan Cecilia Herrero proporciona una amplia panorámica sobre las diversas manifestaciones del tema del doble en la literatura, y sus diversas teorías explicativas.

²⁶⁹ Sobre los fundamentos espiritistas y folclóricos de la posesión diabólica remito a Speratti-Piñero (*El ocultismo* 56-83), a los que sumo los estudios de Servera Baño, Lorenzo-Rivero, Le Scöezec, Rubio Jiménez, y Salaün (“Eros dionisiaco”), por lo que atañe a las fuentes literarias y artísticas en la recreación de estos motivos en la obra de Valle-Inclán.

Carne peca contra el Padre” (LLM1916, 157), porque Dios es la eternidad creadora, el enlace entre lo que ha sido y lo que será, mientras que “el Demonio peca contra el Verbo”, Hijo del Padre, y su eternidad es “estéril, sin quietud, sin amor, sin posibilidad creadora, desmoronándose en todos los instantes y volviendo a nacer en cada uno” (LLM1916, 152)²⁷⁰.

En este punto, más allá del ‘hombre fatal’ que encarna por antonomasia, por analogía “Don Juan es el Ángel Rebelde” –como enuncia en otra ocasión–, puesto que su historia actualiza la caída de Lucifer y la tentación diabólica que implica resulta peligrosa no sólo para sus víctimas de seducción, sino también para sus congéneres, en tanto que modelo de emulación²⁷¹.

Desde esta perspectiva, la paradójica defensa de Don Juan por parte del escritor puede percibirse como una muestra más de la armonía de contrarios de su teoría y práctica literaria, que más allá de las categorías de lo trágico y lo grotesco, en esta ocasión resulta del hermanamiento entre lo sublime y lo siniestro, asimismo acordes con el espíritu decadente de fin de siglo, y de su herencia romántica en particular.

En este sentido, tal como sintetizan Carnero (*La cara oculta* 11-37) y Trías (15-43), la noción de lo sublime, que Kant y los románticos recuperan del tratado de Longino, establece el valor estético de lo inconmensurable o excesivo, cuyo efecto de sobrecogimiento puede aproximarse al horror; en palabras de González Moreno (139), “lo sublime pone de manifiesto una naturaleza majestuosa, devastadora, una naturaleza que eleva al individuo con la promesa de totalidad para luego aniquilar todas sus esperanzas ante unos espacios inconmensurables”²⁷².

En consonancia con la rebelión prometeica que este conocimiento suscita en el espíritu romántico, el satanismo que confiere carácter siniestro a Don Juan lo convierte en hermano o precursor del hombre fatal de la novela gótica, al que lo asimilan sus imbricadas capacidades de fascinación y destrucción, como recuerda la estudiosa citada:

²⁷⁰ Nótese, sin embargo, que Maeztu (95-96) niega o suaviza la índole diabólica de Don Juan, en su defensa del mito como modelo de la Hispanidad: “bueno en cuanto valiente, lo malo de Don Juan es que no pone su valor al servicio de los ideales superiores que son nuestros deberes, sino al de su albedrío y su sensualidad”; aunque también es esta tendencia vitalista “lo que modera su soberbia y lo salva del satanismo”, alejándolo del “asceta satánico, casto y ayunador desde la creación del mundo, como el diablo, y antes resignado a la vigilia eterna que a tener que dar gracias por las maravillas de la vida”.

²⁷¹ Sobre el homólogo masculino de la ‘femme fatale’ en el imaginario moderno de la literatura y las artes plásticas occidentales, véase Praz (*La carne* 160-345) y Reyero (66-98).

²⁷² Sobre el concepto de lo sublime en relación con lo siniestro remito a la obra de Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756) como fuente primaria fundamental. En adición a las fuentes secundarias citadas *supra*, el ensayo de Galán analiza el devenir y los hitos en la definición y aplicación de esta categoría estética, desde la cultura clásica hasta la Modernidad.

Lo sublime busca la dominación, la conquista, el desvelar los secretos ocultos de la creación. Todo esto es poder, la novela gótica explora precisamente el uso ilegítimo de tal poder, cómo transgrede los límites de lo permitido y cómo amenaza con la disolución no sólo de la sociedad y la familia, sino también del individuo.

3.2.3. Reivindicación del origen galaico

En este apartado introduzco el último componente de la teoría valleinclaniana a partir de las relaciones existentes entre el personaje y el espacio –es decir, con su tierra natal o de acogida– que el escritor interpreta en clave polisémica, más allá de la diferenciación entre el Don Juan del Sur y del Norte, respectivamente identificados con el burlador frente al buscador del ideal por parte de sus contemporáneos²⁷³.

De este modo, a propósito de las *Sonatas*, en la entrevista de Mariano Román se refiere a la influencia que en el personaje de don Juan, encarnado por el Marqués de Bradomín, ejerce el paisaje en sus diferentes latitudes y estaciones: “Los Don Juanes anteriores al marqués de Bradomín reaccionan ante el amor y ante la muerte; les faltaba la Naturaleza, Bradomín, más moderno, reacciona también ante el paisaje... (Valle-Inclán, *Entrevistas* 310). La sensibilidad hacia el paisaje es herencia romántica a la que el simbolismo añade en este caso una significación temporal para cada estación²⁷⁴.

Por otra parte, cuando en una conferencia anterior en México se había referido específicamente a la *Sonata de estío* (1903) y a otra obra –*Hernán Cortés*–, que finalmente no llegó a ver la luz, la alusión al paisaje había adquirido también otras implicaciones de sentido: “¿No se explica usted la emoción de estos hombres de hierro, bajo este sol de trópico, frente a las montañas nevadas, el agua tumultuosa, los frutos jugosos, la carne morena?...” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 203). Con estas palabras Valle parece hacerse eco fundamentalmente del gusto por lo exótico en la época finisecular, y la sensualidad que enfatiza su poder desde el romanticismo: si bien el sur de España ya proporcionaba una atmósfera sensual al carácter y a

²⁷³ Véase Maeztu 89-92.

²⁷⁴ En la misma línea señalará en Málaga (28-10-1926): “«Don Juan» es un talismán para cada ocasión y guiándome por tal advertencia, no olvidando los otros dos motivos que lo fundamentan, el amor y la muerte, *El Burlador de Sevilla* y *El Convidado de Piedra*, tuve en cuenta además que en todo «Don Juan» está también otro, que es el paisaje, y escribí entonces sobre las estaciones del año, sobre el rodar de los tiempos, de aquellos que modularon el amor de «Don Juan»” (*apud* Serrano Alonso, *Conferencias* 640).

su entorno, el clima y el paisaje tropical lo presentan todavía en mayor medida, enriquecido – además– con las notas de lo primitivo y lo bárbaro o genuino²⁷⁵.

Pero lo más representativo de la cosmovisión de la época y del imaginario del escritor, en cuanto al espacio, es la reivindicación de lo castizo periférico, que superpone el componente cultural o etnográfico, al biológico, geográfico, o incluso cósmico. Así, cuando afirma que “Don Juan es un tema eterno y nacional”, sus planteamientos se hacen eco de un debate suscitado a principios del siglo XX en torno a la génesis del mito, que fue probada con argumentos filológicos por Menéndez Pidal (1906) y Said Armesto (1908), aunque su defensa del origen gallego del seductor se fundamenta en la cosmovisión y las tendencias de comportamiento que exhibe²⁷⁶.

A este respecto, en la “Autocrítica” publicada en *España* (08-03-1924) dice haber querido “renovar lo que tiene de galaico la leyenda de don Juan” en sus *Comedias Bárbaras*, y a continuación establece una sistematización de la leyenda a partir de tres categorías o “tiempos” antes aludidos –“impiedad, matonería y mujeres” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 259)– correlativos con su paso sucesivo por tres regiones españolas: Galicia, una difusa Extremadura lindante con Portugal y, finalmente Andalucía. Cuando la explica, atendiendo a su supuesto orden migratorio, desde el origen, los argumentos antropológicos de la teoría resultan diáfanos, al igual que su interés en identificar lo genuino o bárbaro del mito con su tierra natal²⁷⁷.

Sin embargo, si se examina con detenimiento, se percibe que el tiempo o la historia lineales no resultan determinantes, como corresponde a la estética *sub specie aeternitatis* del escritor²⁷⁸.

Según Valle-Inclán insiste en una conferencia en Oviedo (*Región*, 16-09-1926), “el Don Juan impío ha nacido seguramente en Galicia” y su impiedad “estriba, más que en nada, en su irreverencia hacia la muerte” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 323). Recordemos que en la

²⁷⁵ La especial relevancia de estos rasgos en la obra valleinclaniana ha sido destacada por Allegra (*El reino* 266-327 y “Decadentismo”), Litvak (*El sendero*) y Schiavo (“La «barbarie»”).

²⁷⁶ Sobre la polémica citada, cuya reconstrucción o síntesis eludo en estas páginas, remito a Becerra y Díaz-Plaja (*Vida* 269-90). En los años posteriores a la controversia, la hispanidad del personaje fue reivindicada por la mayor parte de los intelectuales españoles, quienes esgrimieron también otras razones, más allá de la historia de los textos. Valgan como muestra los ya citados Ortega y Gasset (“Introducción”), o Maeztu (98-107). También Cortines Torres (“Las patrias”) traza una panorámica retrospectiva que complementa la visión valleinclaniana, de modo paradójico.

²⁷⁷ Si bien no existe ninguna monografía sobre la influencia de la cultura gallega en la obra de Valle-Inclán, sobre este tema se han presentado aproximaciones parciales de referencia, como la de Antón Risco (*El demiurgo* 137-201). En términos generales Galicia constituye un motivo recurrente e inexcusable en el estudio del imaginario del escritor.

²⁷⁸ La expresión *sub specie aeternitatis* es utilizada por Etreros como título de su ensayo sobre este tema. En cualquier caso, recuerdo que, en un sentido análogo, Lavaud (*Valle-Inclán* 82) ha propuesto recientemente la fórmula *sub specie durationis*, en la que cabe reconocer la influencia de filosofía de Henri Bergson, que Mascato (“De la *image*”, “Tiempo”, “Tras la huella”) y Drumm (“La estética”) han reconocido en la estética valleinclaniana.

“Autocrítica” antes citada destacaba que Don Juan “no niega ningún dogma, no descrea de Dios”, y su irreligiosidad es “el desacato a los difuntos”, ya que los insulta, luego los convida a cenar y asiste tranquilamente a la cena. En este punto, ha de tenerse en cuenta que “la religiosidad gallega es el misterio y poder sobre los vivos de las ánimas”, patente en creencias como la Santa Compañía (“la procesión de los muertos”), y que explica asimismo las consecuencias del pecado del Demonio:

La muerte llega con sus luces, con sus agujeros, con sus naufragios y orfandades, con sus castigos y arrepentimientos. Este fondo del primer don Juan –don Galán en el romance viejo- es lo perseguido con mayor empeño, porque lo tengo por la última decantación del alma gallega (Valle-Inclán, *Entrevistas* 260)²⁷⁹.

Para justificar esta visión del personaje polarizada en ‘el convidado de piedra’, antes que en ‘el burlador de Sevilla’, Valle se ampara en los romances descubiertos por Menéndez Pidal y otros estudiosos en las primeras décadas del siglo²⁸⁰, que alentaron la hipótesis del origen galaico del personaje: “El impío es el gallego, el originario, como explicaba nuestro caro Said-Armesto. *El convidado de piedra* es, por sólo ser bulto de piedra, gallego!” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 259)²⁸¹.

El escritor amplifica su teoría en la citada conferencia de Oviedo, donde especula y relata, cómo el devenir del mito ha continuado en el tiempo y en el espacio, dando origen o, al menos, mayor importancia al pecado del Mundo de don Juan, cuando el hombre de acción actúa como “gallo de frontera” en la que también es la tierra de los conquistadores: “La leyenda ha debido pasar por Portugal, ha llegado a la frontera de la morisma y aparece el Don Juan retador, el desafiador a quien no le interesa la fraternidad, el egoísta, el aventurero, el

²⁷⁹ En la misma línea, en una conferencia el 28 de octubre de 1926 en el Círculo Mercantil de Málaga, insistirá: “Se dice que Don Juan es un impío y un hereje. ¿Dónde está la impiedad y dónde la herejía? Don Juan no ha negado ningún dogma, sólo ha lanzado unas cuantas bravatas, unas pocas de impiedades contra los muertos. Para qué existiera la herejía se precisaría que existiera una religión de los muertos. ¿En qué país existe esa religión? Indiscutiblemente sólo existe en España y en España en una región que es Galicia” (*apud* Serrano Alonso, *Conferencias* 640).

²⁸⁰ Véase Becerra (“El ensayo literario” 517-20).

²⁸¹ Entre los persuadidos por esta hipótesis se encuentra Unamuno: “Y después de leer a Said Armesto nos convencemos de la españolería de Don Juan. Y aún hay más, y es que yo, por mi parte, he llegado a presumir que el famoso seductor de doncella es, dentro de lo español, más bien gallego que otra cosa. (...) Desde luego el nombre, Tenorio o Tanoiro, es gallego –y no portugués como quiere Teófilo Braga– y se ve usado ya en la primera mitad del siglo XIII. Procede de la aldea de San Pedro Tenorí, no lejos de Pontevedra. Said Armesto nos da en su libro una eruditísima nota sobre los Tenorios cuya noble casa dejó diversas ramificaciones, tanto en Portugal como en Sevilla. Pero yo, por indicaciones que nada tienen que ver con la genealogía supongo que, en efecto, si Don Juan no era gallego, por lo menos corría sangre gallega por sus venas” (*apud* Díaz-Plaja, *Vida* 282-283).

jugador, el espadachín” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 323). Paralelamente, insiste en Málaga en la conferencia citada:

Corriendo la leyenda por la frontera portuguesa da en Extremadura. Todo romance de frontera está plagado de desafíos, porque no en vano van a las fronteras los hombres pendencieros. Don Juan, como hombre de frontera, aparece jactancioso, pone su interés personal por encima de los intereses de la humanidad, desconoce la fraternidad y la caridad y proclama, altivo, como única ley su capricho. Este es el segundo momento, la segunda leyenda, la del pecado del mundo.

Esta podría ser la historia de *El estudiante de Salamanca* (1840) tanto como la del *Burlador* de Tirso o el *Tenorio* de Zorrilla. Si Valle se refiere expresamente al don Juan extremeño puede deberse tanto a razones geográficas en la justificación de su descenso hacia el Sur, como a la procedencia de José de Espronceda, autor de *El Diablo Mundo* (1841) y de la obra anteriormente aludida. *El estudiante* no se llama don Juan, sino don Félix de Montemar, pero su peripecia abre una nueva vía en la actualización del mito homónimo, fruto del espíritu de la época que lo hermana con Byron, y con cierta influencia en las primeras aproximaciones de Valle-Inclán, según expongo más adelante²⁸².

Sin embargo, como ya se ha sugerido, ni la cronología de la historia ni el análisis de fuentes favorecerían la consideración de la obra de Espronceda como eslabón intermedio en la transmisión de la historia, dado que es coetánea de la de Zorrilla, y se considera influida, entre otros textos, por la leyenda del sevillano Miguel de Mañara²⁸³.

²⁸² Por lo que se refiere a las relaciones entre Espronceda y Byron, Pujals concluye: “Aunque de estirpe semejante al héroe byroniano de la primera fase, como hijo del Romanticismo, no creo que don Félix deba nada a los protagonistas de los cuentos en verso del poeta inglés, sombríos y enamorados, a quienes supera en desenfado, elegante desenvolvimiento y pintoresca actitud. La genealogía de Montemar parte del siglo XVI con la leyenda del estudiante Lisardo y llega a Espronceda entrecruzada con *El burlador*, de Tirso de Molina, *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, la novela de Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, y los romances populares anónimos posteriores” (Espronceda 434).

²⁸³ Con respecto a la leyenda de este seductor que había elaborado una lista o catálogo de mujeres burladas, y sus múltiples versiones literarias, véase Weinstein (*The Metamorphoses* 104-118) y Becerra (*Mito* 150-156). Aunque su final conversión e ingreso en una orden religiosa bien pudiera ilustrar una de las evoluciones del tipo de don Juan, Marañón (94) lo considera “un místico, cuya juventud turbulenta, llena, es cierto, de acentos donjuanescos, fue sólo la preparación de su santidad final”. Por su parte, Becerra (“Tres miradas” 18-20/732-734) también refiere la influencia de su historia en el arrepentimiento del galaico don Juan Manuel Montenegro en *Romance de lobos* (1908), con lo que de nuevo se constata la superación de la teoría en la creación de su autor.

La leyenda de este seductor hispalense, émulo del *Burlador* tirsiano, y finalmente convertido en místico, resulta sin duda más ajustada a la siguiente etapa de la migración del mito, que personifica por antonomasia el pecado de la Carne en el imaginario popular:

Y la leyenda llega, por último a Sevilla, la ciudad árabe poblada ya por los cristianos que añoran los serrallos, los harenes... y nace el Don Juan mujeriego, el menos importante de todos los aspectos de Don Juan, el menos universal, porque en Asia, en Marruecos, Don Juan iría a un mercado y compraría cuantas esclavas desease sin necesidad de reñir combates para apoderarse de la mujer de su prójimo.

El escritor apostilla, como colofón, que “el primero, el Don Juan gallego, tiene vida real en todo tiempo y lugar; el segundo, en todos los tiempos y el tercero no se comprende sino en Sevilla” (Valle-Inclán, *Entrevistas* 323-324). En el mismo sentido inciden las apostillas en Málaga:

La tercera -siguiendo la leyenda- es la llegada a Sevilla, que aparece llena de nostalgia musulmana que no olvida el harén. Don Juan en este ambiente es un gavilán de mujeres. Lo menos importante para su análisis es este aspecto, el menos interesante y trascendental” (*apud* Serrano Alonso *Conferencias* 640)

Contradice así la tradición y la identidad popular -que Jacobo Cortines (*Burlas*; “Las patrias”) enfatiza, sin menoscabar la universalidad del personaje-, al tiempo que sorprendentemente coincide, en contra de lo habitual, con la visión de Marañón (*Don Juan* 90), para quien “Andalucía es, entre todas las regiones de España, la más antidonjuanesca, a pesar de las pintorescas apariencias”, en la que “el tipo autóctono del amor es el mismo amor caballeresco, esclavo del honor, de Castilla”, que no tiene nada que ver con la “poligamia organizada”²⁸⁴.

Por otra parte, la conclusión de Valle guarda cierto paralelismo con su teoría sobre la geografía estética de España que se ha recordado en el capítulo primero de esta tesis, al hilo de la concepción valleinclaniana del retrato pictórico: en ella, Levante declina la aspiración a

²⁸⁴ Junto con “el amor gitano”, el harén es una de “dos formas locales de vida sexual, típicas del ambiente [andaluz], que han contribuido mucho a la confusión con el donjuanismo”, aunque son completamente ajenas a él (Marañón *Don Juan* 92-94).

la eternidad expuesta en *La lámpara maravillosa*, del mismo modo que la idiosincrasia del don Juan andaluz no puede aspirar a la universalidad²⁸⁵.

Al margen de los prejuicios etnográficos que implica, la afirmación resulta afortunada, si se piensa que el libertinaje de Don Juan –o más exactamente, su carácter mujeriego– lleva al mito a la decadencia cuando se convierte en su motivo dominante, tal como sucedió con las versiones ilustradas de los siglos XVII y XVIII, y ya en los siglos XIX y XX, con su conversión en tipo mediante el fenómeno del donjuanismo²⁸⁶.

En resumidas cuentas, Don Juan es un tópico literario proteico que, más allá del mito o la leyenda que lo origina, incorpora diversas significaciones y matices por parte de los autores que lo recrean, sea en la ficción literaria, o en los ensayos sobre el tema.

A este respecto, la aportación teórica valleinclaniana lo caracteriza, sobre todo, con una nota estrechamente relacionada con la reivindicación de su origen galaico: me refiero a sus relaciones con el más allá, de las que el satanismo es una manifestación indiscutible, y cuya razón de ser en la obra del escritor ha sido tradicionalmente explicada en virtud de la confluencia del esoterismo finisecular con la cosmovisión popular de Galicia, a la que Valle alude en numerosas ocasiones²⁸⁷.

Pero recordemos también, sobre este asunto, que el ocultismo y la brujería, que toman carta de naturaleza en la cosmovisión del escritor, son igualmente característicos de los textos de la novela gótica en los que nace la literatura fantástica moderna. En este sentido, las concomitancias de algunos relatos de Valle con la tradición narrativa antes citada muestran asimismo su conocimiento de un espíritu de época europeo, al que confiere inexcusablemente su sello personal²⁸⁸.

²⁸⁵ En palabras de Facundo Tomás (*Las culturas* 109-110), “hallamos en Valle-Inclán un sistema ideológico de oposiciones a la cultura valenciana de entonces del que la pintura no era más que la materialización concreta. El enfrentamiento de base con Sorolla y Blasco era el mismo que iba a caracterizar al conjunto de noventayochistas: la conciencia de la muerte, la inteligencia del fin como fundamento de su visión del mundo, frente a la vitalista y alegre concepción de los valencianos. Una visión tanática de la existencia frente a una concepción erótica del mundo. El sentimiento de la muerte como base de las opiniones estética lo encontraremos, si no más intensamente que en Valle-Inclán, sí más sistemática y racionalmente elaborado en Unamuno”.

²⁸⁶ “Si la reacción romántica ponía en serio peligro la vida del mito, la reacción antirromántica lo destruye totalmente: el Don Juan que presenta carece de los rasgos que el mito necesita para vivir. Al modificar el carácter del héroe, al variar el papel de la mujer, impedir su enfrentamiento con la Muerte, dejándole envejecer; en suma, al despojarle de su trascendencia el mito desaparece, y en su lugar vemos surgir un tipo literario que conserva exclusivamente del esquema original un único rasgo: ir de mujer en mujer” (Becerra, *Mito* 166).

²⁸⁷ Sobre el particular remito a Seeleman, Posse y especialmente Speratti-Piñero (*El ocultismo* 35-83).

²⁸⁸ “Comment imaginer que Valle-Inclán ne connaissait pas les oeuvres maîtresses du genre illustré par Horace Walpole et Maturin (qui oeuvrent et ferment respectivement le courant propement dit avec *Le château d'Otrante* -1794- et *Melmoth* -1820- sans oublier l'impact littéraire de *L'Italian* de Mrs. Radcliffe) quand on sait l'influence déterminante du *Moine* de Lewis sur toute la littérature du siècle?” (Le Scožec 41). Con la actitud inversa, ya en su momento, Speratti-Piñero (*El ocultismo* 46-47) fue pionera en destacar “los puntos de contacto” entre un relato de Sheridan LeFanu (1814-1873) y «Mi hermana Antonia», aunque reconociendo que “sería difícil probar que Valle se Inspiró en «Schalken the Painter».

En definitiva, el tema de Don Juan es fundamental en el imaginario del escritor, como cabe inferir de su recurrencia no solo en sus textos literarios, sino también en sus declaraciones en la prensa. Generalmente a partir de la glosa de las *Sonatas* y las *Comedias bárbaras*, sus palabras revelan una teoría intuitiva que ilumina sectores más amplios de su obra, en la que pone explícitamente de relieve la trascendencia de los temas eróticos, al tiempo que corrobora el peso del personaje –y específicamente del masculino– en su poética literaria.

Recientemente asimismo Trouillhet se ha referido a los lugares de intersección entre el fantástico anglosajón y la narrativa y el teatro valleinclanianos. La identificación del género de la novela gótica con el nacimiento de la literatura fantástica moderna ha sido defendida por Roas (59-110) y López Santos (“Teoría”, “La novela”, “Ampliación” y *La novela*).

**II. EL PERSONAJE MASCULINO EN *FEMENINAS* (1895),
COFRE DE SÁNDALO (1909) Y *CORTE DE AMOR* (1903-1922):
CONSTRUCCIÓN Y SENTIDO**

4. JUSTIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL *CORPUS*

Una vez establecidos los fundamentos teóricos que pueden regir el análisis crítico de la obra de Valle-Inclán, a partir de su poética del personaje, la investigación requiere justificar el *corpus* seleccionado para el estudio de su praxis literaria: en este caso, según ya se ha avanzado, se trata de los relatos, sobre temas de amor y seducción, integrados en las colecciones de narrativa breve, que el escritor publicó entre 1895 y 1922, aunque ocasionalmente pueden tomarse en consideración textos complementarios de Valle-Inclán u otros autores, que se podrán comparar con los primeros, o aducir como apoyatura hermenéutica²⁸⁹.

4.1. TEMÁTICA, GÉNERO Y PERSONAJE EN LA NARRATIVA BREVE DE VALLE-INCLÁN

Al igual que ocurre con otros coetáneos, los comienzos de la carrera literaria de Valle-Inclán se materializan en la publicación periodística de artículos de opinión, poemas sueltos y narraciones breves, algunas de las cuales no vuelven a reeditarse en vida del autor, ni hasta fechas relativamente recientes, por diversos investigadores²⁹⁰.

Sin embargo, a causa del reconocido carácter recurrente de la escritura valleinclaniana, la mayoría de los relatos de la prensa son, a su vez, pre-textos de obras más extensas publicadas en formato de libro, y que se suelen subcategorizar en novelas y colecciones de narrativa breve.

Por lo que se refiere a estas últimas, pueden agruparse en función de pautas diversas y, aunque los resultados de su aplicación tienden a coincidir en líneas generales, en

²⁸⁹ Entre los textos de Valle considero principalmente a *Epitalamio* (1897), “El gran obstáculo” y “Caritativa”, así como a la *Sonata de estío* (1903) y sus pre-textos, y también hago ocasionales referencias a *Jardín umbrío* (1903-1920), *La marquesa Rosalinda* (1913), *Los cruzados de la Causa y Romance de lobos* (1908). Por cuanto atañe a los de otros autores, me refiero, sobre todo, a *El monje* (*The Monk*, 1796) de Lewis, y a *La mujer y el pelele* (*La femme et le pantin*, 1898), de Pierre Louys, así como a *Lo que no muere* (1908), traducción de *Ce qui ne meurt pas* (1884) de Barbey d'Aureville.

²⁹⁰ Esta “dinámica de la escritura y de la publicación”, según fórmula acuñada por Lavaud (“Estrategia” 39-50), fue percibida tempranamente por Fichter, Aubrun o Saillard. Más recientemente, ha sido investigada por Hormigón (*Cronología*), Éliane Lavaud, Serrano Alonso (*Artículos completos*), Schneider (*Todo Valle-Inclán*), y Joaquín y Javier del Valle-Inclán (*Varia*), además de los mismos y otros estudiosos en trabajos más breves, cuyas referencias exceden los intereses de estas páginas.

determinados casos difieren, ya sea según la filiación y la historia editorial analizada por Lavaud (*La singladura* 91-110; 157-74; 497-520) y por Serrano Alonso (*Los cuentos*), ya sea atendiendo a los criterios temáticos o genéricos considerados de modo paralelo por Risco (*El demiurgo* 67-100; 137-89) y Lavaud (*La singladura* 111-55; 205-22), así como por Alicia Ramos (9-38) y Núñez Sabarís (*Valle-Inclán* 69-78 y *La novela* 15-35) en sus respectivas monografías.

En cuanto a la temática, si bien la de los cuentos reunidos en *Jardín umbrío/Jardín novelesco* resulta considerablemente miscelánea, los agrupados en *Femeninas*, *Corte de amor*, *Cofre de sándalo*, *Historias perversas* e *Historias de amor* presentan una mayor homogeneidad en cuanto a su contenido.

A este respecto, Risco (*El Demiurgo* 67-100) enuncia el universo que estos relatos comparten con las *Sonatas* y los primeros textos dramáticos del autor, como de “amor, lujo y voluptuosidad”, secuencia de connotaciones libertinas, aunque sin ulteriores precisiones, y Lázaro Carreter (“De Valle” 29), sintetiza las historias eróticas de *Femeninas* en estos términos:

tal vez las primeras manifestaciones españolas de la «novela galante», el más típico producto del París finisecular, y cuya introducción en España suele atribuirse a Zamacois y a Felipe Trigo. Pero estas historietas de *Femeninas*, de *boudoir* elegante, sin *bidet* a la vista, van por delante de ellos y de la gran caterva de sus seguidores.

Precisamente la sutileza y el refinamiento de estos textos valleinclanianos los distancian de la vulgaridad asociada al subgénero popular de la novela erótica. A él hacen referencia García Lara, Litvak (*Erotismo y Antología*), Santonja (“En torno”), Urioste Azcorra (42-64), o más recientemente Zubiaurre (*Culturas* 337-91), cuando analizan los textos aludidos de Zamacois y Felipe Trigo, entre otros muchos contemporáneos de Valle-Inclán, mayoritariamente más jóvenes²⁹¹.

Por otro lado, lo erótico o galante puede combinarse en estos textos con otro tipo de motivos, como los siniestros procedentes de la novela gótica a los que se ha hecho mención en el capítulo anterior. Por esta razón, la reducción de su temática a uno de los calificativos

²⁹¹ Además de los estudios citados *supra*, remito a Fernández Gutiérrez y a Granjel para mayor información sobre las características del género, también popularizado en la Edad de Plata como “novela sicalíptica” (García Gutiérrez 9-10).

aludidos resulta, en su sencillez, insuficiente para abarcar la complejidad de su contenido, especialmente de sus personajes, y sus connotaciones en la historia literaria.

Si consideramos que el género puede ser más determinante que la temática como criterio de clasificación, Juan Bolufer (*La técnica* 144-145), sin embargo, destaca la “indeterminación genérica” en los textos de narrativa breve –para escritores y editores– a comienzos de siglo XX, al tiempo que subraya la inexistencia de un acuerdo unánime entre los estudiosos a la hora de clasificarlos genéricamente.

Y es que, aparte de la confusión terminológica generalizada en la época que nos ocupa, documentada por Ezama Gil en *El cuento* y en “La narrativa breve”, se siguen constatando ambigüedades y contradicciones desde el punto de vista crítico, como reconoce Baquero Goyanes²⁹².

No obstante, tanto Lavaud (*La singladura* 91-155) como Núñez Sabarís (*Valle-Inclán y La novela*) califican de “novelas cortas” los relatos de *Femeninas*, juntamente con los de *Corte de amor* (1903) y sus sucesivas refundiciones, al igual que «Mi hermana Antonia».

En su monografía, Lavaud determina tácitamente su adscripción genérica a partir de los rasgos textuales y paratextuales presentes en estos relatos, como las fuentes literarias cultas de las novelas cortas, frente a la oralidad asociada al cuento tradicional y folclórico, o la mayor extensión de la novela y su subsiguiente división en capítulos, reflejo también de la mayor complejidad de sus estructuras narrativas y temporales, en contraposición a las del cuento.

Alicia Ramos, sin embargo, opta por considerar como cuentos todos los textos de la narrativa breve valleinclaniana, revelando una postura condicionada por las conexiones de su investigación con el folclore y la literatura popular²⁹³.

Por su parte, González del Valle manifiesta no compartir totalmente la clasificación de Lavaud, aunque no polemiza con ella. En consecuencia, aparte de los de cuento y novela

²⁹² Partiendo de que la distinción entre la novela corta y el cuento se fundamenta en un criterio cuantitativo o de extensión, las siguientes palabras ponen de manifiesto las contradicciones a que puede abocar combinarlo con otros parámetros cualitativos: “Al igual que en Cervantes, en Alarcón el término *novela* corresponde a *narración original*, escrita, mientras que cuento se adapta mejor a lo *tradicional*, *oral* y no inventado. [...] Y así llegamos a la curiosa paradoja de que las narraciones denominadas *novelas cortas* son *cuentos* por su extensión. (Baquero Goyanes, *El cuento* 51). La distinción se complica asimismo con la problemática de las traducciones y equivalencias de estos géneros en diversas literaturas nacionales, y la bibliografía existente al respecto es considerable, como revelan Baquero Goyanes (*Qué es la novela*), Ezama Gil (“Algunos datos”) o Martínez Arnaldos (“Deslinde”).

²⁹³ La estudiosa es autora de una monografía sobre el cuento folclórico (Ramos, *El cuento*), previa al ensayo sobre la narrativa breve valleinclaniana que se cita en esta tesis doctoral, y en el que analiza “la deuda de Valle-Inclán para con el folclore en las obras ya indicadas”; es decir, las que aquí nos ocupan, además de los relatos de *Jardín umbrío* y *Flor de santidad*. No obstante, este marbete clasificatorio ha sido aplicado de manera genérica al conjunto de los textos de la narrativa breve valleinclaniana por otros estudiosos, como Tijeras, o Serrano Alonso (*Los cuentos*), aunque este último, al igual que Fichter, diferencia entre cuentos y novelas cortas.

corta, con los que califica a cada texto de modo introductorio, en su estudio utiliza con mayor frecuencia términos alternativos como relato o relato breve, narración, ficción o texto²⁹⁴.

Siguiendo esta última tendencia, en esta tesis doctoral recorro a términos más neutros, como los de *relato* o *narración*, antes que al de novela corta, eludiendo el litigio con quienes defienden adscripciones más comprometidas, dado que la polémica aludida resulta estéril para los intereses de mi investigación.

Antes que al subgénero narrativo, mayor rendimiento ofrece la atención al género del personaje. En este sentido, la mayoría de los estudios de la narrativa breve valleinclaniana han resaltado la influencia de la tipología femenina finisecular que, según las investigaciones de Praz (*La carne* 347-584), Litvak (*Erotismo* 136-156) o Hintherrhäuser (91-121), oponen la virgen inocente a la *femme fatale*, al tiempo que otras aproximaciones, como las de Ramos-Kuethe (“El libertinismo” 51-63), Paolini (81-100) y Lavaud (*La singladura* 111-132), han establecido asimismo diversos matices en esta polaridad por medio de una casuística más compleja.

Esta focalización en lo femenino responde, en principio, a la supuesta intención de los relatos, cuyos títulos, al modo de muchas novelas europeas del XIX, destacan indefectiblemente a las mujeres que los protagonizan. Aunque tampoco deben olvidarse los intereses de la corriente feminista de los estudios literarios, que inspira nuevas aproximaciones a la obra valleinclaniana, como las compiladas por Maier y Salper, que muestran atención preferente a los relatos que nos ocupan²⁹⁵.

Por estos motivos, los personajes masculinos de estas obras han tendido a ser considerados, salvo excepciones, como objeto secundario y supeditado a sus oponentes del otro género, de modo que su estudio ha tendido a hacerse de un modo parcial, aislado o fragmentario. Sin embargo, el examen sistemático y contrastado de su caracterización y sus funciones no sólo lleva a reconocer determinados arquetipos en ellos, sino que también

²⁹⁴ “Una de las dos colecciones de relatos breves de Valle-Inclán que han sobrevivido, *Corte de amor*, contiene en su versión actual cinco textos: tres cuentos («Eulalia», «La condesa de Cela» y «La Generala»), y dos novelas cortas (*Rosita* y *Augusta*)” (González del Valle, *La ficción* 31).

²⁹⁵ La perspectiva de género también ha sido adoptada en otros ensayos, aunque sin centrarse en la narrativa breve de Valle-Inclán. Precisamente, tras analizar el conjunto de la obra dramática del escritor, Cabañas (“Genología/ Género” 445) concluye que “Las cuestiones relacionadas con las categorizaciones genéricas revisten gran trascendencia en el conjunto de la obra de Valle-Inclán, en la que desde el comienzo aparecen asociadas a una dimensión de crítica social que subvierte los discursos dominantes sobre los roles reservados a lo masculino y lo femenino”. Sin embargo, en palabras de Cibreiro (“El espacio” 203), “A medida que Valle-Inclán adquiere mayor conciencia social, sus personajes femeninos pasan a ocupar espacios más complejos en sus obras, enfatizándose a veces su opresión social y manifestándose en otras su capacidad de lucha y rebelión”. De este modo, concluye en otro lugar que “Su acercamiento al sexo-género, al igual que su actitud hacia la historia y la política, se caracterizó por un proceso que tiene mucho más de dinámico que de estático, y desde luego mucho más de comprometido que de esteticista” (Cibreiro “Entre el estatismo” 464).

permite establecer ciertos grupos o gradaciones entre los diversos relatos, demostrando así su relevancia.

De este modo, propongo sustituir las clasificaciones de “galante” o “erótico/-a”, anteriormente utilizadas, por la estructura coordinada “de amor y seducción”. Esta resulta menos connotada o marcada, en tanto que aplicable a los asuntos de diversas épocas y géneros literarios, y también es más transparente del imaginario plasmado en dichas narraciones, en tanto se relaciona con los roles desempeñados por los caracteres de estas, según se argumenta seguidamente, y orienta mejor su análisis en esta segunda parte de la tesis doctoral.

4.2. DIEZ RELATOS DE AMOR Y SEDUCCIÓN EN LAS COLECCIONES DE NARRATIVA BREVE VALLEINCLANIANAS (1895-1922)

Tal como se ha enunciado desde el título de este trabajo, *Femeninas* en su única publicación, *Cofre de sándalo* en su única edición peninsular, y la última edición de *Corte de amor* reseñada conforman el *corpus* primario para el análisis de los personajes masculinos de la narrativa breve de Valle-Inclán sobre temas de amor y seducción, abordado a partir de los relatos que se detallan a continuación: «La condesa de Cela» y «La Generala», en las tres versiones de *Femeninas*, *Cofre de sándalo* y *Corte de amor*; «Tula Varona» y «Octavia Santino»/«Octavia», respectivamente en las dos redacciones de *Femeninas* y *Cofre de sándalo*; «La Niña Chole» y «Rosarito», de *Femeninas*; «Eulalia» y «Augusta» de *Corte de amor*; y «Mi Hermana Antonia», de *Cofre de sándalo*.

Esta selección obedece, en primer lugar, a que a la hora de escoger el *corpus* de textos para la investigación sobre la narrativa breve de Valle-Inclán, sea en su conjunto o parcialmente, la crítica coincide unánimemente en dar prioridad a las colecciones de relatos sobre los textos desperdigados en la prensa, salvo que estos sean precisamente el objeto de estudio elegido.

Por otra parte, también debo puntualizar que en ningún caso es objetivo de este trabajo ofrecer un cotejo de variantes textuales, análisis ya acometido por Serrano y Núñez Sabarís en sus respectivas y tantas veces citadas monografías, por lo que mi confrontación ocasional de versiones se centra únicamente en la construcción del personaje masculino, cuyo sentido puede verse afectado por los cambios producidos en ellas.

De este modo, el libro que inaugura mi análisis, *Femeninas. Seis historias amorosas* (Pontevedra: Imprenta de Andrés Landín, 1895), es la *opera prima* de Valle-Inclán y, como su título indica, ofrece un conjunto de relatos que desarrollan la temática del amor y la seducción, en el que destaca a las mujeres como protagonistas desde el título mismo.

Así, «La condesa de Cela» es inédito, y describe la supuesta ruptura de una frívola aristócrata adúltera con su amante, el bohemio Aquiles Calderón, a causa de la presión social y familiar. Si bien la acción se desarrolla en Galicia, el origen hispanoamericano del muchacho introduce una nota exótica en el relato.

En otra línea, «Octavia Santino» presenta también el truncamiento de la relación amorosa entre la mujer madura homónima y el joven poeta Pedro Pondal, aunque la mortal enfermedad de ella la dota de componentes más trágicos. En este caso, sin embargo, la historia no sólo cuenta con diversas versiones anteriores a partir de “La confesión” (*El Universal*, México, 10-07-1892), sino que la aparición de sus protagonistas puede remontarse a “El gran obstáculo” (*El Diario de Pontevedra*, 3 y 4 de febrero de 1892) y “¡Caritativa!” (*El Universal*, México, 19-06-1892)²⁹⁶.

Frente al dramatismo de estas historias de separación, «La Generala» y «Tula Varona» son de carácter satírico.

En la primera de ellas, reelaboración de “El canario” (*El Universal*, México, 26-06-1892), una joven malcasada se encuentra a las puertas del adulterio con el imberbe subalterno de su caduco esposo militar²⁹⁷.

En la segunda, que carece de publicaciones anteriores, una hermosa criolla somete a un torpe aristócrata español, que la corteja, a burlas y humillaciones despiadadas.

En cuanto a «La Niña Chole», cuyo protagonista describe su fascinación por una exótica mujer fatal que le recuerda pasados amores, tiene como precedente primero «Bajo los trópicos (Recuerdos de México)» (*El Universal*, México, 16-06-1892). Como ante-texto, finalmente

²⁹⁶ Además de por Eliane Lavaud (*La singladura* 91-94), estos relatos han sido analizados conjuntamente también por Jean-Marie Lavaud (*El teatro* 54-59) y, sobre todo, por Núñez Sabarís (“Estrategia”, “«Octavia Santino» 430-431 y *La novela* 79-119), quienes extienden la relación de documentos del ciclo a las obras dramáticas y, en cualquier caso, hacen hincapié en la diferente caracterización de estos personajes.

²⁹⁷ Lavaud (*La singladura* 95-96) recoge la polémica del plagio que rodea a este relato: “«El Cadete y el canario» de Ildefonso Antonio Bermejo (...) se publicó en *Heraldo de Madrid*, el 7 de junio de 1891 y es probable que Valle-Inclán lo conociera el mismo día de su aparición. Ese mismo día el diario madrileño publicaba un cuento de don Ramón, «El Mendigo». Por su parte, Núñez Sabarís (*La novela* 157-90) no solo ofrece un estudio textual exhaustivo de las diferentes versiones del texto, sino que incluso reproduce íntegramente en primicia el texto que estima plagiado que, a su vez, añade a la comparativa. Independientemente de las compilaciones valleinclánianas, esta narración fue modificada con un sentido moralizante, cambió su título por el de “Antes de que te cases”, y se publicó en Juan Cuesta y Díaz ed. *Colección de frases y refranes en acción*. Madrid: Bailly Ballière, 1903, 3-20. Más recientemente, la “Introducción” a las *Obras Completas* de Valle-Inclán (I) menciona otras concomitancias del relato valleinclániano, citando a Núñez Sabarís (“La recepción”).

integrado en la *Sonata de estío* (1903) –tras el cambio de la denominación de su protagonista, entre otras mudanzas significativas–, este relato se diferencia de los restantes por su modalización autodiegética, que comparte asimismo con otra narración de viaje, publicada en prensa bajo los títulos de «X» y «Una desconocida», y nunca editado en librería²⁹⁸.

Por último, la inédita «Rosarito» traslada al lector a un escenario señorial gallego, para sugerir, en una narración trágica y de misterio, la seducción de la inocente protagonista por parte de un maduro aristócrata libertino, exilado por razones políticas.

Los componentes góticos del relato, que he apuntado en un artículo (“Valle-Inclán y la novela” 13-15), propician diez años más tarde su ubicación en la serie de narrativa breve en la que el misterio y el terror son los motivos temáticos predominantes: *Jardín umbrío/ Jardín novelesco*. Con este último título, la compilación aludida incorpora en 1905 un mayor número de relatos, acompañados del subtítulo *Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*, entre los que se reedita «Rosarito», sin apenas cambios, salvo la mudanza paratextual de su título a «Don Juan Manuel»: hechos que indudablemente focalizan a su protagonista masculino y sugieren un hibridismo temático y genérico mayor.

Tras *Femeninas* don Ramón publica *Epitalamio. Historia de amores* (Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1897), una novela corta más extensa, dividida en capítulos, sin pre-textos de prensa y tampoco reeditada nunca como volumen suelto, que sugiere un *ménage à trois* adúltero e incestuoso entre un diplomático extranjero, el Príncipe Attilio Bonaparte, una mujer de mundo, Augusta, y su inocente hija, Beatriz.

De modo irónico, el carácter libertino de este relato se enfatiza en el subtítulo de una nueva compilación: *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1903). Esta antología presenta cuatro narraciones en las que el paratexto resalta a su protagonista femenina, comenzando por «Augusta», la reescritura de la novela corta antes reseñada, cuya designación o título modifica, entre otros, cambios significativos²⁹⁹.

Las restantes novelas cortas del volumen muestran notables diferencias entre sí. Tal es el caso de «Rosita», cuyo primer pre-texto es un brevísimo cuento titulado «La reina de Dalicam» (*La Vida Literaria*, Madrid, 20-04-1899), que refiere en tono desenfadado el

²⁹⁸ Sobre la historia editorial de este relato y los pre-textos de *Sonata de estío* remito a Serrano Alonso (*Los cuentos* 22 y 39-44).

²⁹⁹ Véase Lavaud (*La singladura* 97) y López Mella y Núñez Sabarís (“Intertextualidad”).

reencuentro parisino de un aristócrata con su antigua amante, reconvertida en reina consorte de un país exótico imaginario³⁰⁰.

Antes difundida por entregas en *El Imparcial* (18 y 25 de agosto, 8, 15 y 22 de septiembre), «Eulalia» vuelve a la Galicia rural para recrear la ruptura amorosa entre una mujer casada y su joven enamorado, en un argumento que podría haber sido similar al de «La condesa de Cela», pero cuyo desarrollo adquiere un sesgo trágico que culmina con el sugerido suicidio de la protagonista.

En cuanto a «Beatriz», publicada por primera vez en la revista madrileña *Electra* (23-03-1901), y ahora incorporada tras «Augusta», cerrando la colección, no solo comparte con «Rosarito» el escenario de la Galicia rural y aristocrática, sino que también desarrolla sin ambages un motivo próximo al que la primera se limita a apuntar, entre otras posibilidades hermenéuticas. Me refiero a la violación de una joven inocente por un hombre maduro, con el agravante de que es un sacerdote que goza de la confianza de la familia: se trata del capellán del *pazo*, merecedor de una venganza que se supone sobrenatural. Sin embargo, a diferencia de «Rosarito», es evidente que «Beatriz» no desarrolla una historia de seducción sino de abuso sexual y de poder, en la que el engaño subyacente no viene acompañado por la fascinación, sino por el terror.

A diferencia de *Femeninas*, *Corte de amor* se reedita varias veces en vida del autor: la primera en 1908 (Madrid: Balgación y Moreno), con el prólogo “Breve noticia de mi estética cuando escribí este libro”, que reelabora el artículo “Modernismo” de *La Ilustración Española y Americana* (22-02-1902); la segunda en 1914 (Madrid: Perlado, Páez y Cía), ya como parte del proyecto de la *Opera Omnia* (vol. XI), y en ambos casos con los mismos relatos de la *editio princeps*.

Por otro lado, los relatos de *Femeninas* (1895) y *Corte de amor* (1903) se recopilan sin apenas variantes, en otras colecciones parecidas, como *Historias perversas* (Barcelona: Maucci, 1907), que reúne todos los relatos precedentes a excepción de «Eulalia» y «Rosita» – acaso los dos únicos que no responden al título del libro–, o *Historias de amor* (París: Garnier, 1909), que hace lo propio excluyendo «La Generala», «Augusta» y «Beatriz».

Dadas las novedades de forma y contenido que ofrece, mayor interés tiene *Cofre de sándalo* (Madrid: Primitivo Fernández/ Pueyo/ Perlado, Páez y Cía, 1909), que a «Tula Varona», «Octavia», «La Generala» y «La condesa de Cela» agrega «Mi hermana Antonia»,

³⁰⁰ Serrano Alonso (*Los cuentos* 33) localiza asimismo en la prensa otros pre-textos de «Rosita», que Hormigón (*Cronología* 149-55) había reproducido bajo la sorprendente clasificación de “Ciclo de «Historias perversas»”.

carente de ante-textos periodísticos y nunca reproducido en las otras colecciones de la serie. Al igual que los de «Rosarito» y «Beatriz», el argumento de «Mi hermana Antonia» tiene componentes de misterio en la órbita de la narrativa gótica, según he expuesto en otro lugar (“Valle-Inclán y la novela” 17-20), y su principal diferencia consiste en la focalización y enunciación del discurso por medio de un narrador testigo, que se retrotrae a su infancia para referir los funestos hechos familiares relacionados con la supuesta posesión diabólica de un seminarista que le impartió clases de latín a domicilio, y estableció infaustas relaciones con su hermana mayor.

La colección de 1909 también establece la división en capítulos de todos los relatos, e introduce variantes más significativas que las ediciones anteriores, en algunos casos con destacadas repercusiones en la caracterización de los personajes.

Por lo demás, resulta significativo que, como señalan Lavaud (*La singladura* 104) y Serrano Alonso y Juan Boufer (*Bibliografía* 117), *Cofre de sándalo* se presente como primer volumen de unas *Obras Completas* de don Ramón nunca concluidas, pero que sugiere o incluso demuestra tempranamente el interés del escritor en la compilación de su obra.

Este afán se materializa más adelante en su *Opera Omnia*, que Valle-Inclán da a la imprenta a partir de 1913, aunque finalmente también resultará incompleta. En ella, los volúmenes XI y XII, editados por primera vez al año siguiente, corresponden respectivamente a sus colecciones de narrativa breve *Corte de amor* y *Jardín umbrío*³⁰¹.

Frente a las anteriores compilaciones homónimas (1903, 1908 y 1914), la última edición de *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas* (Madrid: SGEL, 1922), suprime «Beatriz», al tiempo que recupera «La Generala» y «La condesa de Cela» de *Cofre de sándalo*, aunque no hace lo mismo con «Tula Varona», «Octavia», y «Mi hermana Antonia». Nuevo volumen XI de la *Opera Omnia* valleinclaniana, la edición de 1922 es la última colección que pudo ser personalmente revisada por su autor, motivo por el que los editores modernos han tendido a considerarla como definitiva. En ella, tras la exclusión de «Beatriz», se eliminan las reiteraciones o las coincidencias con *Jardín umbrío*, llevando a *Corte de amor* a diferenciarse netamente de este volumen XII de la *Opera Omnia* de Valle-Inclán.

³⁰¹ Sobre las diversas facetas de la relación de Valle-Inclán con la edición y publicación de sus obras remito a Valle-Inclán Alsina (*Valle-Inclán y la imprenta*) y Castro Delgado y Villarrea Álvarez (“Valle-Inclán”), quienes dan cuenta de su implicación incluso material en este proceso. Por otra parte, Giaccio (“La *Opera*”) relaciona el diseño editorial de la *Opera Omnia* con el mundo de las artes gráficas, y Vilchez Ruiz (“*La Lámpara*”) desglosa la concepción valleinclaniana del libro como objeto de arte a propósito del volumen que inaugura conceptual y retrospectivamente esta colección, *La lámpara maravillosa* (1916), cuyos diseño, tipografía e ilustraciones analiza en profundidad.

A este respecto, tanto «Beatriz» como «Rosarito» y «Mi hermana Antonia» se incorporaron en 1920 a la última edición de *Jardín umbrío* cuya composición definitiva también aglutina los tres relatos con nombre de mujer y argumento de misterio, que abandonaron progresivamente las colecciones con argumentos de amor y seducción: no solo *Femeninas* y *Corte de amor*, sino también *Historias perversas* e *Historias de amor*, y *Cofre de sándalo*.

Sin embargo, este último destino editorial no implica que los tres textos aludidos puedan desgajarse por igual del *corpus* de relatos valleinclanianos sobre la temática que nos ocupa, diferencias que resultan tanto más evidentes cuanto más se focalice la atención sobre ello: a este respecto, si bien Fray Ángel no puede considerarse un seductor desde ninguna perspectiva, también cabe inferir, matizadamente, que don Juan Manuel Montenegro y Máximo Bretal reproducen este comportamiento de maneras diversas.

En suma, tal como se ha enunciado desde el título de este trabajo, *Femeninas* en su única publicación, *Cofre de sándalo* en su única edición peninsular, y la última edición de *Corte de amor* reseñada conforman el *corpus* primario para el análisis de los personajes masculinos de la narrativa breve de Valle-Inclán sobre temas de amor y seducción, abordado a partir de los relatos que se han detallado.

5. EN TORNO AL SEDUCTOR

En palabras de Baudrillard (106-107):

la seducción no va unida a los afectos, sino a la fragilidad de las apariencias, carece de modelo y no busca ninguna forma de salvación; es, por consiguiente, inmoral. No obedece a una moral del cambio, procede del pacto, del desafío y de la alianza, que no son unas formas universales y naturales, sino unas formas artificiales e iniciáticas. Es, por tanto, francamente perversa

En este sentido, más allá de la visión misógina y antifeminista de la seducción femenina que da origen al arquetipo de la mujer fatal, el pensamiento occidental ha desgranado la perversidad intrínseca de los procesos de seducción, con independencia del sexo o género del sujeto que la lleva a cabo, o incluso con especial atención al comportamiento masculino³⁰².

En el ámbito literario que me ocupa, es bien sabido que la figura mítica de Don Juan, símbolo por antonomasia de la seducción, resulta extraordinariamente fecunda, a través de las recreaciones y teorías que de ella han hecho escritores, artistas y filósofos. Entre ellos Valle-Inclán ocupa un lugar destacado, por cuanto atañe al estudio de su obra y sus influencias literarias. Pero la referencia donjuanesca no es la única que otorga sentido al personaje masculino en los relatos valleinclinianos de seducción. Los protagonistas, o incluso los artífices, de determinados textos de la literatura libertina y la novela gótica –en calidad de precedentes o modelos–, también contribuyen a desvelar el sentido de los caracteres de Valle-Inclán con los que comparten su comportamiento seductor, si bien intensificando determinadas connotaciones o añadiendo rasgos adicionales que matizan su naturaleza.

Por lo que se refiere a la primera de las tradiciones aludidas, el mismo Don Juan ha sido definido como un libertino, a partir de los conceptos desgranados por Macchia (42-43) en los siguientes términos:

³⁰² De modo paralelo al universo donjuanesco, el *Diario de un seductor* debido a Søren Kierkegaard ha sido en este sentido el objeto y la guía de muchas aproximaciones y estudios a esta temática, como los de Rof Carballo

La corriente libertina hunde sus raíces, como es sabido, en el Renacimiento italiano, y su difusión por Europa se debe a su influencia: espíritus fuertes, librepensadores, ateos declarados, inteligencias sutiles que afirman la independencia y la autonomía de la razón, que prescinden del sentimiento como base de la falsa fe, de las supersticiones y de las creencias. Cuando estos libertinos se contagian del donjuanismo, es decir, cuando llevan al ámbito erótico sus doctrinas, es fácil entender cuáles serán las consecuencias. En contacto con el donjuanismo, el libertinismo parece corromperse, y el propio término pierde el sentido idealmente puro que tenía.

A este respecto, si bien pueden encontrarse precedentes en períodos anteriores y culturas diversas, la expansión del último comportamiento referido fue una consecuencia de la revolución de la ética y la relajación de las costumbres a partir del siglo XVII europeo, que literariamente también dio lugar a una producción erótica, frecuentemente oculta, que subyace asimismo al hedonismo subversivo de la Modernidad³⁰³.

En cuanto al segundo género aludido –la novela gótica–, por su carácter siniestro constituye el reverso de la voluptuosidad de la literatura libertina, puesto que ambos componentes se fusionan en la obra de Sade y otros autores, según se infiere del análisis de Praz (*El pacto* 17-34). Desde esta perspectiva, el hombre fatal que protagoniza el género también se ha definido como villano, por su comportamiento perverso, y se ha recordado su condición prometeica de héroe infausto, derivada de su satanismo –rasgo este último que conecta con el eros negro finisecular–.

Al hilo de la aplicación de las clasificaciones del propio Valle-Inclán a su obra literaria, concibo el universo ficcional valleinclaniano como un *continuum* cuyas categorías no se diferencian tanto de manera discreta como gradual. Este punto de vista determina la concepción y el desarrollo de este capítulo, en el que analizo las relaciones de cuatro caracteres con respecto al tema y los motivos de la seducción masculina, tal como se recrean en el imaginario valleinclaniano y en los intertextos que considero más relevantes en los relatos analizados³⁰⁴.

³⁰³ Véase nota 241 y Armiño (*Los dominios* 9-20). La bibliografía que permite atestiguar este fenómeno comprende desde las memorias de célebres libertinos, como Giacomo Casanova, a las antologías y compendios de literatura licenciosa.

³⁰⁴ “Este estado implícito (y a veces completamente hipotético) del intertexto es, desde hace algunos años, el campo de estudio privilegiado de Michel Riffaterre, que define en principio la intertextualidad de una manera mucho más amplia que yo, y, a lo que parece, extensiva a todo lo que yo llamo transtextualidad. Así, por ejemplo, escribe: «El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido», llegando a identificar la intertextualidad (como yo la transtextualidad) con la literariedad: «la intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la

5.1. LA AMBIVALENCIA DE UN PERSONAJE INICIÁTICO: AQUILES CALDERÓN EN «LA CONDESA DE CELA»

En consonancia con la mencionada percepción del universo ficcional valleinclaniano como un *continuum*, el primer personaje que analizo en este capítulo comparte algunas de las características de los jóvenes amantes que estudiaré en el último capítulo, como sus frágiles relaciones con una mujer madura, especialmente con Pedro Pondal, con quien asimismo tiene en común su condición bohemia y socialmente precaria.

Por otro lado, el personaje masculino de «La condesa de Cella», en virtud de su condición de amante de una adúltera, podría percibirse más próximo a Jacobo Ponte, de no ser tan diversas la condición social y las actitudes vitales del bohemio y el caballero que encarnan, respectivamente, y que asimismo pueden correlacionarse con los destinos que aguardan a sus correspondientes amadas.

En contraposición a los relatos aludidos, no obstante, considero que “La condesa de Cella” presenta una trama iniciática de seducción perversa, que por contigüidad o analogía introduce a su inexperto protagonista, Aquiles Calderón, en el mismo grupo que seductores consumados, como el príncipe Attilio Bonaparte o el hidalgo Don Juan Manuel Montenegro, de los que también los distancia su inferior rango social.

En la novelita, su presentación tiene lugar *in medias res*, tras el anuncio de la visita de la protagonista femenina, y la misma denominación del personaje, con reminiscencias del semidiós homónimo de la mitología griega, connota su apasionamiento³⁰⁵.

Por otra parte, la acción de contemplarse el joven ante un espejo roto anticipa simbólicamente una pluralidad de significaciones que se confirmarán en el relato, desde su

lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido” (Genette, *Palimpsestos* 11).

³⁰⁵ En palabras de Grimal (43): “el retrato homérico de Aquiles es el de un joven de gran belleza: cabello rubio, ojos centelleantes y poderosa voz. Desconocedor del miedo, su mayor pasión es la lucha, es violento y ama la gloria por encima de todo. Pero su carácter tiene facetas más dulces, casi tiernas (...) A pesar de todos estos rasgos, los filósofos helenísticos, y particularmente los estoicos, han considerado a Aquiles como el prototipo del hombre violento, esclavo de sus pasiones, y se han complacido en contraponerlo a Ulises, el hombre prudente por excelencia”.

autoconciencia, a través de la reminiscencia del mito de Narciso³⁰⁶, hasta la premonición de un cambio adverso de fortuna y la fractura metafórica de su personalidad³⁰⁷:

Aquiles, de muy buen humor, empezó a pasearse canturreando una jota zarzuelasca, popularizada por todos los organillos de España; luego quedose repentinamente serio mientras se atusaba el bigote ante el espejo roto de un gran armario de nogal (FEM1895, 5)

El pasaje introduce asimismo un atributo o rasgo físico que simboliza la capacidad de seducción masculina en tanto que signo de virilidad, y que en virtud de su significado funciona como emblema³⁰⁸ compartido con la mayor parte de los protagonistas de la narrativa galante valleinclaniana: me refiero al bigote, indisociable de su compostura, dada la autoconciencia de seducción que exhiben, y al que el discurso del narrador imprime diversas connotaciones, estableciendo una metonimia variable, de modo gradual con relación a los cambios de actitud del personaje.

Así, al comienzo del relato el narrador lo califica de “juvenil y fanfarrón” (FEM1895, 9) mientras la condesa de Cela juguetea con él, en una atribución que refleja el potencial erótico y las relaciones de poder entre ambos. Más adelante también refiere que el propio Aquiles se lo acicala en lo que parece un gesto de autoafirmación ante la humillación o la duda; de este modo, cuando Julia recuerda sus “penalidades” económicas, puntualiza que “aunque herido en su orgullo, el bohemio sonríe atusándose el bigote” (FEM1895, 15), al igual que lo describe ante Julia, “sin dejar de atusarse el bigote”, obviamente inquieto cuando esta le habla de la actitud conciliadora de su marido.

Hacia el final del relato, no obstante, el término que designa el atributo adoptará una forma lingüística peyorativa, para simbolizar la degradación del sujeto del que funciona como emblema, primero en lo relativo a su sugerida pérdida de la capacidad o poder de seducción,

³⁰⁶ A partir de las *Metamorfosis* ovidianas y la versión beocia de la leyenda, Grimal sintetiza el destino del hermoso joven que, maldecido por los dioses o vengado por Némesis, “se vio en una fuente, enamorse de sí mismo y, desesperado ante su pasión, se suicidó” o “insensible ya al resto del mundo, se deja morir, inclinado sobre su imagen”.

³⁰⁷ Según anota Baltrušaitis (10), “en el folklore de diferentes países de Europa, de la creencia en el doble derivan”, entre otras supersticiones, “el temor a los espejos rotos. El vivo sufre la misma suerte que su reflejo”. También Candón y Bonnet (40-41) presentan al espejo como “la puerta abierta a dimensiones desconocidas” y recuerdan que “una creencia popular mantiene que la rotura de un espejo acarrea siete años de mala suerte o la muerte de alguna persona allegada”.

³⁰⁸ Según Álamo Felices (204), “El *emblema* se entiende como una identificación, a todos los niveles, de un actor determinado con las implicaciones espaciales u objetuales que enmarcan y definen su historia”. Y a continuación remite a otros teóricos –Ducrot y Schaeffer, 693– para proporcionar una explicación más detallada del recurso: «Un objeto que pertenece al personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar en que vive, etc., resultan evocados cada vez que se menciona al personaje, que asume de este modo el papel de marca distintiva. Este uso constituye un ejemplo de utilización metafórica de las metonimias: cada uno de estos detalles adquiere un valor simbólico».

que posteriormente se traduce o se transforma en una baja catadura moral: así, durante la destrucción de su correspondencia con Julia el labio de Aquiles “temblaba bajo el retorcido bigotejo como el de un niño que va a estallar en sollozos (FEM1895, 30), y ante la mención de la madre de la condesa, “el bigotejo retorcido y galán del estudiante esbozó una sonrisa cruel” (FEM1895, 43)

Respondiendo a la estrecha correspondencia entre la apariencia y la psique en la tradición del retrato literario, si la descripción externa del personaje sugería la vacilación entre su autoconfianza y sus dudas, la omnisciencia del narrador confirma estas últimas al introducirse brevemente en su interior: “Aquiles tenía el presentimiento de una gran desgracia: Creía haber notado cierta frialdad, cierto retraimiento. Quizá todo ello fuesen figuraciones suyas, pero él no podía vivir tranquilo” (FEM1895, 5-6). La introspección preludia el sumario de las causas de la ruina de este “muchacho americano, que había salido muy joven de su patria con objeto de estudiar” en una Universidad española, “donde al cabo de los años mil continuaba sin haber terminado ninguna carrera. En los primeros tiempos derrochara como un príncipe, más parece ser que su familia se arruinara años después en una revolución, y ahora vivía de la gracia de Dios”³⁰⁹.

En consecuencia, su etopeya lo presenta escindido entre las servidumbres de la vida galante y la supervivencia material, en una síntesis tópica de las circunstancias y el temperamento de la bohemia a la que también pertenecía Pedro Pondal en “El gran obstáculo” y “Caritativa”³¹⁰. En comparación con este último, sin embargo, el narrador de «La condesa de Cela» retrata a Aquiles como un vividor de rasgos donjuanescos más desenfadado y menos temible, si bien también incluye al final de su descripción moral atribuciones contradictorias que la matizan (“alegría desesperada” y “gracejo amargo”), anticipando la faceta menos amable de su carácter, en un preludio del principio de la armonía de contrarios en la estética del autor:

³⁰⁹ Más allá del retrato, en el pasaje citado también se constata el cambio de la localización del relato, que en *Femeninas* se introduce con la mención a “la Universidad española de Brumosa”, y en *Corte de amor* cambia a “la Universidad de Santiago de Compostela”. Aunque en esta tesis doctoral únicamente me refiero a las variaciones que atañen directamente a la construcción del personaje masculino, el estudio textual de Núñez Sabarís (*La novela* 35-64) proporciona información muy completa acerca de esta novela corta.

³¹⁰ A este respecto, evoco el primero de los relatos para recordar la etopeya de Pondal, que Plácida refiere a su propio hijo y amigo de este: “No; no estoy apasionada; esas son necesidades; ya ves: reconozco que tiene mucho talento. Te concedo que si juega, es por agenciarse un modo de vivir, lo cual no es muy honroso; que si se emborracha, es por sustraerse a su miseria, pues como él dice, es muy intelectualista, muy reflexivo, ¡reflexivo!, ¡intelectualista! ¡Qué manía esta moderna de cambiar los nombres a las cosas! ¿Cuánto más no valdría decir, muy desvergonzado, muy cínico? (1345)

Pero al verle hacer el tenorio en las esquinas, y pasear las calles desde la mañana hasta la noche requebrando a las niñeras, y pidiéndoles nuevas de sus señoras, nadie adivinaría las torturas a que se hallaba sometido su ingenio de estudiante tronado y calavera que cada mañana y cada noche, tenía que inventar un nuevo arbitrio para poder bandearse. Aquiles Calderón tenía la alegría desesperada y el gracejo amargo de los artistas bohemios; por lo demás era en todo un simpático muchacho” (FEM1895, 6-7)³¹¹.

En este temprano bosquejo de las condiciones de la clase social que años más tarde retratará en *Luces de bohemia*, la excentricidad y el orgullo del personaje a duras penas disimulan su pobreza y, en este sentido, el narrador insistirá más tarde en la miseria material y moral de Aquiles, “que debe dinero a toda Brumosa, sin pensar nunca en pagarlo”; de hecho, está “hecho a batirse con todo linaje de usureros, y a implorar plazos y más plazos a trueque de humillaciones sin cuento” (FEM1895, 24-25). Más indirectamente, en la misma línea incide la condesa de Cela cuanto señala la flaqueza literal y figurada de su amante, tras sentarse en sus rodillas: “no tienes más que huesos; la atraviesas a una” (FEM1895 9).

Por otra parte, la belleza física del joven, cuyo exotismo es una importante novedad en los personajes masculinos de todo el *corpus* de relatos, lo convierte en una especie de contrafigura masculina de la Niña Chole o Tula Varona, las deseables criollas de *Femeninas*. En este sentido, la prosopografía de Aquiles que se inserta en el retrato, por una parte, destaca inicialmente la sensualidad del personaje a la manera modernista, mediante la referencia constante a la sensación y, por otra, de modo sucesivo cosifica, animaliza y, finalmente, impersonaliza a este objeto de deseo³¹²:

Su cabeza airosa e inquieta más correspondía al tipo criollo que al español; el pelo era indómito y rizado; los ojos negrísimo; la tez juvenil y melada; todas las facciones sensuales y movibles; las mejillas con grandes planos, como esos idolillos aztecas tallados en obsidiana. Era hermoso, con hermosura magnífica de cachorro de Terranova; una de esas caras expresivas y morenas que se ven

³¹¹ *Corte de amor* omite la conclusión de la etopeya,

³¹² Serrano Alonso (“La poética”) ha analizado el tratamiento de la sensación en los primeros textos teóricos de Valle-Inclán, donde reivindica la importancia de la sinestesia para la poética de las correspondencias. Nótese, por otra parte, que algunos de los términos de los símiles empleados, como el de “cachorro” de Terranova también se aplican en la prosopografía de uno de los hombres negros de “La Niña Chole”.

en los muelles, y parecen aculotadas en largas navegaciones trasatlánticas, por regiones de sol (FEM1895, 7).³¹³

En notas más fragmentarias, el narrador también hará referencia posteriormente a su mano “fina, morena, y varonilmente velluda”, sus dientes “blancos como un negro” o “sus redondas pupilas de criollo”, que completan connotativamente la pintura viril, exótica y algo impersonal de este personaje, frente a la exquisita feminidad de la condesa de Cela que se introduce a continuación:

llena de gracia, vestida con natural sencillez, trascendiendo de sus cabellos rubios, y de su carne fresca y rosada como manzana sanjuanera, grato y voluptuoso olor de esencias elegantes; deshilachando con esa inconsciencia de las damas ricas los encajes de un pañolito de batista

En esta descripción tipológica, en cualquier caso, cuando el narrador asevera que “era por demás extraño el contraste que hacían la condesa y el estudiante” (FEM1895, 10), no se refiere al origen exótico de este último, sino al aspecto descuidado y las actitudes decadentes que lo caracterizan:

Aquiles envuelto en un gabancillo blanquizco, que se caía de puro viejo; las manos hundidas en los bolsillos; y la colilla adherida al labio como molusco. Lo tronado de su pergeño; la expresión ensoñadora de sus ojos; y el negro y luengo cabello, que peinaba en trova, dábanle gran semejanza con aquellos artistas apasionados y bohemios de la generación romántica. (FEM1895 11)

³¹³ Al hilo de esta semblanza también merecen reseñarse los cambios con respecto al origen del personaje que se constatan en el relato entre su primera y su última versión. Si en *Femeninas* todo parece señalar que la procedencia de Aquiles es mexicana, aunque esta nunca se le atribuye explícitamente (sus mejillas recuerdan a “esos idolillos aztecas tallados en obsidiana” y “tamborilea con los dedos el himno mexicano”), en *Corte de amor* (1922) el estudiante pasa a ser un “muchacho habanero” que, aunque mantenga el parecido con las figuras aztecas, sencillamente “tamborileaba” con los dedos, sin referencia expresa al himno del país centroeuropeo (CDA1922, 193). Según Santos Zas (“Valle-Inclán y Cuba”, 522-523), “la conversión de Aquiles Calderón de joven mexicano en cubano (...) se relaciona con la visita de Valle-Inclán a La Habana, que precede en un año a la versión definitiva de *Corte de amor*, del mismo modo que en *Femeninas* el autor no pudo sustraerse al poder de fascinación que su larga y reciente estancia en México ejerció sobre su memoria”. Entre la publicación de *Femeninas* y la de *Corte de amor*, no obstante, también tiene lugar la última guerra hispano-cubana, con la posterior pérdida definitiva de la colonia española en la isla, por lo que acaso también puedan trasladarse otras implicaciones de sentido a la ruina familiar del personaje. Por su parte, Núñez Sabarís (*La Novela* 62-63) recoge también la sorprendente mención de la “sangre araucana” del personaje, que atribuye a un evidente error geográfico, pero que no deja de introducir sutilmente la temática colonial en el relato, en este caso a través de las reminiscencias del poema épico de Alonso de Ercilla *La Araucana* (1569, 1578 y 1579).

A este respecto, González del Valle (*La ficción*, 105-107) ha destacado especialmente la autoconciencia y el carácter estereotipado del personaje, su voluntad de aparentar lo que no es, que el narrador plasma con ironía en notas como las anteriores y alguna otra: “Aquiles acercase con aquella dejadez de perdido, que él exageraba un poco” (FEM1895, 10).

En este sentido me inclino a considerar el contradictorio orgullo que caracteriza a este personaje al que, por un lado, lleva a fingir o a callar con frecuencia, lo que se debe, según la voz narrativa, a su hipersensibilidad infantil y sus carencias afectivas, semejantes a las que Pondal revela en «Octavia Santino»:

Aquiles habla y se queja con simulada frialdad; con ese acento extraño de los enamorados que sienten muy honda la pasión y procuran ocultarla como vergonzosa laceria; resabio casi siempre de toda infancia pobre de caricias, amargada por una sensibilidad exquisita, que es la más funesta de las precocidades (FEM1895, 14)

La actitud de Aquiles es tranquila; el gesto entre irónico y desdeñoso; pero la voz, lo que es la voz tiembla un poco (FEM1895, 18)

Sin embargo, esta disposición contrasta con otras tendencias del personaje, “que en ocasiones llegaba a grandes extremos de violencia” como cuando “se levantó pálido y trémulo, la voz embargada por la cólera.” (FEM1895, 22). Recordemos, en cualquier caso, que sus relaciones con la condesa “habían empezado en los tiempos prósperos del estudiante”, pero que “cuando llegaron los días sin sol, Aquiles, como era muy orgulloso, quiso terminarlas bruscamente” (FEM1895 12). A este respecto:

Aquiles Calderón, que era un poco loco, sentía por la condesa esa pasión vehemente, con resabios grandes de animalidad, que experimentan los hombres fuertes, las naturalezas primitivas cuando llegan a amar.

Añadiendo que esta pasión iba “combinada en el bohemio con otro sentimiento muy sutil, de sensualismo psíquico satisfecho”, el narrador deja de lado el primitivismo de Aquiles para unir el orgullo de Aquiles a su conciencia social; acaso bajo la influencia sicologista del período identifica entonces “la satisfacción de las naturalezas finas condenadas a vivir entre la

plebe, y conocer únicamente hembras de germanía, cuando, por acaso, la buena suerte les depara una dama de honradez relativa”, y añade que la “condesa de Cela, aunque liviana, era una señora; tenía viveza de ingenio; y sentía el amor en los nervios, y un poco también en el alma”. (FEM1895, 23-24)³¹⁴

Su ruptura, pues, no tiene nada que ver con la de Jacobo Ponte, por diversos motivos, y en el caso de Aquiles, su comportamiento reproduce diversos tópicos de la perversidad decadente que Litvak denominó “eros negro” (*Erotismo* 83-156), si bien de manera suavizada, acorde por lo demás, con el carácter convencional, “estereotípico” o de “lugar común” que González del Valle identifica en el personaje. Efectivamente, ya en el capítulo 3, ante la perspectiva de la ruptura con la condesa, la alusión no sólo a la belleza de Aquiles, sino también a su apariencia satánica, anticipa la perversidad de sus acciones futuras: “El estudiante estaba hermoso. Los ojos brillantes de despecho; la mejilla pálida; la ojera ahondada; el cabello revuelto sobre la frente, que una vena abultada y negra, dividía a modo de tizne satánico” (FEM1895, 23)

Así, cuando la condesa le pide que se las devuelva las cartas porque pueden resultar comprometedoras, inicia un juego sadomasoquista, en el que Aquiles se presenta como víctima, desafiando incluso al fuego –símbolo de su propio apasionamiento- para rescatar algunas misivas:

Estas cartas, Julia, son un perfume de tu alma; el único consuelo que tendré cuando te hayas ido. ¡Me estremezco al pensar en la soledad que me espera; soledad del alma, que es la más horrible! Hace mucho tiempo que mis ideas son negras como si me hubiesen pasado por el cerebro grandes brochazos de tinta. Todo a mi lado se derrumba, todo me falta... (FEM1895, 32-33).

A continuación, el estudiante hace gala de sensualismo, “besándole los cabellos con apasionamiento infinito”, y “sintiendo en toda su carne un estremecimiento (sic) suave al posar los labios y deslizarlos sobre las hebras rubias y sedeñas”, al tiempo que sus palabras mezclan lo sagrado y lo profano, acorde con “el uso y el abuso del simbolismo religioso y místico”, glosado por Paolini: “¡Déjamelas! ¡son tan pocas las que quedan! Haré con ellas un libro, y leeré una carta todos los días como si fuesen oraciones” (FEM1895 33)

³¹⁴ Lavaud (*La singladura* 126) y Le Scoëzec (83-95) se han referido a la influencia de las críticas y novelas de Bourget y Barbey D’Aurevilly en la construcción psicológica de los personajes decadentes.

En consecuencia, la condesa, “que no estaba locamente enamorada”, pero quería a Aquiles “con esa atractiva simpatía del temperamento que tantas mujeres experimentan por (...) los buenos mozos que no empalagan” (FEM1895, 34-35), terminará por rendirse, como revelan las palabras del narrador, que focalizan su visión en este trance:

No sospechara nunca tanto amor por parte de Aquiles, y al ver la herida abierta de pronto en aquel corazón que era todo suyo, permanecía sorprendida y acobardada, sin osar insistir, trémula como si viese sangre en sus propias manos. Ante dolor tan sincero, sentía el respeto supersticioso que inspiran las cosas sagradas, aun a los corazones más faltos de fe (FEM1895 34).

Mediante el contrapunto, no obstante, otras fuentes de caracterización harán hincapié en el carácter siniestro del personaje. Así, el narrador seguidamente focaliza emplea el punto de vista de la madre de Julia, que en este punto/ instante recuerda a Plácida con respecto a Madruga, al referirse a “aquel estudiante sin creencias, libertino y masón, a quien Dios, para humillar tanta soberbia, tenía sumido en la miseria” (FEM1895, 35)³¹⁵.

En cualquier caso, durante el encuentro sexual los roles de seductor y seducido se confunden, como delata la omnisciencia del narrador, que refiere como, en contra del impulso sádico que Aquiles siente de “vengarse despreciándola”, su debilidad hace que no pueda rechazar a la condesa cuando esta se le ofrece por última vez:

Entonces la condesa se levantó y (...) con sonrisa de bacante, arrastrole por una mano hasta la alcoba. (...) era demasiado joven para no sentir la tentación, y poco cristiano su espíritu para triunfar en tales combates; y hubo de seguirla, bien que aparentando una frialdad desdeñosa (...) Actitud falsa y llena de soberbia, con que aspiraba a encubrir lo que se reprochaba como una cobardía, y no era más que el encanto misterioso de los sentidos (FEM1895, 41)

Nótese que el donjuanismo de Aquiles no se manifiesta tanto en el “pecado” de la carne, al que más bien parece ser arrastrado por su amante, como en los pecados del diablo y del mundo, mediante los que trata de afianzar las tendencias libertinas de Julia, en una suerte de

³¹⁵ Por la condición de estudiante descreído y libertino, pueden consignarse en esta descripción vagas reminiscencias de don Félix de Montemar, protagonista del poema narrativo de Espronceda *El estudiante de Salamanca* (1837-1840), ya recordada en el capítulo 3 de esta tesis doctoral.

moralismo inverso. En este punto, la segunda parte de la denominación del muchacho –es decir, su apellido Calderón- puede considerarse irónico en el contexto de la literatura española, en la que los dramas de honor de Calderón de la Barca han llevado a acuñar por antonomasia la expresión “honor calderoniano” para referirse a la defensa a ultranza de la honra sexual ante la sociedad en la que viven los cuestionados por este motivo³¹⁶.

En cuanto al “pecado del mundo”, recordemos que Valle lo concibe en el caso de Don Juan como la satisfacción de las propias pasiones por encima del derecho de los demás. En este sentido, ya ante la alusión que Julia hace a los derechos conyugales de su marido, el bohemio se mofa sin piedad, hasta el enrojecimiento de la adúltera, apostillando: “Decididamente, Julia, tu marido no morirá atorado [...] porque se tiene las grandes tragaderas” (FEM1895, 17).

Esta burla de Aquiles desaparece en la versión de *Corte de Amor*, haciendo que Aquiles concentre su animadversión a / en la madre de la condesa, a la que “aborrecía con todo su ser”. En este punto, una vez consumado nuevamente el adulterio, el narrador omnisciente se hace eco de la visión del personaje, que focaliza connotativamente en su propio discurso:

En aquel momento parecía verla recostada en el monumental canapé de damasco rojo, con estampados chinescos; uno de esos muebles arcaicos, que todavía se ven en las casas de abolengo, y parecen conservar en su seda labrada y en sus molduras lustrosas, algo del respeto y de la severidad engolada de los antiguos linajes. Se la imaginaba hablando con espíritu mundano, de rezos, de canónigos y de prelados; luciendo los restos de su hermosura deshecha; una gordura blanca de vieja enamoradiza. (FEM1895 43-44).

El clímax del relato se inicia cuando, animado por la antipatía que siente por la madre de Julia, trata de contrarrestar “la veneración” de Julia por su madre, rebatiendo la honorabilidad de su modelo familiar, y en contra de la inicial oposición de mujer, que lo increpa:

-¡Pareces una niña, Julia! No comprendo, ni ese respeto fanático, ni esos temores. Tu madre aparentará que se horroriza... ¡Es natural! Pero

³¹⁶ Frente a la visión trágica de la pérdida del honor conyugal y sus inevitables consecuencias, ofrecida en dramas calderonianos como, la obra de Valle-Inclán contiene varios ejemplos de visiones subversivas de este tipo de anécdota, entre los que el esperpento de *Los cuernos de Don Friolera*, contenido en *Martes de carnaval* (1930), es, sin duda, el más representativo.

seguramente, cuando tuvo tus años, haría lo mismo que tú haces. ¡Sólo que las mujeres olvidáis tan fácilmente!...

– ¡Aquiles! ¡Aquiles! no seas canallita!... ¡Para que tú puedas hablar de mi madre necesitas volver a nacer! ¡Si hay santas ella es una!

-También tus hijos dirán mañana que tú has sido una santa. Reconozco que tu madre supo elegir mejor que tú tus amantes. ¿Sabes cómo la llamaban hace veinte años? ¡La canóniga, hija! ¡La Canóniga!

De manera especular, mediante esta revelación también recuerda a Julia sus relaciones con un clérigo, “con el que diera mucho que hablar”; y por su despectiva manera de hacerlo también evoca al lector la degradante prosopografía que el narrador omnisciente proporcionaba de este personaje:

el hermano de su doncella; un muchachote tosco y encogido, que acababa de ordenarse de misa, y era la más rara visión de clérigo que pudo salir de seminario alguno. Había que verle, con el manteo a media pierna; la sotana verdosa enredándosele al andar, los zapatos claveteados; el sombrero de canal metido hasta las orejas; sentándose en el borde de las sillas, caminando a grandes trancos con movimiento desmañado y torpe (FEM1895, 12)³¹⁷.

También podemos reconocer en Aquiles el pecado del diablo, en tanto se burla de la santidad, al sugerir a Julia la posibilidad de alcanzarla mediante el arrepentimiento final. Precisamente sus insidiosas palabras recuerdan al “tan largo me lo fiáis” del Burlador de Sevilla, que proyecta subversivamente primero sobre su amante, y luego sobre la madre de esta: “tú también puedes ser canonizada. Figúrate que yo me muero, y que tú te arrepientes... ¿No hay en el Año Cristiano alguna historia parecida? A tu madre, que lo lee todos los días, debes preguntárselo. [...] Cuando la canonicen a ella ya habrá la historia que buscamos”.

En este punto, el narrador glosa la culminación del sadismo del personaje volviendo sobre el pecado de la carne, y al señalar, en este sentido, que Aquiles “sentía esa cólera brutal,

³¹⁷ La descripción, a su vez, evoca al protagonista de *Un cura casado*, Sombreal, a causa de su grotesca figura: “sus hombros, un poco arqueados, tocaban casi sus orejas, y no estaba hecho con molde, como dice el pueblo, sino a hachazos; tallado a golpes, inacabado. Sus brazos eran largos, como Bob-Roy, y hubiera podido atarse, sin tener que agacharse, las ligas de sus calzas- Se trataba de un enorme orangután más que de un hombre. Tenía como esta bestia grandes orejas, una nuca plenamente animal, los pómulos salientes, las manos vellosas, el rictus, el aspecto sombrío y cínico, pero sus ojos y sus cejas, dignas de un Júpiter del Olimpo, contradecían lo anterior y decían apasionadamente que el Sátiro, en su piel de bestia, poseía la inteligencia de un dios” (Barbey D’Aurevilly *Un cura* 120-21)

que en algunos hombres se despierta ante las desnudeces femeninas”, asimila este impulso con lo diabólico: “con clarividencia satánica, veía cuál era la parte más dolorosa de la infeliz mujer, y allí, hería sin piedad, con sañudo sarcasmo”.

A partir de esta interpretación, coincido con Núñez Sabarís (*Valle-Inclán* 86-7) en su apunte de ciertas concomitancias existentes en la descripción de Julia tras sus relaciones con Aquiles, y la renegrida de Milón de la Arnoya, “espumante, ululante” que “mostrando entre jirones la carne convulsa, rompió por entre los carros de la vendimia y desapareció” (312):

La condesa medio enloquecida, se arrojó del lecho; pero él no sintió compasión ni aun viéndola en medio de la estancia; los rubios cabellos destrenzados, lívidas las mejillas que humedecía el llanto; recogiendo con expresión de suprema angustia, la camisa sobre los senos desnudos (FEM1895 46)

No obstante, si en el relato de *Jardín umbrío* se sugiere que “la renegrida” pierde efectivamente el control de su voluntad, como representación bárbara del poder diabólico, no puede decirse lo mismo de la condesa de Cela, desde el momento en que, una vez “serena y estoica”, tras acabar de vestirse, la estrategia perversa de Aquiles para retenerla surte el efecto contrario, supuestamente para siempre:

-Déjeme usted!

[...]

-¡Ahora todo ha concluido entre nosotros! Ha hecho usted de mí una mujer honrada ¡Lo seré! ¡Lo seré! ¡Pobres hijas mías, si mañana las avergüenzan diciéndoles de su madre lo que usted acaba de decirme de la mía!...” (FEM1895, 47-48).

Con estas palabras pone de manifiesto que su razón para la ruptura se asienta en la hipocresía social por evitar la vergüenza, y el narrador puntualiza que “el acento de aquella mujer era a la vez tan triste y tan sincero, que Aquiles Calderón no dudó que la perdía”, lo que determinaría su fracaso en este previsible final. Pero un ambiguo *tour de force* en su comportamiento, dirigiéndole una última mirada “no de odio, sino ¡de amor!”, modifica el

horizonte de expectativas, y abre el desenlace del relato de un modo irónico que admite diversos matices en la interpretación.

Sin embargo, más allá del cuestionamiento de la regeneración conyugal, también debe tenerse en cuenta que la declaración amorosa implícita en la kinésica de Julia se produce tras haber sido humillada en un juego perverso de tintes satánicos y reminiscencias donjuanescas, cuyo sadismo remite, por otra parte, a las fuentes inspiradoras del eros negro del espíritu decadente, si bien con cierta timidez, según se ha expuesto.

En cualquier caso, la sumisión erótica implícita en el gesto de Julia al final del relato contradice sus últimas palabras a Aquiles, y sugiere un avance inédito que permite ratificarlo, pese a las deficiencias y errores que señala González del Valle, como su seductor.

En resumidas cuentas, para la construcción de este protagonista masculino se emplean procedimientos diversos que aúnan las sugerencias propias de la poética simbolista con ciertas reminiscencias de la tendencia sicológica de la narrativa decimonónica francesa, particularmente de la novela decadente de Bourget y de Barbey d'Aurevilly, con la que los relatos de *Femeninas* guardan probadas analogías temáticas.

Así, el retrato a cargo del narrador omnisciente recurre al simbolismo en la selección de la onomástica y de un atributo de Aquiles —el bigote—, que refleja las transformaciones de su carácter: de este modo, la tendencia simbolista prelude, y posteriormente refuerza, los rasgos de la prosopografía y, sobre todo, la etopeya del personaje, cuya caracterización se completa progresivamente mediante el comentario constante de sus acciones.

Por último, en la caracterización del personaje que se ha descrito asimismo pueden reconocerse en germen varias tendencias futuras en la poética del escritor, como la polifonía o la variabilidad del punto de vista. En este sentido, el foco de la caracterización se desplaza ocasionalmente a los personajes del relato, ya sea fusionada en la omnisciencia del narrador mediante el estilo indirecto libre, ya a través de la cita en estilo directo de las palabras del propio Aquiles, o de otros personajes sobre este, en estilo directo o indirecto.

Desde una perspectiva hermenéutica, la combinación de estos recursos conforma un personaje ambivalente que, ante la inminente ruptura de las relaciones con la mujer que ama, exterioriza primero el orgullo y después la desesperación del joven amante abandonado, antes de intensificar sus rasgos más depravados y ser merecedor de atribuciones satánicas, en una secuencia de facetas más oscilante que lineal, que prelude un desenlace abierto, aunque en ella también cabe vislumbrar una progresión en el aprendizaje libertino del carácter analizado.

5.2. Los modelos de un esteta con resonancias libertinas: el príncipe Attilio Bonaparte en «Augusta»

Desde las últimas décadas del siglo XX se ha venido utilizando en los estudios literarios hispánicos una categoría crítica en la que “la figura del artista queda definida como exponente de una forma específica de vida”, sin que se trate necesariamente “de personajes que crean arte, positivamente, ni tan siquiera de personajes que serían capaces de crear, aunque no lo hagan”; antes bien, se trata de “personajes cuya vida de ficción viene modulada por el arte (común a todos ellos es la posesión de un fuerte sensibilidad artística)”, puesto que “es el arte el que, de una u otra manera, rige sus vidas” (Ogno 239)³¹⁸.

En el fin de siglo, este tipo de personajes suele definirse también en función de su dandismo, especialmente característico del espíritu decadente y modernista. Sobre la figura del dandi teorizaron a lo largo del siglo XIX Balzac, Barbey d’Aurevilly y Baudelaire, definiéndola y recreándola sucesivamente como el hombre refinado que vive sin necesidad de trabajar, al margen de la sociedad, y al que el ocio tiende a inclinar al vicio³¹⁹.

En consonancia con este universo, en “Augusta”, el narrador heterodiegético y omnisciente se refiere al protagonista, el Príncipe Attilio Bonaparte, con un sintagma bimembre que define su idiosincrasia como “poeta galante y gran señor”.

Efectivamente, por una parte, nos encontramos ante un seductor a través de las palabras, como revela la presentación *in medias res*, por medio de la voz de Augusta, la ardiente protagonista del relato, que manifiesta su entusiasmo por las composiciones que Attilio

³¹⁸ Gutiérrez Girardot (33-70) fue pionero en la exportación del concepto de *Künstlerroman* a la literatura hispánica, aunque la mayor difusión del concepto se debe a Calvo Serraller (*La novela*), que lo aplica fundamentalmente a la novelística de Balzac (1830-1850), desde una perspectiva más histórica y sociológica que estrictamente literaria. Plenamente centrada en la literatura es, sin embargo, la tesis que remite a Ogno (242) y Santiáñez (205), para matizar que, “dejando a un lado cualquier afán clasificatorio, el concepto de novela de artista se revela de gran utilidad” porque “permite poner en relación textos que, vistos en comparación y contraste, dan pie a un enriquecimiento de su lectura” (Plata 11). Por este motivo lo he recordado para introducir un texto como “Augusta”, pesa a que no sea encuadrable en el género citado, en tanto que subtipo de novela de formación o aprendizaje (*Bildungsroman*), cuyas características han sintetizado respectivamente Plata (11-33) y Rodríguez Fontela (29-54 y 258).

³¹⁹ Recientemente, los ensayos de Balzac (*Tratado de la vida elegante, Le Monde*, 2/10-6/11/1830), Baudaire (*El pintor de la vida moderna, Le Figaro*, 26-29/12/1863), y Barbey d’Aurevilly (*Del dandismo y de George Brummel*, 1845) sobre el dandismo han sido reeditados y prologados por Pauls en un compendio. Hinterhäuser se ha referido explícitamente, en este sentido, a “la rebelión de los dandis”, que ejemplifica literariamente con el duque des Esseintes, Andrea Sperelli, Dorian Gray, y el Marqués de Bradomin. Con relación a este último véase asimismo Requeijo Pernas (“El dandismo”). Por otra parte, sobre el “dandismo” en el Fin de Siglo hispánico, remito a Celma Valero (126-30) que lo define como una “prolongación especial del individualismo del artista”, y matiza sus diferencias sociales con la bohemia con la que “se mezcló”: “dandy y bohemio se sentían igualmente superiores; pero mientras el dandy se realizaba en el seno de la sociedad, mientras gozaba del lujo de la sorpresa-admiración de la burguesía, el bohemio estaba condenado a la miseria y a la marginalidad”.

Bonaparte le dedica: “¡Eres encantador!... ¡Eres el único!... Nadie como tú sabe decir las cosas. ¿De veras mis labios son estos tus versos?... Yo quiero que seas el primer poeta del mundo... ¡Tómalo!... ¡Tómalo!... (CDA1922, 139).

Por otra parte, su señorío, que se revela denotativamente en su mismo título de Príncipe, se refuerza connotativamente mediante su apellido Bonaparte, con modernas reminiscencias imperiales. Todo ello contribuye a que, con respecto a su condición de literato, Attilio Bonaparte sea un poeta mucho más refinado y atrevido que Pedro Pondal³²⁰.

De esta manera, frente a las *Cartas a una querida*, de título prosaico y sentimental, que a Pedro inspiran sus amores con Octavia Santino, el príncipe Attilio escribe en honor de Augusta unos “Salmos paganos” que pretenden continuar “la tradición erótica y galante del Renacimiento florentino” (CDA1922, 142): de esta manera el narrador evoca el lujo, la voluptuosidad y el libertinaje del período, al tiempo que fusiona lo sagrado y lo profano, conforme el gusto decadente y modernista que reflejan las primeras obras de Valle-Inclán³²¹.

El narrador precisa asimismo que el Príncipe Attilio, “como un nuevo Aretino supo celebrar la pasión cínica y lujurante con que Augusta del Fede encantaba sus amores”. Diríamos que Valle juega maliciosamente con el grado de conocimiento del lector, puesto que la descripción del cuerpo de Augusta y sus relaciones con Attilio se caracterizan por el refinamiento, la elusión y la sutileza, en las antípodas de los *Sonetti lussuriosi* de Pietro Aretino (1886), o los primitivos *Sonetti sopra i “XVI modi”* (1527?), en los que glosa procazmente el cuerpo de los amantes y diversas prácticas sexuales³²².

En cualquier caso, el refinamiento es la nota dominante en la construcción de este personaje, así que el narrador vuelve a tomar el Renacimiento italiano como referencia para aseverar en una amplificación, mediante la sinestesia modernista, que los versos del Príncipe Attilio evocan, por su aroma, “los orientales camerinos del Palacio Borgia” y, por su color,

³²⁰ En *Epitalamio* (1897), la primera versión del relato, anterior a *Corte de Amor*, el narrador es más preciso acerca de la condición social del personaje, cuando señala que “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– celebraran la llegada a Madrid de su deudo el príncipe Attilio Bonaparte, que acababa de ser nombrado secretario de la embajada italiana” (EPI1897, 197-198).

³²¹ “Particularly in connection with Valle-Inclán, it is important to examine more closely for a momento the frequent juxtaposition in modernism of the sensual and the religious, specially in the treatment of women. [...] The pagan element is frequently added to the religious and the sensual” (Paolini, 41-43).

³²² El primer colofón –“[Epilogo I]”– de los *Sonetti sopra i “XVI modi”* resulta muy ilustrativo: “Vedute avete le relique tutte/ De’ cazzi orrendi in le potte stupende./ Se avesti visto far quelle facende/ Alegramente a queste belle putte.// E di dietro e dinnanzi dar le frutte/ E ne le bocche le lingue a vicende./ E son cose da farne le legende./ Sí come di Morgante e di Margute.// E so ch’un gran piacer avete avuto/ A veder dar in potta e’ in cul la stretta./ In un modo che piú non s’è fottuto.// E come spesso nel naso si getta/ L’odor del pepe e quel de lo sternuto./ Che fanno stranutar con molta fretta.// Cosí ne la brecheta./ Del fottor <a> l’odor , corrotti sète./ E toccatela con man se no’l credete” (Aretino, *Sonetti* 118). Ávila complementa su edición facsimilar, bilingüe y anotada, con una semblanza bibliográfica a cargo de Depretis (19-34) de la que tomo los datos consignados *supra*. Nótese, en cualquier caso, que a Aretino como maestro también se referirá el Marqués de Bradomín en las *Sonatas de otoño* (SDO1902, 77), *estío* (SDE1903, 160), e *invierno* (SDI1905, 99).

“los verdes y floridos laberintos del jardín de Bóboli”, invocando asimismo los sentidos del gusto, el tacto y la vista al decir que habían sido “cincelados con el mismo buril que (...) las ricas y floreadas copas de oro en las que el Magnífico Duque de Médicis bebía los vinos clásicos loados por el viejo Horacio” (CDA1922, 142-43).

En este pasaje, la alusión a Horacio pondera la calidad literaria de los poemas de Attilio, a quien su comparación indirecta con Lorenzo de Médicis, y los Borgia atribuye connotativamente riqueza, refinamiento y también perversidad. Finalmente, la referencia al vino sintetiza el carácter vitalista y bárbaro del personaje, alusivamente identificado con el mito clásico y nietzscheano de Dionisos:

Galante y gran señor, el poeta deshoja las rosas de Alejandría sobre la nieve de divinas desnudeces, y ebrio como un dios, y coronado de pámpanos, bebe en la copa blanca de las magnolias el vino alegre y dorado, que luego vierte en repetidos besos sobre la boca de Venus turbulenta.

Como ha señalado Sobejano, la influencia del pensamiento de Friedrich Nietzsche está ampliamente presente en los autores de Fin de Siglo, y en este sentido también otros estudiosos, especialmente Gambini (“Lectura”, 15-36), han identificado a D’Annunzio como el mediador de esta influencia en Valle-Inclán, y concretamente de su novela *Il piacere* (1889) en *Epitalamio* (1897), la primera versión del relato que nos ocupa.

Su protagonista, el conde Andrea Sperelli comparte con Attilio Bonaparte la condición de aristócrata y una exacerbada sensibilidad artística, amén de capacidad de seducción y una moral libertina, que lo llevan a reproducir dos situaciones eróticas arquetípicas del imaginario decadente, en función de la tipología femenina clásica del Fin de Siglo: me refiero a sus amores primero con una mujer fatal (Elena Muti-Augusta), y posteriormente con una mujer frágil e inocente aunque, en este caso, con la novela de Valle-Inclán no resulta tan sencillo establecer paralelismos³²³.

Por cuanto atañe al primero de los romances, en la novela de Valle-Inclán Attilio parece ajustarse al “culto apasionado a la belleza: a la belleza de las artes y a la belleza de mujeres que están a la altura del arte y lo reflejan” (Hinterhäuser 84) ; así, ante la visión de su amante,

³²³ Por ejemplo, resulta problemático identificar el rol de Nelly, la hija de Augusta en el relato de Valle-Inclán, con el de María Ferrer en *Il Piacere*, que a su vez es madre de Delfina, la niña que protagoniza un inocente episodio iniciático semejante a la Pastorela Mundana de Nelly. En este sentido, no obstante, Gambini (“Lectura”) ha desglosado pormenorizadamente las semejanzas entre ambos textos.

que la sinestesia del narrador describe con el sol reflejándose en sus ojos “con una risa dorada” y adornada por los pétalos blancos que las palomas torcaces hacen caer sobre ella, “murmuró con lírico entusiasmo: -¡No sabes todo lo bella que estás!” (CDA1922, 157-58).

En cuanto a Augusta, parece “hechizada por aquel Príncipe poeta (...) y siente el capricho de amarle sin necesidad de que él haga uso de esa larga y sutil seducción que prepara la caída...” (CDA1922, 141). Y es que, en el contexto de sensualismo descrito por Litvak en *El sendero*, esta mujer se siente atraída, además de por su poesía y sus habilidades amatorias, por la belleza de un físico dotado de ciertas notas de exotismo oriental, más refinadas que el atribuido por el narrador de «La condesa de Cela» a Aquiles Calderón. Así, haciendo gala de la acostumbrada acumulación de sensaciones típica del modernismo (color, olor, sonidos...) el narrador refiere cómo Augusta acaricia con complacencia “la ola negra que formaba la barba del poeta, una barba asiria y perfumada como la del Sâr Peladam” (CDA1922, 171)³²⁴.

Sin embargo, son los ojos ambarinos del personaje los que reciben los mayores elogios de Augusta: “¡Qué ojos tan bonitos tienes! A veces parecen negros, y son dorados; muy dorados. ¡Cuánto me gusta mirarme en ellos! (...) Quisiera robártelos y tenerlos guardados en un cofre de plata con mis joyas” (CDA1922, 148).

Precisamente son los “ojos de gran señor (...) siempre audaces y siempre dominadores” (CDA1922, 166) una característica natural del seductor como *hombre fatal* compartida con don Juan Manuel Montenegro en «Rosarito», pero ausente en los restantes protagonistas del *corpus*³²⁵. A ella se añaden las únicas que los aspirantes a seductor tratan de imitar por medios puramente artificiales, como el bigote en el arreglo personal y la adopción de una determinada gestualidad³²⁶:

Una sonrisa desdeñosa tembló bajo el enhiesto mostacho del Príncipe Attilio.
(CDA1922, 145)

El Príncipe Attilio, apoyado en el alféizar, se atusaba el mostacho con
gallardía donjuanesca (CDA1922, 165-66)

³²⁴ Valle-Inclán parece tener en mente el retrato de Jóséphin Péladan (1859-1918) realizado por A. Séon, uno de los fundadores del Salón de la Rose-Croix (1890), “donde aparece con rasgos asirios, como descendiente del rey de Babilonia, con un perfil hierático que le da un aspecto irreal, como si fuera un personaje de otro tiempo” (cfr. Reyero, *Apariencia* 257). Con respecto a la obra de este personaje decadente, véase Praz (*La carne* 588-622) y Milner Garlitz (*El centro* 89-93), por lo que atañe a sus relaciones con la estética de Valle-Inclán.

³²⁵ En este sentido, Reyero (88) se refiere a “los ojos inolvidables” del hombre fatal.

³²⁶ Como es habitual, la descripción del narrador en el texto de 1897 es más prolija, refiriéndose a “aquella frente clásica y coronada de rizos, de aquella boca sensual que sonríe con desdén, de aquellos ojos dorados y valientes, ojos de aristócrata y libertino (EPI1897, 198) y a la sonrisa de Mefistófeles bajo el mostacho retorcido y fanfarrón de don Juan” (EPI1897, 199).

En el último de los ejemplos citados, la alusión a Don Juan en la prosopografía se traslada a la etopeya, resumiendo todo el cinismo y la amoralidad libertina que el personaje manifiesta tanto en su comportamiento con la protagonista, Augusta, como con su hija Nelly. No obstante, la perversidad del personaje remite antes a los tópicos del erotismo finisecular que al mito de Don Juan, expuesto en la primera parte de esta investigación.

Así, con respecto a la primera de ellas, la relación se basa primordialmente en el hedonismo, incluso con ciertos componentes de perversión sádica que el personaje oculta en su comportamiento, aunque sean conocidos por la omnisciencia del narrador; de este modo, ante la pregunta de Augusta:

-Esta noche, ¿quieres que nos veamos?

El Príncipe dudó un momento. Aquella pregunta, rica de voluptuosidad, perfumada de locura ardiente, deparábale ocasión donde mostrarse cruel y desdeñoso. ¡Placer amargo más grato que todas las dulzuras del amor! Pero Augusta estaba tan bella, tales venturas prometía, que triunfó el encanto de los sentidos y una ola de galantería sensual envolvió al poeta:

-¡Augusta, esta noche y todas! (CDA1922, 163-64)

Por otra parte, en Attilio el erotismo decadente confluye no sólo con el pecado de la carne de Don Juan, sino también con su pecado del mundo, que Valle llegaría a definir como poner “como única ley su capricho”. Sin embargo, esta impiedad del personaje no desencadena el drama conyugal a causa de la indiferencia del marido de Augusta, “el más sesudo despreciador de Otelo” (CDA1922, 145), según las desdeñosas palabras del Príncipe.

No parece entonces que sea principalmente por él sino, sobre todo, por la hija de Augusta, por lo que deben mantener las apariencias. Su complicidad, en este sentido, se revela cuando después de un apasionado beso, Augusta advierte a su amante: “¡Ahí está mi hija! Arréglate el bigote” (COR, 151). Se trata de un hecho aparentemente insignificante y anecdótico, pero que simboliza a su vez la esencia del triángulo amoroso: si la ocultación de su idilio con Augusta se simboliza en el aderezo del mostacho, dicho atributo mantiene intacta no sólo su compostura, sino también la apostura del conquistador que representa este atributo, que permite a Attilio seducir a la hija de su amante inmediatamente después de haber gozado con ella, valiéndose de sus dotes de avezado conquistador:

El príncipe, mirándola intensamente como si buscara el turbarla, pronunció en voz baja, que simulaba distraída:
-¡Parece la Gioconda! (CDA1922, 152)

En este sentido, resulta significativa la recurrente identificación de la niña con la enigmática Gioconda, cuanto más si aparece reforzada por la comparación de este personaje con un poeta fascinado por este ambiguo arquetipo como es Sâr Péladan (Praz, *La carne*, 449-455):

Las mejillas de aquella pálida y silenciosa Gioconda se tiñeron de rosa!
(CDA1922, 159)

Nelly miraba al Príncipe y sonreía. El enigma de su boca de Gioconda era alegre y perfumado de pasión como el capullo entreabierto de una rosa
(CDA1922, 174)

La sonrisa de Gioconda agonizaba dolorida sobre los castos labios de la niña
(CDA1922, 180)

Ni sus actitudes ni sus palabras son inocentes en esta intervención, puesto que la ambigua sonrisa de la “Monna Lisa”, como recuerda Mario Praz (*La carne*, 449-457), se atribuye a la mujer fatal en el imaginario del decadentismo, lo que evidencia que Attilio, como seductor atraído por la inocente virgen prerrafaélica —la *donna angelicata*—, pretende corromperla³²⁷.

A este respecto, la novela *Le Vice Supreme* (1884), primera de la *Décadence latine, ethopée*, de Joséphin Péladan, puede verse como lejana inspiración para el relato valleinclaniano, en virtud de los procesos de iniciación que presentan sus personajes. Garlitz (*El centro* 91) recuerda que “es probable que Valle-Inclán conociese la obra de Péladan, puesto que en 1892 dijo que seguía el curso de la recién iniciada «vuelta a lo antiguo» allende el Pirineo, que contaba como apóstol al «notabilísimo Péladan, autor del *Vicio supremo*». Sin

³²⁷ Praz (*La carne* 451-2) traduce al respecto el célebre pasaje de Walter Pater sobre la Gioconda en *Studies in the the history of the Renaissance* (1873): “Ponedla por un instante junto a una de aquellas cándidas diosas griegas o de las hermosas mujeres de la antigüedad: ¡oh, qué turbadas quedarían frente a esta belleza, en la que se ha trasfundido el alma con todas sus enfermedades! Todos los pensamientos y toda la experiencia del mundo han dejado allá su marca y su impronta en cuanto tienen poder de afinar y tornar expresiva la forma exterior: el animalismo de Grecia, la lujuria de Roma, el misticismo de la Edad Media con su ambicion espiritual y sus amores ideales, el retorno del mundo pagano, los pecados de los Borgia”.

embargo, no he hallado guiños intertextuales concretos entre ambos, más allá de la alusión al rosacruciano Péladan en el retrato de Attilio Bonaparte, ya comentada, y la vaga analogía que sugiere el hecho de que *Le Vice Supreme* gire en torno al viaje hacia la perversión que experimenta la adolescente protagonista, Leonora d'Este, desde que el amante de su madre, el duque Torrelli, se convierte en su tutor³²⁸.

De hecho, en “Augusta”, la única iniciación de Nelly que se produce es el ordeño y la coronación de la vaca *Foscarina* en la que Attilio denomina *Égloga mundana*, con reminiscencias de mitos y ritos paganos³²⁹, y en la que también se ha reconocido el influjo de D'Annunzio, a través de su citada novela *Il piacere*³³⁰.

Pero ya anteriormente, en este contexto irónico que oscila entre la recreación de los ritos paganos y la desvirtuación blasfema de la liturgia católica, Augusta había propuesto a su amante desposar a su propia hija, con la intención oculta de mantener el idilio que Attilio y ella misma mantenían: “Este verano se arregla todo... Os casáis en mi oratorio. Si es preciso yo misma os echo las bendiciones, canto la misa y digo la plática” (CDA1922, 172). Si Attilio, finalmente, acepta es con la intención de poder gozar de ambas: “No, si la novia me gusta” (CDA1922,172). Aunque primero se resiste, consciente de su papel de seductor, cuando le dice a la madre: “Temo que tú, tan celosa, te arrepientas luego y sufras horriblemente” (CDA1922, 170).

En cuanto a la hija, sus “intenciones perversas” de subversión de la inocencia de la joven son advertidas por la madre en un diálogo en el que sataniza irónicamente a su interlocutor³³¹:

-¡Es encantadora esta pequeña mía! Y usted, Príncipe, ¿por qué no cerraba los ojos?

³²⁸ En este sentido, González proporciona una síntesis de la trama de *Le Vice Supreme*, cuya sucesión de personajes y anécdotas es incomparable con un texto tan sucinto como *Augusta*. Según observa Praz (*La carne* 594-5), “entre los personajes de la etopeya figura el mismo autor: es Mérodack, el mago que ha leído “toda la literatura de la carne desde Marcial a Meursius y a Sade”, porque su método es el de crearse una obsesión de lo que él quisiera vencer. Mérodack es de una continencia monstruosa. Es, en resumen, el sólito caso del casto asediado por fantasías lúbricas, presa de una erección cerebral”. Praz anota, por otra parte, la huella de Péladan en Barbey d'Aurevilly y D'Annunzio, contrastadas influencias, a su vez, en la narrativa de Valle-Inclán, según exponen Gambini (“Lectura”), Lavaud (*La singladura* 111-55) y Le Scoëzec (17-256).

³²⁹ Según Checa Puerta (124) “guarda estrecha relación con el Rapto de Europa o con los amores entre Zeus e Ío”.

³³⁰ Véase nota 324.

³³¹ Véase también este otro que parodia los supuestos del *dolce stil nuovo*, quizá más pertinente en la primera versión del texto, en la que la hija de Augusta recibe el mismo nombre –Beatriz– que la amada de Dante:

-(...) Si se tratase de Nelly, tal vez dudase si representaban ustedes una comedia.

-¡La Divina Comedia!

-¡Con qué cinismo confiesa!

-¿Qué confieso?

-Sus intenciones perversas. (CDA1922, 104)

-Hubiera sido un sacrilegio. ¿Sabe usted de algún santo que los haya cerrado a la entrada del Cielo?

-Pero lo que no hacen los santos lo hacen los diablos. (CDA1922, 99-100)

Con respecto a otros aspectos satánicos del personaje, al igual que el genuino don Juan con quien antes se ha comparado expresamente, Attilio Bonaparte es perjuro, prometiendo no jugar con Nelly ni hacer “la conquista de ese inocente corazón” (CDA1922, 173), cuando es evidente que trata de seducirla; en esta tesitura, el desprecio de los sentimientos ajenos característico del libertino llega al punto de que Augusta se lo recrimina: “No seas cínico, Attilio. ¡Me hace daño oírte esas cosas! (...) no debías jugar así con mis afectos más caros” (CDA1922, 172).

Incluso esta inmoral amante, “santiguándose para arredrar al Demonio” como encarnación de la *devout adulteress* a la que se refiere Paolini (88-97), le recrimina su impiedad e irreverencia: “¡Calle usted, hereje!... Búrlese usted de mí, pero respetemos las cosas del Cielo” (CDA1922, 1743). Pero, en honor a la verdad, si la sarcástica apostilla de Attilio (“¡Qué bien sabe usted llegar al corazón de las vírgenes!”) resulta irreverente, la promesa de unos pendientes que Augusta dice hacer a la Virgen para que favorezca el matrimonio de su hija con su amante, la supera con creces, en tanto que persigue un “incestuoso *ménage à trois*”, según señala Alicia Ramos (53).

Sin embargo, en el relato no hay tragedia ni ningún tipo de condenación y el final es irónico y desenfadado:

Augusta, reclinando con lánguida voluptuosidad todo el peso delicioso de su cuerpo en aquel brazo amante que la sostenía, exclamó con íntimo convencimiento:

-¡Qué verdad es que las madres, las verdaderas madres, nunca nos equivocamos al hacer la felicidad de nuestras hijas!... (CDA1922, 187)

En esta línea, aunque en el texto no hay ninguna referencia explícita a Giacomo Casanova, la sorprendente complicidad que Attilio exhibe tanto con Augusta como con su hija Nelly podría hacer pensar en este personaje, que Marceau (146) contrapone precisamente a Don Juan porque “a menudo, por otra parte, lejos de seducir, resulta seducido”, y “es sincero,

pero versátil” en un entorno en el que únicamente la hipocresía puede disimular la relajación de las costumbres³³².

En suma, Attilio Bonaparte en «Augusta» constituye una de las primeras concreciones del dandi libertino y seductor en la narrativa valleincliniana, cuya selectiva caracterización se lleva a cabo conforme a la misma poética de las correspondencias que aplica al personaje femenino. Como se ha visto, estilísticamente destaca en ellas, sobre todo, el empleo de la sinestesia modernista, además de la caracterización metonímica a través de los objetos y atributos del personaje, y connotativa por medio de la alusión a personajes históricos y literarios³³³.

Entre los primeros, determinados escritores y aristócratas incrementan las sugerencias de este breve texto, en tanto que modelos de libertinaje y seducción. Así, Aretino o los Borgia remiten al Renacimiento, de forma directa, mientras que la mención explícita de Sâr Péladan, lo hace de manera indirecta o mediata a través de su obra³³⁴.

En lo que respecta a los personajes literarios, Gambini ha tomado especialmente en consideración a Andea Sperelli, protagonista de *Il piacere* de D’Annunzio, arquetípica novela de artista, que abunda en la fascinación por el libertinaje y el libertinismo italiano, reforzada por la influencia de la ética de Nietzsche. Sin embargo, como destaca esta estudiosa con relación a *Epitalamio*, y sucede también en el relato que nos ocupa, la etopeya del seductor valleincliniano carece de profundidad psicológica y filosófica: a diferencia de lo que sucede en la novela italiana, se limita presentar las aventuras eróticas del personaje a través de sus diálogos galantes con Augusta y con su hija, sin ahondar en sus motivaciones³³⁵.

Por otro lado, la referencia donjuanesca se halla igualmente presente entre los modelos del personaje de forma explícita, aunque superficial según se ha visto. De este modo, a la luz

³³² El citado ensayista recuerda así episodios como el de una mujer que termina por no asombrarse “de ver nuestro hombre pasar sus días con sus cinco hijas. Se enternece, finge creer que se trata de pura amistad y acaba por ofrecer su mano al casto compañero de sus pequeñas” (128). Como han destacado Becerra (“Bradomín”), Casares (64-78), Flynn Cox, y Lavaud (“Las Sonatas”) Casanova es precisamente uno de los referentes del Marqués de Bradomín, cuyas memorias recrean las del célebre libertino en más de una ocasión. Sobre la contraposición entre Casanova y Don Juan remito, asimismo, a Lasaga Medina (72-74)

³³³ En este aspecto, Núñez Sabarís ha destacado cómo en “Augusta” (1903-1922) se percibe, con respecto a *Epitalamio* (1897) una evolución selectiva del retrato hacia los rasgos más esenciales del personaje.

³³⁴ Según Garlitz (*El centro* 90), “el orden de Péladan era un arma en su cruzada hacia un renacimiento idealista igualmente espiritual y estético (...) Exaltaba como modelos a los artistas primitivos, los prerrafaelistas, y los renacentistas, sobre todo, a Leonardo, en cuya obra se encontraba, según el Sâr, la forma andrógina (por ejemplo, en «El Bautista» y «La Gioconda»), que era el ideal obsesivo de toda la producción peladiana.

³³⁵ En palabras de Gambini (“Lectura” 34), “Valle-Inclán se ha adueñado únicamente de la apariencia de los tipos dannunzianos: a sus protagonistas les falta aquella vida profunda que convierte a los otros en seres de atormentados repliegues psicológicos, en constante búsqueda de inusitadas emociones intelectuales y sensuales. [...] Gracias a la ductilidad de su mente Valle-Inclán ha captado con cierta eficacia el semblante de los prototipos italianos y ciertos reflejos interiores que de aquel irradian, pero el núcleo duro de sus almas le es ajeno”.

de las intuiciones del autor desgranadas en la prensa años más tarde, por su lascivia y falta de respeto a las instituciones sociales, Attilio Bonaparte podemos conceder que comete respectivamente los pecados de la carne y del mundo de don Juan, y también bromea con el pecado del diablo, en tanto se mofa del más allá, pero no perpetra ninguna burla a los muertos. Por consiguiente, como seductor se aleja del don Juan mítico.

En definitiva, la construcción del personaje de Attilio Bonaparte en «Augusta», como reescritura depurada del personaje homónimo de *Epitalamio*, se nutre de múltiples fuentes éticas y estéticas de signo decadente: en ellas el refinamiento se combina con el libertinismo, y los modelos más cosmopolitas resultan dominantes sobre el subyacente referente donjuanesco más castizo.

De este modo, en la prosopografía y etopeya del personaje, siempre fragmentarias, la poética simbolista impone la sugerencia en detrimento de la exhaustividad y las alusiones a épocas pasadas delatan la búsqueda de cierta atemporalidad por parte del autor.

5.3. Recreación y originalidad en la tradición donjuanesca: Don Juan Manuel Montenegro en «Rosarito»

Es este personaje una de las creaciones más recurrentes en la obra literaria de Valle-Inclán, pero su primicia corresponde a uno de los relatos de *Femeninas*, luego refundido en *Jardín umbrío* (1920): «Rosarito»³³⁶.

Su recursividad se explica por el hecho de que, frente al alejamiento de la España decimonónica real que supone el protagonista de «Augusta», este otro “gran señor” es un personaje perfectamente incardinado en la sociedad gallega del siglo XIX desde su nacimiento literario, como “mayorazgo de una familia antigua y linajuda, cuyo blasón lucía diez y seis cuarteles de nobleza y una corona real en el jefe” (FEM1895, 173), y por este motivo constituirá posteriormente una pieza clave en el mundo social de las *Comedias bárbaras*, como expone Santos Zas (“Don Juan Manuel” 151-163)³³⁷.

Sin embargo, con su reaparición en estas obras el personaje mostrará algunos cambios en su caracterización, los cuales conducen a que en ediciones posteriores el personaje creado

³³⁶ Posteriormente reaparece en *Sonata de otoño*, *Sonata de invierno*, *El Marqués de Bradomin*. *Coloquios románticos* (1907), *La guerra Carlista*. *Los cruzados de la causa* (1908) y las *Comedias bárbaras* (1907-1922), como detallan Salper (*El mundo* 157-78) y Santos Zas (“Don Juan Manuel” 151-63).

³³⁷ Con respecto a la sociedad recreada en las *Comedias bárbaras*, Lavaud (*El teatro* 415-489) y Santos Zas (*Tradicionalismo* 153-82), proporcionan asimismo abundante documentación socio-económica de la época, si bien las aproximaciones pioneras han sido las de Maravall (“La imagen” 225-56) y García Pelayo (“Sobre el mundo” 257-87).

para «Rosarito» acabe modificando su nombre de pila en el universo valleincliniano, pasando a llamarse don Miguel Montenegro, y se reserve el de don Juan Manuel para el personaje de las obras restantes.

En el relato que nos ocupa la primera mención al personaje citado se produce en boca de la protagonista de la narración, quien intuye su presencia, de modo misterioso acorde con el simbolismo del relato, y recuerda, en una improvisada tertulia familiar suscitada por este motivo, la impresión que le causó la primera vez que le vio:

Hace un momento juraría haber visto entrar por esa puerta a don Juan Manuel [...] y me saludaba sonriendo [...] Me acuerdo, don Benicio, como si le hubiese visto ayer. Era yo muy niña y fui con el abuelo a visitarle en la cárcel de Santiago, donde le tenían preso por liberal. El abuelo le llamaba primo. Don Juan Manuel era muy alto; con el bigote muy retorcido; y el pelo blanco y rizo. (FEM1895, 189).

A la luz de la descripción de este atributo en Aquiles Calderón. “el bigote retorcido” de don Juan Manuel implica su condición de perverso seductor, aunque la muchacha no lo sepa. Y al igual que sucedía con el personaje citado, la caracterización onomástica implícita en el apellido de don Juan Manuel, que conocemos más adelante a través del narrador, será reincidente en el este sentido, al aproximarle a una oscura simbología, mediante la connotación de la palabra compuesta “Montenegro”: “monte”, lo fiero, y “negro”, lo tenebroso (Risley, “Hacia el simbolismo” 65).

Otros elementos de la selectiva prosopografía que proporciona la muchacha permiten inferir la avanzada edad y la apostura del “hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente entre los hidalgos de la montaña gallega” (FEM1895, 172) que, según el narrador, caracteriza al personaje, acorde con el cliché que repetirá en *Comedias bárbaras* y *Los cruzados de la Causa*³³⁸.

Sin embargo, la referencia a su condición de liberal y encarcelado, que “por lo menos hace diez años que está en la emigración”, según don Benicio (FEM1895, 169), lo dota de una triple connotación romántica de marginalidad social, heroísmo y defensa de la libertad, cuyo

³³⁸ Así, al hablar del hijo bastardo de don Juan Manuel, señala que “Oliveros, el mayor, tiene el noble y varonil tipo suevo de un hidalgo montañés” (RDL1908, 170). O, al referir que “El amo, un viejo con ese hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega, dió grandes voces, en son de regocijo y de sorpresa (LCC1908, 25).

origen, como señala Santos Zas (“Don Juan Manuel” 152), “marca una diferencia esencial con su imagen ulterior”.

En la misma dirección incide el sumario que el narrador omnisciente y heterodiegético realiza de la trayectoria vital de este aristócrata “famoso”, según lo califica don Benicio (FEM1895, 170), y en la que los ecos de la sociedad más tradicional se combinan con otros roles inequívocamente rompedores:

Don Juan Manuel a los treinta años había malbaratado su patrimonio. Solamente conservó las rentas y tierras de su vínculo, el pazo y una capellanía, todo lo cual apenas le daba para comer. Entonces empezó su vida de conspirador y aventurero, vida tan llena de riesgos y azares, como la de aquellos tercios segundones hidalgos que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna. (FEM1895, 195)

Precisamente su condición de héroe romántico también se manifiesta en esta existencia temeraria, “llena de azares desconocidos, ejercía el poder sugestivo de lo tenebroso” (FEM1895 200), y provocaba que se le atribuyesen en su ausencia “cosas verdaderamente extraordinarias”, de tal forma que “cuando volvió de su primera emigración encontrose hecha la leyenda” (FEM1895, 196-97). Esta conforma un halo mítico, oscuro y polifacético, en el que se gestan, por ejemplo, diferentes explicaciones al encanecimiento de sus cabellos “antes de los treinta años”, y que en cualquier caso constituyen una “novelesca historia” (FEM1895, 215) según el capellán del “pazo”:

Los viejos liberales partidarios de Riego contaban que le había blanqueado el cabello desde que una sentencia de muerte tuviérale tres días en capilla, de la cual consiguiera librarse por un milagro de audacia: pero las damiselas de su provincia, abuelas hoy que todavía suspiran cuando recitan a sus nietas los versos de *El trovador*, referían algo mucho más hermoso... Pasaba esto en los buenos tiempos del romanticismo, y fue preciso suponerle víctima de trágicos amores. ¡Cuántas veces oyera Rosarito en la tertulia de sus abuelos la historia de aquellos cabellos blancos! Contábala siempre su tía la de Camarasa, una señorita cincuentona, que leía novelas con el ardor de una colegiala; y todavía cantaba en los estrados aristocráticos de Brumosa melancólicas tonadas del año treinta. (FEM1895, 197)

Estas líneas confrontan dos explicaciones diversas sobre un mismo hecho excepcional, que en consecuencia permanece enigmático, y resumen la doble cara política y galante del personaje, al tiempo que dejan entrever la ambición concretada posteriormente en la visión estelar por la combinación de diversas perspectivas.

Por su parte, el teórico oponente de don Juan Manuel en la historia, don Benicio, capellán del pazo de la condesa de Cela, califica a don Juan Manuel, del que ha “oído mucho, como “¡un hombre terrible, un libertino, un masón!” (FEM1895, 192), condiciones contrarias a la religión y, por consiguiente, antitéticas con respecto a la suya. Ante la posibilidad de su venida, y tras ser informado por la condesa de que “todo lo que haya oído es poco comparado con lo que ese hombre ha hecho”, sugiere una opción que no sólo da idea de su temor, sino también de su limitada caridad cristiana, aunque, por otra parte, contiene una premonición acertada: “¡Sería una verdadera desgracia! Si la señora atendiese mi consejo, le cerraría la puerta.” (FEM1895, 193)³³⁹

En este punto, si la calificación de “libertino” que don Benicio dedica a don Juan Manuel resulta significativa, no lo es menos que, a continuación, el narrador recurra a la memoria cultural para trazar el retrato del personaje, cuyas amistades con literatos emblemáticos del romanticismo, tanto español como europeo, resultan significativas. Así, al referir su primera estancia como emigrado en Lisboa, el narrador precisa que “todas las mañanas se paseaba con el poeta Espronceda en el atrio de la catedral” (FEM1895, 198), y que “en su juventud había conocido a Lord Byron y la influencia del poeta inglés fuera en él decisiva” (FEM1895, 215).

Por lo que atañe a su biografía, tanto Lord Byron como José de Espronceda son perfectos exponentes del anticonvencionalismo y el afán de aventura del romántico, que al igual que en el caso de don Juan Manuel se materializa en una vida errante, guerrera y revolucionaria, con frecuencia lejos de la patria.

Por lo que se refiere a su obra, de modo en absoluto casual, ambos son autores de sendas versiones poemáticas del mito de Don Juan que Valle-Inclán actualiza en don Juan Manuel³⁴⁰; y son, asimismo, fervientes apologistas de la libertad en poemas consagrados a figuras

³³⁹ En cualquier caso, la misma condesa de Cela le replica: “Por lo demás tampoco debo olvidar que es mi primo”. (FEM1895, 193). Por otra parte, el imprevisto carácter premonitorio de las palabras del sacerdote también se produce cuando Rosarito se estremece al intuir la presencia de Montenegro y él le pregunta “¿Alguna araña, eh, señorita?” (FEM1895, 187), anticipando así la transformación simbólica operada en el personaje.

³⁴⁰ Las obras aludidas de los dos autores citados son, respectivamente, el inconcluso *Don Juan an epic satir* (1819-1824), en el que Byron “traduce el personaje en clave de ironía” (Rivas Domínguez, 1988: 128), y *El estudiante de Salamanca* (1840).

marginales, apasionadas y turbulentas como la del pirata, evocada por el narrador en la etopeya del atrabiliario hidalgo³⁴¹:

Don Juan Manuel era uno de esos locos de buena vena, con maneras de gran señor, ingenio de coplero y alientos de pirata. Bullía de continuo en él una desesperación sin causa ni objeto, tan pronto arrebatada como burlona; ruidosa como sombría. (FEM1895, 196)

Su espíritu contradictorio y cambiante constituye una tendencia familiar, como reconoce la condesa de Cela, cuando dice: “pero esa rama de los Montenegros es de locos” (FEM1895/1895, 192). En el caso de don Juan Manuel, a causa de su adscripción al liberalismo, esta condición cristaliza fundamentalmente en su agónico orgullo aristocrático, y se manifiesta en hechos como que, “con gran escándalo de sus deudos y allegados” ordenase picar las armas de su ruinoso pazo solariego”, edificado “por el mariscal Montenegro, que figuró en las guerras de Felipe V y fue el más notable de los de su linaje” (FEM1895, 194), entre otras arbitrarias y despóticas acciones que ponen de manifiesto su fractura ideológica y social.

También podemos considerar estos hechos a la luz de la condición libertina del personaje que, como hombre prometeico y encarnación valleincliniana de Don Juan aglutina los tres pecados que el escritor desgrana en el personaje, comenzando por el pecado del mundo:

Liberal aforrado en masón, fingía gran menosprecio por toda suerte de timbres nobiliarios, lo que no impedía que fuese altivo y cruel como un árabe noble. Interiormente sentíase orgulloso de su abolengo, y pese a su despreocupación dantoniana, pláciale referir la leyenda heráldica que hace descender a los Montenegros de una emperatriz alemana. Creíase emparentado con las más nobles casas de Galicia, y desde el conde de Cela al de Altamira, con todos se igualaba, y a todos llamaba primos, como se llaman entre sí los reyes. En cambio despreciaba a sus vecinos y se burlaba de ellos sentándolos en su mesa y haciendo sentar a sus criados. (FEM1895, 195-96)³⁴²

³⁴¹ Recuérdense *The Corsair* (1813) de Byron, y la “Canción del pirata” en las *Poesías* que Espronceda publicó juntamente con la obra citada *supra*. Praz (*La carne* 132-63) ha analizado diversas muestras de la atracción romántica por esta variante del proscrito.

³⁴² En este punto ha de mencionarse que las fuerzas en conflicto se trasladan del individuo a la sociedad en las *Comedias bárbaras*, en las que la decadencia de don Juan Manuel, emblema de la hidalguía campesina de rancio abolengo y la sociedad

Por lo que a su prosopografía se refiere, el narrador destaca que, pese a “frisar en los sesenta años, el orgulloso hidalgo todavía seduce gracias a su “estatura gentil y talle todavía arrogante y erguido”, y a su “engolada voz de gran señor que ponía asombro en sus huéspedes” (FEM1895, 196). De este modo, “aquellos hidalgos campesinos, que nunca habían salido de sus madrigueras, concluían por humillarse ante la apostura caballeresca y la engolada voz del viejo libertino” (FEM1895, 200); y esos dos rasgos resultan igualmente imponentes ante sus familiares y demás habitantes del pazo de la condesa de Cela, entre los que se encuentra Rosarito, su futura víctima:

El mayorazgo se había detenido en medio de la espaciosa sala y saludaba encorvando su aventajado talle, aprisionado en largo levitón.

-Buenas noches, condesa de Cela. ¡He aquí a tu primo Montenegro, que viene de Portugal!

Su voz, al sonar en medio del silencio de la anchurosa y oscura sala del pazo, parecía más poderosa y más hueca. (FEM1895, 199)

En cuanto al pecado donjuanesco de la carne, don Juan Manuel posee, asociados a su aura aventurera y caballeresca, los atributos característicos del seductor; no en vano el narrador se refiere al bigote “suelto y bizarramente levantado sobre el labio” que se atusa varias veces en “actitud ligeramente burlona” (FEM1895, 210), o bajo una sonrisa de “hermoso desdén” en la que “aquel hidalgo aventurero reproducía el gesto con que los grandes señores de otros tiempos desafiaban la muerte. Don Rodrigo Calderón debió de sonreír así sobre el cadalso” (FEM1895, 218).³⁴³

De manera particular su imagen coincide con la del hombre fatal por sus “ojos inolvidables”, en palabras de Praz (*apud* Reyero, 88), cuando dirige a Rosarito una sonrisa de increíble audacia combinada con la mirada “donjuanesca” y turbadora de sus ojos verdes, “soberbios y desdeñosos como los de un tirano o de un pirata”, y ambas son “relámpagos por lo siniestras y por lo fugaces” (FEM1895, 203).

campesina *cuasi* feudal, es una de las consecuencias de la transición del mundo tradicional al liberal, según expone Margarita Santos Zas (“Don Juan Manuel” 154-161).

³⁴³ El gesto de suficiencia del seductor avezado se repite cuando “don Juan Manuel se atusó el bigote y sonrió, como hombre acostumbrado a tales desvíos y que los tiene en poco.” (FEM1895, 199).

Sin embargo, para acercarse a la protagonista diluye su aspecto atemorizador e inquietante en la “cortesía exquisita y simpática de los viejos que han amado y galanteado mucho en su juventud”, e inicialmente le habla “a media voz” en un tono entrañable y familiar, *cuasi* paternal:

—Tú no me reconoces, ¿verdad, hija mía?; pero yo sí; te reconocería en cualquier parte... ¡Te pareces tanto a una tía tuya, hermana de tu abuelo, a la cual ya no has podido conocer!... ¿Tú te llamas Rosarito, verdad? (...) ¿Sabes, prima, que es muy linda la pequeña? (FEM1895, 201)

Su discurso evoluciona sibilinamente de la suavidad y la cortesía al desgarró y al énfasis, en intervenciones posteriores en las que apela al amor y a la muerte para conmover la sensibilidad romántica de la joven, diciéndole “¡Mírame, hija mía! ¡Tus ojos me recuerdan otros ojos que han llorado mucho por mí! (...)” o “Si viniesen a prenderme, yo me haría matar. ¡Mi vida ya no puede ser ni larga ni feliz, y aquí tus manos piadosas me amortajarían!” (FEM1895, 214, 216). En este punto, la grandilocuencia y el histrionismo de sus actitudes se revelan también en su gesto, con el que se pretende fijar la imagen eterna del personaje, según Saco Alarcón (158-161), y al que se califica expresamente de “sombrió y teatral” (FEM1895, 202):

Tenía don Juan Manuel los gestos trágicos y las frases siniestras y dolientes de los seductores románticos (...) Cual si quisiese alejar sombríos pensamientos agitó la cabeza, con movimiento varonil y hermoso, y echó hacia atrás los cabellos que oscurecían su frente, una frente altanera y desguarnida que parecía encerrar todas las exageraciones y todas las demencias, lo mismo las del amor que las del odio, las celestes que las diabólicas... (FEM1895 214, 216)

Tras la síntesis de las dos primeras líneas, que introduce al personaje de manera estereotipada, en este pasaje nos encontramos ante la glosa de un “gesto único” que compendia toda una vida a través de la vista, semejante al que describió en “El quietismo estético” de *La lámpara maravillosa* (1916), y en el que la selección léxica de términos de la escena dramática es asimismo reveladora o premonitoria de las preferencias genéricas del

autor durante toda su trayectoria creativa, según se ha expuesto en la primera parte de esta tesis doctoral³⁴⁴.

Por otra parte, en las líneas citadas también se introduce el principio estético de la armonía de contrarios, en este caso de lo sublime y lo siniestro, que caracterizan la trágica desmesura del héroe prometeico³⁴⁵.

Así, como Attilio Bonaparte con respecto a Nelly, “como todos los grandes seductores”, don Juan Manuel posee “esa intuición misteriosa que lee en lo íntimo de los corazones y conoce las horas propicias del amor” (FEM1895, 177). Todo esto, unido a la fascinación suscitada por la leyenda que “¡tantas veces recordara la niña aquella noche! (FEM1895, 215), ejerce en ella el doble efecto de la atracción y el temor, a través del inconsciente impulso masoquista que, como expone Livak (*Erotismo* 131-35), caracteriza a las víctimas ingenuas del hombre o la mujer fatal³⁴⁶:

Y con el rostro cubierto de rubor, entreabierta la boca de madona; y el fondo de los ojos misterioso y cambiante, Rosarito se estrechaba a la condesa cual si buscase amparo en un peligro. Don Juan Manuel la infundía miedo; pero un miedo sugestivo y fascinador. Quisiera no haberle conocido, y el pensar en que pudiera irse la entristecía. Aparecíasele como el héroe de un cuento medroso y bello cuyo relato se escucha temblando, y sin embargo cautiva el ánimo hasta el final, con la fuerza de un sortilegio. (FEM18951895, 209)

Tal como sugiere el narrador, en este punto, los efectos que don Juan Manuel Montenegro provoca en Rosarito trascienden el ámbito galante y se adentran en el dominio de lo esotérico, puesto que don Juan Manuel actúa como un hombre fatal, poseído por el diablo:

El viejo libertino la miraba intensamente cual si sólo buscase el turbarla más.
La expresión de aquellos ojos verdes era a un tiempo sombría y fascinadora,
inquietante y audaz; dijérase que infiltraban el amor como un veneno, que

³⁴⁴ La “angustiosa evidencia visual” es, a este respecto, el significativo epígrafe seleccionado por Mainer en su contribución homónima

³⁴⁵ Argullol (*El Héroe* 316) glosa la esencia de este tipo de personaje como “la trágica contradicción del Héroe, para el que los cielos inevitablemente devienen abismos”, y para ilustrarla recurre al poema “Le Moi”, de Víctor Hugo (*Toute la Lyre*, vol. IV, poema IX, París, 1912): *Lugubre immensité! Profondeurs redoutées! Tous sont là, les Satans comme les Prométhées, / Ténébreux océans! / Cieux, vous êtes l’abîme où tombent les génies, / Oh! Combien l’oeil au fond des brumes infinies / Aperçoit de géants!*

³⁴⁶ Manifiesto asimismo en que “los ojos de la niña seguían miedosos e inconscientes el ir y venir de aquella sombría figura: si el emigrado se acercaba a la luz, no se atrevían a mirarle; si se desvanecía en la penumbra le buscaban con ansia” (FEM1895, 214).

violaban las almas, y que robaban los besos a las bocas más puras. (FEM1895, 185)

En este sentido, González Moreno (133) recuerda que “los villanos góticos presentan como marca sublime de poder unos ojos distintos a los del resto de la comunidad”, tras definir su relación con las características del género:

Lo sublime busca la dominación, la conquista, el desvelar los secretos ocultos de la creación. Todo esto es poder. La novela gótica explora precisamente el uso ilegítimo de tal poder, cómo transgrede los límites de lo permitido y cómo amenaza con la disolución no sólo de la sociedad y la familia, sino también del individuo.

A continuación, la estudiosa enumera diversos retratos del villano gótico, en los que se enfatiza el poder de sus ojos, desde *Vathek* (1782-1786) de William Beckford, a *Melmoth* (1820), de Charles Robert Maturin, pasando por Ambrosio, en *The Monk* (1796), así como los protagonistas de sendas novelas de Ann Radcliffe, Montoni (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) y Schedoni (*The Italian*, 1797). La descripción de esta última quizá sea la que mayor analogía tiene con la del protagonista de “Rosarito”, puesto que sus ojos “were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts” (González Moreno, 133).

Sin embargo, el potencial erótico implícito en la mirada de Montenegro no tiene precedente en esta serie. No en vano, la historia hace guiños explícitos a las versiones clásicas del mito del seductor en la literatura hispánica que, por otra parte, inciden en el pecado del diablo de Don Juan. Tampoco debe olvidarse que don Juan Manuel, como su nombre indica, es una nueva encarnación galaica del don Juan, al que, para el propio Valle-Inclán, caracteriza la impiedad, rasgo del carácter del exiliado que, lo mismo que sus galanterías, “inspiraba a la condesa un vago terror” (FEM1895, 205), según la voz narrativa. En este aspecto, Barbeito (*Epica* 40) y otros estudiosos han identificado un guiño del personaje a la bravuconería descreída del “¡tan largo me lo fiáis!” del burlador de Sevilla, cuando afirma con sarcasmo: “Te juro, condesa, que como tenga tiempo he de arrepentirme” (FEM1895, 205)³⁴⁷.

³⁴⁷ En *El burlador de Sevilla*, la frase “Tan largo me lo fiáis” -que da título a una de las versiones de la obra, la publicada en Sevilla en 1634, es pronunciada reiteradamente por Don Juan, con diversas variantes.

De la misma manera, cuando lee “un ruego tímido y ardiente a la vez” en la mirada de Rosarito, “que temblaba”, le dirige una galantería irreverente: “¡No temas, hija mía! Si no creo en Dios, amo a los ángeles” (FEM1895, 205). Y luego la interroga con la perversa intención de turbarla: “Si viniesen a prenderme, ¿tú qué harías? ¿Te atreverías a ocultarme en tu alcoba? ¡Una abadesa de San Payo salvó así la vida a tu abuelo!...” (FEM1895, 215).

Nótese que estas intervenciones, juntamente con el entregado amor de Rosarito que, por ejemplo, le promete hacer “una novena a la Virgen para que lo saque [...] con bien de tantos peligros” (FEM1895, 216), convierte al seductor en una parodia subversiva del finalmente redimido *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla.

Por otro lado, su perversa falta de respeto a las cosas sagradas también incluye la utilización de la doctrina cristiana para justificar la ofensa a sus convecinos diciendo que en su “casa todos los hombres son iguales, porque allí “es ley la doctrina del filósofo de Judea” (FEM1985, 196), o para engañar con su amansamiento y supuesto cambio de vida:

Pasaron ya mis años de pelea, condesa... Ya no soy aquel que tú has conocido. Si he atravesado la frontera, ha sido únicamente para traer socorros a la huérfana de un pobre emigrado, a quien asesinaron los estudiantes de Coimbra. Cumplido este deber, me vuelvo a Portugal. (FEM1985, 206-207)

El narrador, no obstante, contrapone seguidamente las palabras del personaje con su verdadera naturaleza, a través del “correlativo objetivo” (Balakian, *El movimiento* 199) del “Baco coronado de pámpanos y dormido sobre un tonel”, que decora un reloj de la sala³⁴⁸:

Por otra parte, don Benicio no sólo es la contrafigura de don Juan Manuel por su condición de religioso u hombre de Dios, sino también por su ideología carlista, que él mismo confiesa en una comparación implícita con el exiliado:

Los años quebrantan las peñas, señora condesa: cuatro anduve yo por las montañas de Navarra con el fusil al hombro, y hoy, mientras otros baten el

³⁴⁸ El término de “correlativo objetivo” fue acuñado por T. S. Eliot en “Hamlet and his Problems” (1919), ensayo luego incorporado a *The Sacred Wood* (1920), y a *Selected Essays* (1951), para designar “una serie de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que constituirán la fórmula de esa emoción particular” (traducción de Dolores Oller, 204). Más allá de «Rosarito», Sobejano (*Nietzsche* 220-25) y Salaün (“Eros dionisiaco”) han analizado la inspiración dionisiaca, en la acepción nietzscheana, de don Juan Manuel Montenegro en *las Comedias bárbaras*.

cobre, tengo que contentarme con pedir a Dios en la misa el triunfo de la santa causa. (FEM1985, 191)³⁴⁹

Sin embargo, la sonrisa desdeñosa en los labios de la condesa de Cela y sus palabras “¿Pero quiere usted compararse don Benicio?” (FEM1985, 192) hacen pensar que el sacerdote no es un hombre vital o de acción, sino su contrario, según el recurrente contraste valleincliniano observado por Díaz-Plaja (*Las estéticas* 190). Ciertos rasgos prosopográficos como el uso de anteojos, o de etopeya como su premiosidad, y la actividad que este hombre de poco espíritu lleva a cabo, la lectura, lo connotan como tal, y lo asocian al aburrimiento en contraposición al interés que despierta la figura de Montenegro:

Aunque muy piadosas entrambas damas, es lo cierto que ninguna presta atención a la vida del Santo del día, que el capellán del Pazo lee en voz alta, encorvado sobre el velador, y calados los espejuelos de recia armazón dorada. [...] don Benicio, que no estaba en ánimo de seguir leyendo, cerró el libro y bajó los anteojos hasta la punta de la nariz. [...] El capellán sacó del pecho de su levitón, un gran pañuelo a cuadros azules y lo sacudió en el aire con suma parsimonia: después se limpió la calva. (FEM1985, 182, 190, 193).

De este modo, “por el miedo a la cólera del hidalgo” es un oponente excesivamente débil cuando se enfrenta con don Juan Manuel, al que se dirige “afablemente” y en “tono conciliador y francote”, sin sacar a relucir apenas su oposición ideológica, y camufla su falta de valor bajo una aparente mansedumbre cristiana, diciendo: “Volterianismos, don Juan Manuel... Volterianismos que después, en la hora de la muerte... ¡Volterianismos, don Juan Manuel! ¡Volterianismos de la Francia!” (FEM1985, 205)³⁵⁰.

Su servil y acoquinada intervención le vale el irónico desprecio del exiliado ante la más gélida indiferencia por parte de la señora del “pazo”:

³⁴⁹ Se asimila así a otros “cabecillas tonsurados” de *Jardín umbrío/ Jardín novelesco*, como Fray Ángel en «Beatriz» (JU1920, 92); o el sacerdote de San Rosendo de Gondar en «El rey de la máscara» (JU1920, 113).

³⁵⁰ Se trata de las mismas frases que dirá un abad a Bradomín en *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos* (MDB1907, 87-8); y en *Sonata de invierno* se menciona el “impío Voltaire” (SDI1905, 65). Como señala Santos Zas (*Tradicionalismo* 87), “Voltaire y Rousseau eran para los teóricos carlistas los responsables de las ideas que ponían en peligro el dogma católico y el principio de autoridad”.

Don Juan Manuel sonrió con exquisita ironía.

-¡Gracias, prima, por la ejecutoria de firmeza que das a mis ideas, pues ya he visto cuánta es la elocuencia de tu capellán!

La condesa sonrió fríamente con el borde de los labios y dirigió una mirada autoritaria al clérigo para imponerle silencio. (FEM1985, 206)

Como señala Saco Alarcón (114), don Benicio ilustra las críticas del autor ante el sector social del clero, pues no deja de ser evidente que mantiene su posición y su dignidad a costa del adecuado cumplimiento de su misión. Cuando se excusa para no cumplir una encomienda de la condesa de Cela aduciendo que puede provocar las burlas de otros personajes ajenos a la historia, pone de manifiesto no sólo su pusilanimidad, sino también la falta de caridad de otros miembros de su mismo estamento social:

-Permítame la señora condesa que me explique. El día de San Miguel fuimos juntos de caza. Entre el Sumiller y el abad de Cela, que se nos reunió en el monte, hiciéronme una jugarreta del demonio. Todo el día estuviéronse riendo. ¡Con sus sesenta años a cuestras los dos tienen el humor de unos rapaces! Si me presento ahora en la rectoral pidiendo el caballo por seguro que lo toman a burla ¡Es un raposo muy viejo el señor Sumiller! (FEM1985, 211-12)

Aunque finalmente logra la confianza de la condesa gracias a la intercesión de la ingenua Rosarito, a don Juan Manuel lo “juzga capaz de todo menos de ejercer la caridad como un apóstol...” (FEM1985, 207), como señala la vieja aristócrata, y su personaje se revela, de hecho, tan satánico como el Anticristo o la encarnación del mismo demonio al que se refieren Ullman (226) y González del Valle (*La ficción* 139-150), cuando se piensa que la violación o el asesinato de la muchacha se producen, además, sacrílegamente.

En este punto, el hecho de que la sugerida violación o estupro de la niña vaya seguida de su muerte violenta –sobre el lecho del beato fray Diego de Cádiz y en la casa familiar, donde ha sido acogido como huésped– resulta ajena al mito de don Juan, cobrando mayor sentido tras la lectura de *El monje*.³⁵¹ Podemos recordar, a este respecto, la violación de Elvira y

³⁵¹ En este punto, este apartado actualiza parcialmente, mi artículo “Valle-Inclán y la novela gótica: en torno a los personajes masculinos de *Jardín umbrío*”. *Anuario Valle-Inclán XI/ Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36. 3 (2011). 5-29 ISSN 0272-1635.

Antonia en el domicilio familiar, y su posterior asesinato –bien sobre el propio tálamo de la víctima, en el caso de la primera, bien en la profanada cripta del convento de Santa Clara, donde el capuchino había recluso a la segunda–. La similitud de estas situaciones permitiría asumir el hipotético comportamiento criminal de Montenegro como villano del relato gótico³⁵².

Situándose en las antípodas de la interpretación que suscribimos, Le Scoëzec (75) aduce como argumento para respaldar su asimilación el hecho de que ambos casos compartan el motivo del alfilerón para el cabello como arma homicida: uno de gran tamaño en «Rosarito», y muchos de pequeño tamaño en *Une histoire sans nom*. Pero, si en el universo de Valle-Inclán todo apunta que Eulalia –siguiendo los pasos de la Ofelia de Shakespeare– se suicida en el relato homónimo, en el caso de Rosarito, no parece plausible un suicidio por deshonor, cuya materialización cruenta parece imposible para un ser delicado: “El alfilerón de oro que momentos antes aún sujetaba la trenza de la niña, está bárbaramente clavado en el pecho, sobre el corazón” (FEM1985, 301)³⁵³.

No obstante, caben también otros matices en la interpretación de un relato que se caracteriza por su sugerencia simbolista. Así, González del Valle (*La ficción* 139-57) exonera a Montenegro de responsabilidad en la muerte de la niña y atribuye su autoría al demonio, que consumaría así su venganza por no haber logrado poseerla³⁵⁴.

La sombra del incesto, que se proyecta sobre la morbosa atracción existente entre Montenegro y Rosarito, introduce otra concomitancia que la novela gótica comparte con la literatura libertina, y que Valle recrea en varias de sus obras primeras³⁵⁵.

En este punto, Saco Alarcón (158-161) señala que al final del relato la pintura del personaje sufre un evidente cambio asociado a su degeneración moral, y en la que la despersonalización simbolista del personaje prelude la estética del esperpento mediante símiles degradatorios cuyo término real es posible identificar con el exiliado:

³⁵² Frente a la explicitud del tratamiento de estos motivos en los capítulos I y IV del volumen III de *El monje*, que tomamos como referencia, la narración de *Rosarito* presenta una elipsis, que lleva al lector a inferirlos. Las características del villano gótico son enumeradas por López Santos (“Teoría” 197-99), quien destaca, no obstante, que Ambrosio es un personaje más matizado, “una combinación de libertino, santo, violador, asesino y víctima”.

³⁵³ Obviando igualmente el factor sobrenatural en una línea análoga, Rodríguez propone otras interpretaciones ligadas al fenómeno de la histeria femenina, para justificar la actuación de las protagonistas de «Beatriz» y «Mi hermana Antonia»

³⁵⁴ Sobre los súcubos en Valle-Inclán *vid.* Speratti-Piñero (*El ocultismo* 62-63) y Salaün (“Eros dionisiaco”), por lo que atañe específicamente a don Juan Manuel Montenegro.

³⁵⁵ También Xabier Bradomín tiene una relación con su prima Concha en *Sonata de otoño* (1902), y con su hija Maximina, aunque sin tener la certeza, en *Sonata de invierno* (1905). López Santos (“Teoría” 196-97) relaciona el incesto con el “miedo al dolor moral” en el género que nos ocupa.

[...] aquella ventana abierta sobre el jardín misterioso y oscuro tiene algo de evocador y sugestivo. ¡Parece que alguno acaba de huir por ella! (...) A veces una mancha negra pasa corriendo sobre el muro: tomaríasela por la sombra de un pájaro gigantesco: se la ve posarse en el techo y deformarse en los ángulos; arrastrarse por el suelo y esconderse bajo las sillas; de improviso, presa de un vértigo funambulesco, otra vez salta el muro y galopa por él como una araña... (FEM1985, 191).

Las líneas anteriores preceden al descubrimiento del cadáver de Rosarito, pero previamente son los gritos y, sobre todo, la presencia sorpresiva de un felino de gran tamaño, los indicios que presagian un desenlace funesto:

La condesa se despierta, y hace la señal de la cruz.

De nuevo ha oído un grito, pero esta vez tan claro, tan distinto, que ya no duda. Requiere la muleta, y en actitud de incorporarse, escucha. Un gatazo negro, encaramado en el respaldo de una silla, acéchala con ojos relucientes. La condesa siente el escalofrío del miedo. Por escapar a esta obsesión de sus sentidos se levanta y sale de la estancia. El gatazo negro la sigue maullando lastimeramente: su cola fosca, su lomo enarcado, sus ojos fosforescentes le dan todo el aspecto de un animal embrujado y macabro (FEM1895, 223-24).

A la luz de la imagología del diablo en el universo valleinclaniano, y sobre todo de la metamorfosis de Máximo Bretal en «Mi hermana Antonia», que se analizará a continuación, cabe incluso pensar que el gato sea el mismísimo don Juan Manuel, poseído por el Maligno y revelando trágicamente su crimen.

Retrospectivamente, del mismo modo, la araña que parece sobresaltar a Rosarito al comienzo del relato, según advierte Don Benicio –“¿Alguna araña, eh, señorita?” (FEM1985 77)- anuncia la presencia en que aparece metamorfoseando al comienzo y al final del relato, de modo circular³⁵⁶.

Por consiguiente, en Montenegro Valle-Inclán recrea el motivo de la seducción fusionando la actualización explícita del mito de Don Juan con otras reminiscencias más ambiguas conforme la estética simbolista: estas van desde el héroe prometeico, titánico y, en

³⁵⁶ Aunque no detalla esta reiteración, Lavaud (*La singladura* 139-42) desglosa la recurrente estructura en “bucle” de la novela corta valleinclaniana, refiriéndose a la de «Rosarito» como la que “presenta la estructura circular más compleja”.

definitiva, infausto, del romanticismo europeo, a su degradación en el villano de la novela gótica.

Más allá del simbolismo, no obstante, según observa Rivas Domínguez, la sugerida animalización diabólica del personaje al final de la novela –y, retrospectivamente, también al principio- combina lo siniestro con lo grotesco, confiriéndole, de este modo, tintes que preludian la estética esperpéntica que, posteriormente, preconizaría el escritor.

Por otro lado, además de la pluralidad de tradiciones literarias que parecen nutrirlo, debe destacarse que la caracterización de don Juan Manuel Montenegro es la más rica y variada de todos los personajes masculinos del *corpus*, en cuanto a sus técnicas y fuentes, directas e indirectas, literales y simbólicas. Bieder (89-100) destaca, en este sentido, la ambivalente focalización interna-externa del relato del narrador, lo que constituye, sin duda, una camuflada manifestación de dialogismo que anticipa las preferencias posteriores del autor en cuanto a elección de la forma genérica, y para la construcción del personaje.

5.4. Lo siniestro grotesco desde la memoria inocente: Máximo Bretal en «Mi hermana Antonia»

La última novela corta de Valle-Inclán que voy a analizar, «Mi hermana Antonia», constituye –junto con «La Niña Chole» de *Femeninas*– una de las escasas muestras de focalización homodiegética de los textos del *corpus*: en este caso a través de la voz del hermano de la protagonista. Ateniéndose a la tradición de la narrativa fantástica, su visión desde la memoria de la infancia neutraliza la inverosimilitud de “lo maravilloso que irrumpe en lo cotidiano” (Risco, *Literatura* 255-9), sumada a una ambientación tan misteriosa como legendaria, según concluye el cierre del relato: “¡Santiago de Galicia ha sido uno santuarios del mundo, y las almas todavía guardan allí los ojos atentos para el milagro!” (CDS1909, 141)³⁵⁷.

Y es que, más allá de la modalización, por cuanto atañe a los personajes el relato apunta vínculos más evidentes con la novela gótica que «Rosarito», cuyo ‘hombre fatal’, según acaba de mostrarse en su versión de *Femeninas*, remite –más que a otros protagonistas del género aludido- al mito de Don Juan, a través de su misma denominación, diálogos alusivos, y calificativos explícitos a cargo del narrador. Pero esto tampoco impide, sin embargo, que

³⁵⁷ En estas páginas obvio, por consiguiente, el carácter no fidedigno del narrador y la complejidad narrativa de su relato, cuyas contradicciones han sido puestas de manifiesto por González del Valle (*La narrativa* 171-93). Sobre este punto, véase asimismo Juan Bolufer (*La técnica* 175-80), y Risco (*Literatura* 248-59), por lo que atañe al lugar del relato en la taxonomía de la literatura fantástica.

otros detalles de la novela requieran la ampliación del horizonte de expectativas, confirmando de este modo la relevancia de la memoria cultural en la construcción e interpretación del personaje³⁵⁸.

En este sentido, «Mi hermana Antonia» presenta guiños a una novela clave y fundacional del género: la reminiscencia del texto de Lewis se hace patente ya en el nombre del personaje de la víctima –Antonia–, y el desarrollo de su trama compendia diversas situaciones de la novela inglesa, desde una perspectiva paródica³⁵⁹.

Con respecto a la novela de Lewis, el protagonista valleinclaniano es un personaje mucho menos dotado que Ambrosio, quien “si hubiese pasado su juventud en el mundo, habría dado muestras de poseer muchas y muy brillantes cualidades varoniles” (Lewis 339). Por notas como “su noble semblante, su aire majestuoso y su elegante y bien formada figura” (Lewis 342), el retrato de Ambrosio se contrapone al del “cenceño” (CDS1909, 96) Máximo Bretal. Asimismo, si Ambrosio era abad del convento de capuchinos y el prestigio de sus sermones lo convertía en “la admiración de todo Madrid” (Lewis 341), Máximo es uno de esos “seminaristas pobres a quienes llaman códeos”, que había sido “recomendado como una obra de caridad” por el cura de su aldea, Bretal, para “ser mi pasante de Gramática Latina” (CDS1909, 102).

En consecuencia, también son abismales las distancias entre la valoración de ambos caracteres: si en *El monje* Ambrosio es requerido por Antonia para prestarle auxilio espiritual a Elvira, en el relato de Valle la madre de la joven a Máximo “le odiaba, y por no verle, tenía cerradas las ventanas” (CDS1909, 96). Esta inferioridad no impide que Máximo siga *grosso modo* los pasos de Ambrosio para aproximarse a su víctima.

De este modo, si en la novela inglesa la relación entre ambos se inicia en el confesonario de la Catedral de Madrid (Lewis 343-44), también la de los protagonistas del relato de Valle arranca en el templo compostelano; en este sentido, aunque Máximo sólo “tenía Órdenes Menores” (CDS1909, 102), y no podía administrar este sacramento, sus palabras en la Corticela implican un guiño metafórico a esta vía para lograr sus objetivos, aparte de recordar

³⁵⁸En mayor medida que el anterior, este apartado de la tesis actualiza y reproduce parcialmente mi artículo “Valle-Inclán y la novela gótica: en torno a los personajes masculinos de *Jardín umbrío*”. *Anuario Valle-Inclán XI/ Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36. 3 (2011). 5-29 0272-1635. ISSN 0272-1635.

³⁵⁹Según Le Scoëzec (270), se trata de una versión paródica de la obra de Lewis. La obra de Valle-Inclán también recoge el nombre de su protagonista masculino, concretamente en el personaje de Fray Ambrosio de la *Sonata de invierno* (1905). Previamente había recibido este nombre el villano protagonista de *La urna sangrienta o El panteón de Scianella* (1834), de Pascual Pérez y Rodríguez, una de las muestras de la novela gótica española que prueba la aclimatación del género (cfr. López Santos, *La novela*).

el poder implícito en la mirada de todo villano gótico según se ha expuesto en las páginas precedentes: “Mírame, que tus ojos se confiesen con los míos” (CDS1909, 106).

A este respecto, el retrato de ambos personajes presenta concomitancias evidentes en la mención de una mirada poderosa y terrible: “unos ojos terribles bajo el entrecejo fino y duro” en el caso del estudiante de Bretal (CDS1909, 96), y en el caso de Ambrosio, “pocas miradas podían sostener la suya, a la vez ardiente y penetrante” de “unos ojos grandes, negros y centelleantes, y sus espesas cejas juntábanse casi” (Lewis, 126-27)

Asimismo, la historia de Ambrosio también parece subyacer al relato que el supuesto Padre Bernardo hace a la madre de la joven, para persuadirla:

-Esta mañana fue a nuestro convento un joven tentado por el Diablo. Me contó que había tenido la desgracia de enamorarse, y que desesperado, quiso tener la ciencia infernal [...] Le dije que renunciase a sus prácticas diabólicas, y se negó [...] ¡Es un alma que se condenará! (CDS1909, 113)³⁶⁰.

Resulta difícil atribuir una identidad única o inequívoca a este personaje, por lo que me inclino a considerarlo un caso de desdoblamiento siniestro. En una comparación de roles con la novela de Lewis, cabría pensar, por una parte, que se trata del mismo Máximo, asumiendo la identidad de un sacerdote querido y prestigioso para acceder a la madre de Antonia, al igual que Ambrosio.

No obstante, resulta inevitable identificarlo al mismo tiempo con el demonio, por su conocimiento de los hechos, el sacrilegio que comete al vulnerar el secreto de confesión, ciertas percepciones infantiles –“me pareció que hacía los cuernos” (CDS1909, 109)– e incluso por una argumentación perversa con ciertas reminiscencias de los parlamentos de Matilde o del mismo diablo para persuadir al abad de *The Monk*³⁶¹.

³⁶⁰ Recordemos que también en la novela de Lewis el diablo, encarnado en Matilde, también propone a Ambrosio la utilización de la magia negra para conseguir a Antonia, su objeto de deseo (Libro II, Capítulo IV).

³⁶¹ En ambos casos se apela a la caridad humana como reflejo de la misericordia divina para lograr la salvación: “La Gracia no está siempre con nosotros, hija mía. Mana como una fuente y se seca como ella. Hay almas que sólo piensan en su salvación, y nunca sintieron amor por las otras criaturas: son las fuentes secas. ¡Dime, qué cuidado sintió tu corazón al anuncio de estar en riesgo de perderse un cristiano? ¡Qué haces tú por evitar ese negro concierto con los poderes infernales? ¡Negarle tu hija para que la tenga de manos de Satanás! [...] El amor debe ser igual para todas las criaturas. Amar al padre, al hijo o al marido, es amar figuras de lodo. Sin saberlo, con tu mano negra también azotas la cruz como el estudiante de Bretal (CDS1909, 114-15). Sin embargo, en *The Monk*, la argumentación diabólica apelaba a la misericordia divina: “¿Por qué estáis, entonces, vanagloriándoos continuamente de la misericordia infinita del Todopoderoso? ¿Acaso le ha puesto límites últimamente? ¿Acaso ya no acoge al pecador con alegría? Le ofendéis, Ambrosio, siempre tendréis tiempo para arrepentiros, y él bondad para perdonar: cuanto más grande sea vuestro crimen, mayor será su mérito al perdonaros.” (Lewis 373)

Por otra parte, las analogías del seminarista con los personajes de Lewis no se limitan a Ambrosio. Con evidente simbolismo, el hermano de Antonia asimila a su desesperado pasante a las almas en pena, cuando dice que “tenía cara de muerto” y “mano de esqueleto”, así como, con cierta ironía, que “para que fuese mayor su semejanza con los muertos al andar le crujían los huesos de la rodilla” (CDS1909, 96). Reforzando la metáfora, su acoso a Antonia combina rasgos del hombre fatal de la novela gótica con el eco de las palabras de la monja ensangrentada: “No te dejes. Tú eres mía, tu alma es mía... El cuerpo no lo quiero, ya vendrá por él la muerte” (CDS1909, 105-6)³⁶².

En este sentido, también sigo la pista introducida por Speratti-Piñero (*El ocultismo* 47) que relaciona el personaje del relato valleincliniano con un “tétrico personaje” del relato *Schalken The Painter*, de Sheridan Le Fanu (1814-1873), pese a concluir que “sería difícil probar que Valle-Inclán se inspiró” en el relato citado. Como puntos de contacto, Speratti-Piñero cita en primer lugar la inquietante prosopografía del personaje de Vanderhausen:

...toda la carne del rostro tenía un azuloso matiz plomizo...; los ojos, que mostraban un desproporcionado y rubio blanco, poseían cierto indefinido carácter de locura; los labios... eran casi negros [...] Durante el tiempo que estuvo, sus párpados no se cerraron ni movieron; había en toda su persona una quietud mortal debida a la carencia de palpitación respiratoria.

La estudiosa prosigue:

De los pasos siguientes del relato sólo nos permiten cierto paralelo con «Mi hermana Antonia» la descripción misteriosa de Rosa Valderkaust después de su matrimonio con el macabro personaje y su breve regreso al mundo cotidiano, para incorporarse luego definitivamente al mundo de ultratumba de su marido.

Por lo demás, si nos atenemos a las percepciones infantiles del narrador testigo, «Mi hermana Antonia» se distancia de la novela de Lewis en el ulterior desarrollo de sus motivos

³⁶² “Vaya espectáculo ofreciese a mis sorprendidos ojos! Tenía ante mí un cadáver animado. Su rostro era largo y macilento; sus mejillas y labios exangües; la palidez de la muerte cubría sus facciones; y sus globos oculares, inquebrantablemente fijos en mí, estaban apagados y hundidos. [...] Finalmente, con una voz baja y sepulcral, pronunció las siguientes palabras: ¡Ramón, Ramón! ¡Eres mío! ¡Ramón, Ramón! ¡Soy tuya! ¡Mientras por tus venas la sangre corra, Seré tuya! ¡Y tú serás mío! ¡Mío en cuerpo y alma...!” (Lewis 265-66)

según otras claves de los compendios de ocultismo, superstición y demonología, que nutren también muchas obras de la literatura de ficción, no necesariamente fantástica: entre dichos elementos de esoterismo, las apariciones diabólicas ocupan un lugar destacado.

En palabras de Speratti-Piñero (*El ocultismo* 58-9):

Favorito de Valle-Inclán cuando necesita encarnar al Diablo en una forma animal, el gato parece haber sido revestimiento predilecto del Demonio: así se presentaba la supuesta posesa Madeleine Bavent en 1642, a los Templarios para ser adorado por ellos y en las reuniones de brujos para recibir un nuevo adepto.

Más adelante añade (112):

La última mutación [en gato negro] está registrada en casi todos los libros que se ocupan de la brujería. Según Grillot de Givry, los gatos negros desempeñaron en ella importante papel y se los consideraba brujos transformados, lo cual explicaría las masacres gatunas a que se dedicaron hasta no hace mucho los campesinos europeos³⁶³.

Como muestra anterior a la obra de Valle-Inclán, a este respecto, una de las cartas *Desde mi celda* (*El Contemporáneo*, 3 de mayo-6 de octubre de 1864) de Gustavo Adolfo Bécquer, la VIII, recoge precisamente una de estas metamorfosis diabólicas, en la historia de las brujas que ayudan a la envidiosa Dorotea, sobrina de un cura, a cambiar su fortuna, después de introducirse en su domicilio a través de la chimenea:

(...) apenas se perdió el eco de la última campanada cayó de golpe entre la ceniza en forma de gato gris (...) Tras el gato gris cayó otro rubio, y después otro negro, más otro de los que llaman moriscos, y hasta catorce o quince de diferentes dimensiones y color, revueltos con una multitud de sapillos verdes y tripudos con un cascabel al cuello y una a manera de casaquilla rosa.

³⁶³ “A pesar de que el simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas, que puede explicarse simplemente por la actitud socarrona del animal, el gato como símbolo del diablo fue muy popular en la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XIII” (Armijo Canto 237). Frente al perro, en este período “el gato, por el contrario, sigue asociándose con la traición. Ejemplificará al hereje, y, en las muchas versiones de la Última Cena, no faltará un felino pegado también a los pies, en este caso de Judas” (Morales Muñiz 244)

En esta narración, después de que la muchacha haga “tres veces la señal de la cruz con la mano izquierda, invocando a la trinidad de los infiernos”, como recuerda Amores (“¿Son?” 201), “muy pronto se crea una escena fantástica y dinámica pero que en ningún momento convoca al miedo o al terror”³⁶⁴:

Dorotea, aunque temblando, hizo punto por punto lo que se le decía, y los gatos se convirtieron en otras tantas mujeres, de las cuales unas comenzaron a cortar y otras a coser telas de mil colores, a cuál más vistoso y llamativo, hilvanando y concluyendo sayas y jubones a toda prisa, en tanto que los sapillos, diseminados por aquí y por allá, con unas herramientas diminutas y brillantes fabricaban pendientes de filigrana de oro para las orejas, anillos con piedras preciosas para los dedos

El desenlace de la historia recoge, seguidamente, las consecuencias de la actuación de las brujas, por las que “a los dos meses la sobrina del cura se casaba con uno de los mozos mejor acomodados del pueblo”:

Solo el pobre mosén Gil perdió desde aquella época para siempre el latín de sus exorcismos y el trabajo de sus aspersiones. Las brujas, con grande asombro suyo y de sus feligreses, tornaron a aposentarse en el castillo; sobre los ganados cayeron plagas sin cuento; las jóvenes del lugar se veían atacadas de enfermedades incomprensibles; los niños eran azotados por la noche en sus cunas, y los sábados, después que la campana de la iglesia dejaba oír el toque de ánimas, unas sonando panderos, otras añafiles o castañuelas, y todas a caballo sobre sus escobas, los habitantes de Trasmoz veían pasar una banda de viejas, espesa como las grullas, que iban a celebrar sus endiablados ritos a la sombra de los muros y de la ruinosa atalaya que corona la cumbre del monte.

³⁶⁴ En este punto quisiera recordar también algunos cuentos fantásticos y “estrambóticos” de Antonio Ros de Olano, como *La noche de máscaras* y *El ánima de mi madre*, en cuanto a los primeros, y *Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino Pan-Corvo* (*Revista de España*, III, 1868, nº 9, 101-122) e *Historia verdadera o cuento estrambótico que da lo mismo* (*Revista de España*, VI, 1869, nº 24, 481-502), entre los segundos. En ellos lo natural convive con lo maravilloso gracias a la creación de personajes a medio camino entre lo animal y lo humano, o lo humano y lo diabólico, como recuerdan Vallejo Márquez (“Los territorios”), de quien tomo los datos editoriales (138), o Pont, en diversos trabajos. Y es que, aunque la satánica transformación felina de Máximo no tiene parangón en la narrativa del autor mencionado, diversos estudiosos, como Baquero Goyanes, Servera Baño, Pont o Roas, han llamado la atención sobre las conexiones que cabría establecer entre los universos grotescos de ambos creadores.

Por otra parte, el terror moderno ya había plasmado de manera paradigmática la asociación del gato con el bestiario del mal y del demonio, que también recogen las supersticiones populares, en *The black cat* (1843) de Edgar Allan Poe³⁶⁵.

En el relato citado sólo cabe atribuir a la venganza de un felino las desgracias que se encadenan en la vida de sus maltratadores y asesinos, del mismo modo que también en «Mi hermana Antonia» se sugiere que un gato es causa de la enfermedad y la muerte de la madre de Antonia, que implora su liberación del animal:

¡Hijo mío, espántame ese gato que tengo a los pies! [...] ¡Ese gato!...¡¿Ese gato!...¡Arrancármelo que se me cuelga a la espalda! [...] ¡Espantarme ese gato! ¡Espantarme ese gato! (CDS1909, 122-29).

La naturaleza presuntamente diabólica del felino se confirma en los hechos referidos por el narrador testigo –“apenas puse la cruz en las almohadas, mi madre empezó a retorcerse, y un gato negro escapó de entre las ropas hacia la puerta” (CDS1909, 129-30) –, y sabemos que la mujer fallece después de que la criada, Basilisa, escarmiente al animal: “oí sonar las tijeras de Basilisa”, recuerda el narrador, y a continuación relata que “a la luz de las velas, enseñaba dos recortes negros que le manchaban las manos de sangre, y decía que eran las orejas del gato” (CDS1909, 130)³⁶⁶.

Su identificación por parte del niño con Máximo Bretal viene sutilmente anunciada desde su retrato en la primera página, cuando el narrador dice del seminarista que tenía “ojos de tigre” y se confirma en la última, al evocar que “llevaba a la cara una venda negra, y bajo ella creí ver el recorte sangriento de las orejas rebanadas a cercén” (CDS1909, 140).

Así, la desaparición y posterior hallazgo de la Antonia valleinclaniana en un espacio insólito de su propio domicilio –“una beata la descubrió desmayada en el tejado” (CDS1909, 140)– resultan explicables como consecuencia de la metamorfosis gatuna de su raptor, y esta

³⁶⁵ El autor americano fue traducido al francés con gran éxito por Charles Baudelaire (Roas 147-49), y su semblanza encabeza la lista de los literatos reseñados por Rubén Darío en su ensayo *Los raros* (15-33). Sobre otras relaciones del escritor francés y la modernidad hispánica remito a González del Valle (*La canonización*).

³⁶⁶ A este respecto, no obstante, Le Scoëzec (56-6) marca las diferencias entre *The black cat* y «Mi hermana Antonia»: “ainsi, contrairement à Poe et loin de déboucher sur un fantastique qui mettrait en jeu les forces brutes de l’inconscient, le chat de Valle-Inclán renoue avec le traditionnel motif populaire: ingrédient indispensable à la création d’atmosphères, il appartient à la vision classique de l’epouvante”. Anteriormente, ya Speratti-Piñero (*El ocultismo* 112) había sugerido una posible fuente de varios detalles de «Mi hermana Antonia»: el caso de “la Madre Samuel, ejecutada en 1553, de quien se dijo que había maldecido a Lady Cromwell y provocado en sus sueños el ataque de un gato, de cuyas resultas la dama enfermó y murió al poco tiempo”. Más allá de estas lecturas, González del Valle (*La ficción* 177) aduce, por otra parte, una interpretación simbólica de signo psicoanalítico que identifica el sufrimiento que el gato infiere a la madre de Antonia con sus remordimientos.

sucesión de hechos puede relacionarse, retomando el cotejo con el texto con Lewis, con el secuestro y posterior encuentro de la Antonia de *El monje* en la cripta del convento en el que residía. La analogía entre ambas tramas se cierra en quiasmo con la referencia a la muerte de las dos Antonias: si la protagonista del texto de Lewis no sobrevive a su relación con Ambrosio al final de la novela, la voz narrativa de «Mi hermana Antonia» anticipa al comienzo de su relato que su hermana “murió siendo yo niño” (CDS1909, 96)³⁶⁷.

Igualmente, esta superposición de las dos identidades del estudiante, felina y humana, permite continuar el paralelismo entre Ambrosio y Máximo como causantes de la muerte de las madres de sus respectivas víctimas, según se ha mostrado o sugerido³⁶⁸.

Sumada a las atribuciones diabólicas del gato, por otra parte, la metamorfosis de Máximo Bretal tiende un puente entre lo fantástico y lo grotesco, por lo que resulta sugestivo evocar en este punto al esperpento, que tendrá en la animalización uno de sus recursos degradadores más inequívocos y celebrados. Pero tampoco conviene olvidar que el tipo de desrealización y deshumanización que propone Valle-Inclán en el esperpento suele operarse a través del uso expresionista del lenguaje, como precisa Jerez Farrán (97-101). Sin embargo, en «Mi hermana Antonia» la animalización de Máximo se apoya tanto en el lenguaje como en la fenomenología de la historia narrada, lo que podemos relacionar sobre todo con el ocultismo y las supersticiones populares, aunque también con las ficciones que se hacen eco de estas últimas.

En síntesis, podemos concluir que en Máximo Bretal la analogía con otros seductores se trasmuta en subversión, mediante su caracterización con rasgos inequívocamente degradadores que aglutinan reminiscencias diversas, y estas reminiscencias pueden anticipar, con las lógicas reservas derivadas de la complejidad del concepto mismo del “esperpento”, la confluencia de lo siniestro y lo grotesco en la génesis de lo esperpéntico, según se ha expuesto en la primera parte de esta tesis doctoral.

³⁶⁷ Sin embargo, en el relato valleinclaniano nada apunta explícitamente a Máximo Bretal como causante o responsable de la muerte de Antonia. A diferencia de lo que detalla truculentamente el capítulo IV del volumen III en la novela inglesa, donde el propio Ambrosio apuñala mortalmente a Antonia, después de haberla violado, en un intento desesperado de acallar la voz que lo inculparía (Lewis, 494-96).

³⁶⁸ El capítulo II del volumen III muestra cómo, una vez descubierto en la habitación de una hechizada Antonia, tras implorar piedad infructuosamente, Ambrosio asesina por asfixia a su madre, Elvira, ante las amenazas que esta le hace de denunciarlo: “Desvelaré públicamente vuestra iniquidad. Todo Madrid se estremecerá por vuestra perfidia, vuestra hipocresía y vuestra incontinencia” (Lewis, 406-10).

6. HACIA LA VISIÓN *LEVANTADO EN EL AIRE*

Tanto en España como en Europa, las conquistas femeninas de libertad y relevancia social a lo largo del siglo XIX, o la demanda de ambas por parte de la mujer en el período finisecular, se contemplan con suspicacia desde el androcentrismo social dominante, incluso en sus sectores más ilustrados: desde la cosmovisión misógina y antifeminista que refleja la obra de muchos intelectuales, los cambios sociales relativos a la mujer se interpretan de forma negativa, y llegan a identificarse con una de las causas de decadencia de la civilización occidental³⁶⁹.

En cuanto a las repercusiones de estos cambios sociales en el arte y la literatura, se ha analizado la expansión del arquetipo de la mujer fatal en el período citado, cuya huella diversos ensayos desglosan en una pluralidad de rasgos, tipos y personajes femeninos, que, entre otras atribuciones, “otorgan a la imagen del ser femenino una apariencia andrógina, e incluso en ocasiones, masculina” (Bornay 106)³⁷⁰.

Por otra parte, en detrimento de los atributos físicos o morales asociados tradicionalmente a la virilidad, se ha documentado asimismo el acercamiento paralelo de la condición masculina a otros conceptos que la debilitan, y que van desde el hermafroditismo y la ambigüedad del andrógino, al contagio de cualidades consideradas femeninas³⁷¹.

En este sentido, si ya la selección temática de las obras resulta sutilmente reveladora, diversos artistas enfatizan el tratamiento grotesco de los personajes y figuras que encarnan los motivos referidos, en sintonía con la conciencia de crisis y degeneración social y moral que embarga el espíritu de la época, según expone Rosa de Diego (“Estética”)³⁷².

En cualquier caso, el fenómeno no se limita a la plástica, como ejemplificará el análisis de la trasposición literaria de estas tendencias en el capítulo que ahora nos ocupa, en el que

³⁶⁹ Véase nota 248.

³⁷⁰ En este sentido, Bornay (307-340), Reyero (251-252) y Dijkstra (156-59) se han referido a la virilidad, la androginia, e incluso el lesbianismo, asociados a la mujer fatal.

³⁷¹ Véase Reyero (197-291).

³⁷² La Edad de Plata, no obstante, carece de unanimidad en este sentido, puesto que en ella el pesimismo coexiste también con visiones burlescas más desenfadadas, según han rastreado Salaün (*El cuplé*), y recientemente Zubiaurre.

los personajes masculinos analizados anticipan de diversas maneras la visión “levantado en el aire” que años más tarde definió Valle-Inclán a propósito del esperpento.

6.1. DOS RETRATOS PARA LA SÁTIRA SOCIAL Y MILITAR: SANDOVAL Y DON MIGUEL ROJAS EN «LA GENERALA»

Como señala González del Valle (*La ficción* 111), «La Generala» es “un importante eslabón en la narrativa de Valle-Inclán, al constituir, simultáneamente, un anticipo de las preocupaciones ideológicas que caracterizarán” obras posteriores del escritor, al tiempo que nos ofrece “un ejemplo bastante claro de intertextualidad”. Con relación a este último, se refiere a un tema clásico de la sátira social, que Baquero Escudero enuncia como de “el viejo y la niña”, al exponer su amplia presencia en los novelistas españoles decimonónicos como Galdós, pero que en cualquier caso tiene “múltiples antecedentes en la literatura española y europea”, y precedentes desde la literatura grecolatina.

Los más relevantes en la historia literaria han sido, sin embargo, atribuidos a Moratín. En este sentido, además de “El cadete y el canario”, de Ildefonso Antonio Bermejo, fuente descubierta por Lavaud (*La singladura* 95-96) y reproducida por Núñez Sabarís (*La novela* 159-64), «La Generala» parece tomar como modelo para sus personajes *El sí de las niñas*, según destaca González del Valle (*La ficción* 114-115), si bien don Miguel supera con creces “los sesenta años debajo del peluquín” atribuidos al don Diego de la comedia dieciochesca (cfr. Acto II, Esc. VIII, 210)³⁷³.

Tras estos antecedentes, «La Generala» se inicia con el retrato físico y moral del marido de la protagonista de la siguiente manera: “Cuando el general don Miguel Rojas hizo el disparate de casarse, ya debía de pasar mucho de los sesenta”. A continuación, el narrador subraya expresamente tanto su vejez como su simpatía y buen aspecto, a pesar de que este último queda irónica y sutilmente mermado en una prosopografía más detallada, mediante el empleo de verbos y adjetivos que destacan su avanzada edad, no por mal asumida menos evidente; a este respecto, la ironía resulta palmaria en la hiperbólica descripción de su manera de peinarse:

³⁷³ Entre las variantes existentes entre las publicaciones del relato, “Antes de que te cases” (1903) se inserta en “un libro de frases y refranes que otorgan al relato una finalidad ejemplarizante”, y por esta coyuntura cuenta con “numerosas variantes encaminadas a caracterizar de un modo distinto a los protagonistas” (Núñez Sabarís, *La novela* 175-76), que en ningún caso resultan pertinentes en esta tesis doctoral.

Era un veterano muy simpático, con grandes mostachos blancos, un poco tostados por el cigarro; alto, enjuto y bien parecido, aun cuando se encorbaba un tanto al peso de los años. Crecidas y espesas tenía las cejas; garzos y hundidos los ojos; cetrina y arrugada la tez, y cana casi del todo la escasa guedeja que peinaba con sin igual arte para encubrir la calva. (FEM1895, 161-62)

Indirectamente, el narrador también apunta su falta del atractivo sexual propio de la juventud al desvirtuar el sentido del término *amoroso*. Por otro lado, al cosificarlo comparándolo con la vetusta imaginería religiosa en la que no faltan las representaciones militares, anticipa, por una parte, su condición de hombre ingenuo y, por otra, su inutilidad castrense:

La expresión amable de aquella hermosa figura de veterano atraía amorosamente. La gravedad de su mirar, no exento de placidez; el reposo de sus movimientos; la nieve de sus canas; en suma, toda su persona, estaba dotada de un carácter marcial y aristocrático que se imponía en forma de amistad franca y noble. Su cabeza de santo guerrero parecía desprendida de algún antiguo retablo. Tal era, en fin, en rostro y talle el santo varón que dio su nombre a Currita Jimeno, la hija menor de los condes de Casa-Jimeno. (FEM1895, 162)

Seguidamente, el retrato femenino, junto a un nombre y unas circunstancias igualmente moratinianas, destaca también su androginia, y su naturaleza indómita y atolondrada³⁷⁴.

Currita era una muchacha delgada, morena, muy elegante, muy alegre, muy nerviosa; rompía los abanicos, desgarraba los pañuelos, con sus dientes blancos y menudos de gatita de leche, insultaba a las gentes... ¡Oh!, aquello no era mujer, era un manojo de nervios, como decía su mamá; los amigos decían algo más duro y la habían puesto “mona inquieta”. [...] ¡Pero qué demagogia la suya! Llena de paradojas y atrevimientos inconcebibles; elaborada en una cabecita inquieta y parlanchina, donde apenas se asentaba un

³⁷⁴ Por lo demás, si bien la etopeya de Currita no se parece en nada a doña Paquita, la protagonista de *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, su nombre y su común condición de educandas en el convento de una tía suya remiten indefectiblemente a esta comedia de la Ilustración española (cfr. Acto I, Esc. I, 168).

cerebro de colibrí pintoresco y brillante, borracho de sol y de alegría. Era desarreglada y genial como un bohemio; tenía supersticiones de gitana ¡y unas ideas sobre la emancipación femenina! ¡Válganos Dios! Si no fuese porque salían de aquellos labios que derramaban la sal y la gracia como gotas de agua los botijos moriscos, sería cosa de echarse a temblar y vivir en triste soltería esperando el fin del mundo.” (FEM1895 164-65).

En este punto, la sátira de la milicia, característica del Valle-Inclán más tardío, tiene un lejano precedente en la ponderación irónica del valor del general Rojas a causa de su decisión de casarse con la muchacha: “Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes del orbe” (FEM1895, 165). En este contexto, en el que el ejército se pone en solfa a causa de su intervención en Cuba, la crítica se intensifica en las últimas versiones del relato, que sustituye “del orbe” por “para todo aquello que no sea función de guerra” (CDA1922, 252) e incluye, en el mismo sentido, la calificación del veterano como “héroe” o “héroe de Cagigal” y la mención a sus “gloriosas cicatrices” (CDA1922, 254-55)³⁷⁵.

Por último, la presentación del galán de Currita lo contrapone a su marido, al tiempo que lo aproxima, más bien, a la dama. En este sentido, frente a la vejez, la considerable envergadura e incluso la pilosidad del General Rojas, la prosopografía de Sandoval a cargo del narrador destaca su juventud y sus rasgos andróginos (baja estatura, complexión muy delgada), los cuales, en combinación con su delicadeza y la escasez de vello facial, pueden hacerle parecer no sólo infantil, sino también afeminado, como sugiere expresamente la calificación de su ceño fruncido; el retrato se asocia así a una sutil inversión de los roles sexuales típica de los relatos de este grupo, que en este caso, al igual que en el de «Tula Varona», puede verse sugerida por el mismo título, «La Generala»³⁷⁶:

Tenía por ayudante el general a cierto ahijado suyo, recién salido de un colegio militar. Era un caballere de miembros delicados, y no muy cumplido de estatura: pareciera un niño, a no desmentir la presunción el bozo que se picaba de bigote, y el pliegue a veces enérgico y a veces severo de su rubio entrecejo de damisela. (FEM1895, 166)

³⁷⁵ Me refiero a la sátira militar contenida, sobre todo, en la trilogía esperpéntica *Martes de carnaval* (1930).

³⁷⁶ Corroborada asimismo por ciertas afirmaciones del narrador acerca de la protagonista femenina, tales como que “la cabeza pelona”, de educanda de convento, “le daba cierto aspecto de muchacho a sus catorce años, o se manifestaba desarreglada y genial como un bohemio” (FEM1895, 164-65).

Como sucede con la crítica a la temeridad del general Rojas, estas características de Sandoval se ridiculizan con mayor énfasis en la última versión del texto, publicada en *Corte de amor* (1922); en este caso, mediante su calificación de "teniente bonito", "lindo galán", "sonrosado teniente" y "blondo ahijado de Apolo y Marte (CDA1922, 253-65).

Nótese que barba o bigote, como señala Reyero (125), es el atributo fundamental de la apariencia masculina en la sociedad decimonónica europea; por este motivo, según se ha visto en el capítulo precedente, este indicio de virilidad se convierte en un símbolo de la capacidad de seducción del hombre, y en uno de los más recurrentes, en general, en el retrato de los personajes masculinos de Valle-Inclán (Alberca Serrano, "Los atributos" 135).

Pero Sandoval no posee todavía más que un tímido bozo rubio, y el gesto del joven oficial para lograr una apariencia más viril no solo redundaba en su afeminamiento, sino que también rebaja la seriedad del personaje, al aproximarle por contigüidad al mundo farsesco de los comediantes, que utilizan afeites para disfrazar su apariencia:

Creía que para enamorar a una dama encopetada lo primero que se necesitaba eran pelos en la cara en forma de bigote o barba corrida, y tocante a esto, el ayudante estaba muy necesitado. Tantas fueron sus cavilaciones sobre punto tal, que cayó en la flaqueza de oscurecerse, con tintes y mejunjes de un cómico su amigo el vello casi incoloro del incipiente bozo. (FEM1895, 173)³⁷⁷

El narrador amplifica las connotaciones vinculadas al bigote en las versiones de *Cofre de sándalo* (1909) y *Corte de amor* (1922), en las que la contemplación del personaje en un espejo roto sugiere la mudanza adversa de su fortuna, según la superstición popular, al tiempo que anticipa la inmadurez narcisista del personaje, e ironiza sobre su desvirtuada ocupación militar: "Mirose en el espejo roto que tenía en el cuarto [...], hizo ademán de retorcerse los garabatos invisibles de un mostacho, y salió anhelando ser héroe en batallas de amor". (CDA1922, 263).

Con relación al valor simbólico de este atributo debe recordarse asimismo que, al describir a don Miguel Rojas, el narrador ya había apuntado cierto deterioro de los bigotes del general, "un poco quemados por el cigarro", y que, curiosamente, el hábito de fumar no sólo

³⁷⁷ Otras versiones aluden a "un alarde varonil en forma de mostacho de mosquetero, o barba de capuchino", al tiempo que se refieren a "una cómica su amiga" (CDS1909, 159).

vulnera el símbolo de la apostura del marido de Currita, sino que también le lleva a introducir en su hogar a un rival que altera el milagroso equilibrio de su matrimonio:

Este tal, llegó a ser comensal casi diario en la mesa de don Miguel Rojas. La cosa pasó de un modo algo raro. Currita no dejaba fumar a su marido; decía, haciendo aspavientos, que el cigarro irritaba el catarro crónico que padecía el buen señor; únicamente cuando había convidados se humanizaba la Generala. [...] Sonreíase socarronamente don Miguel, y como no podía pasarse sin humear un habano después del café, concluyó por invitar todos los días a su ayudante. (FEM1895, 167)

Volviendo a Sandoval, por lo que se refiere a su carácter, el joven oficial tiene ciertas veleidades de hombre culto, refinado y muy galante, casi de dandi. En este aspecto resultan significativas su elección de una novela contemporánea del francés Barbey d'Aurevilly³⁷⁸, para mitigar el aburrimiento de la muchacha, y su desesperación ante la carencia de “esteticismo” que demuestra:

Sandoval, que tenía una migaja de gusto literario y, además, había leído los Paliques de Clarín³⁷⁹, repuso escandalizado:

-¡Oh, oh, Generala, es que no pueden compararse Zola y López Bago!³⁸⁰
(FEM1895, 169)

En cualquier caso, el joven termina por “caer en gracia” a Currita, pese a cierta oposición inicial. En consecuencia, sus primitivos deberes castrenses acaban convirtiéndose en una serie

³⁷⁸ Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889) es precisamente uno de los teóricos del dandismo, y autor de la polémica sentencia “ser es parecer” (Hintherhäuser, 73), que acaso pueda entenderse paródicamente aplicada por el joven en su decisión de simular el vello facial.

³⁷⁹ La última versión del texto dirige una ironía más sutil, pero indiscutible, a Leopoldo Alas: “El hermoso ayudante, como era asturiano, era también algo crítico” (CDA1922, 259). Con respecto a la relación entre los dos escritores, recuérdese el contundente “Palique” de Clarín sobre *Epitalamio* (*Madrid Cómico*, 25 de septiembre de 1897), reproducido en la edición de Joaquín del Valle-Inclán (*Femeninas* 254-256). Con mayor detalle, Núñez Sabarís (*La novela* 171) analiza los valores de crítica literaria contenidos en el relato, en el que la presencia de la literatura “sirve, entre otras cosas, para que Valle incluya sus opiniones acerca de los escritores del momento, de sus propios textos y sus fuentes literarias”. Sobre la denominada “crítica antimodernista en España”, practicada, entre otros, por el autor de *La Regenta*, véase Litvak (*España* 111-27) y Serrano Alonso (“Historia y recepción”), al igual que Sáez Martínez (“La maldición”, y *Las sombras* 99-277), por lo que se refiere más particularmente a la reacción al decadentismo, en tanto esta es la faceta más relevante con relación a Barbey d'Aurevilly.

³⁸⁰ Como anota Joaquín del Valle-Inclán (*Femeninas* 182), Eduardo López Bago (¿1855?-1931), “intenta combinar la imitación de Zola con un humanitarismo de corte sentimental a lo Eugène Sue y Víctor Hugo”.

de ocupaciones galantes, lo que conlleva nuevamente cierto descrédito de carga irónica hacia la clase militar a la que pertenecen tanto él como el marido de la joven:

Currita, que en un principio había tenido al oficialito por un quídam (sic) –era su frase predilecta-, acabó por descubrir en él tan soberbias prendas, y le cayó tan en gracia el muchacho, que, últimamente no se sabía si era ayudante de órdenes de don Miguel o de la dama; a todas partes la acompañaba, de día y de noche, y hasta una vez llegó la Generala a imponerle un arresto, según ella misma contaba riendo a sus amigas. (FEM1895, 167-68)³⁸¹

Y es que Sandoval se halla en una posición de inferioridad con respecto a la dama a la que corteja, no sólo patente en la subordinación a la que le obliga su rango social y militar con respecto al del marido de Currita, sino también en la falta de experiencia amorosa: “De las fragilidades de ciertas hembras algo se le alcanzaba, pero de las señoras, de las verdaderas señoras, estaba a oscuras completamente” (FEM1895, 173). En este sentido, la iniciación erótica del cadete con prostitutas o “hembras de germanía” (FEM1895, 23), tal como las denomina el narrador de «La condesa de Cela», lo emparenta con bohemios como Aquiles Calderón o el primer Pedro Pondal, que encuentran difícil acomodo en el mundo y la mentalidad burguesa, al que pertenecen tanto sus respectivas amantes como el matrimonio Rojas de «La Generala»³⁸².

A las desventajas mencionadas se suma, además, el imprevisible desarrollo de las reacciones de la atolondrada esposa del general Rojas, lo que le aconseja en última instancia el comedimiento y la cautela:

El pobre muchacho no sabía qué pensar de Currita y del modo como le trataba. Había momentos en que la dama adoptaba para hablarle una corrección y formalidad excesivas, que contrastaban con la llaneza y confianza antiguas [...] Aun cuando la idea de pasar plaza de tímido mortificaba

³⁸¹ Se introduce así en la trama el motivo del cortejo extramatrimonial o *cicisbeo*, nacido en los tiempos de la Ilustración europea, que consistía en que “ciertos maridos de condición principal permitiesen, más o menos tácitamente, a sus mujeres, con el beneplácito de contortulios y parientes, anudar una estrecha amistad con determinada persona del sexo contrario” (Martín Gaité, 1). Lavaud (*La singladura* 120) anota, por su parte, sobre Sandoval, que en «El canario», una versión anterior del relato, “era el tal diestro bailarín y afamado director de cotillones”, lo que reforzaba sus dotes de hombre de mundo, en contradicción con el retrato de la versión que nos ocupa.

³⁸² Sobre el papel de las prostitutas y las mujeres de la clase trabajadora en la iniciación sexual de Fin de Siglo remito a Litvak (*Erotismo* 199-206).

atrozmente al ayudante, los cambios de humor que observaba en la Generala manteníanle en los linderos de la prudencia. (FEM1895, 172)

Sin embargo, la lectura de *Lo que no muere*³⁸³ de Barbey d'Aurevilly, que Sandoval propone a la Generala, animará al muchacho a tomar la iniciativa, proyectando sobre la situación que vive una suerte de reflejo especular de la peripecia novelesca. Así, contagiado del relajo de las costumbres presentado en la novela, y “animado, casi irritado, por el contacto de las rodillas de la Generala”, el cadete se atreve a suponer arrogantemente la decadencia de los principios de la moral tradicional, al tiempo que sus ojos adoptan el “mirar insistente, osado y magnético del cielo”; entonces aventura: “¿Qué, usted no sería capaz de hacer lo que ella hizo por Allán, al dársele por compasión?” (FEM1895, 177).

Aunque la evolución de los personajes va a transcurrir por otros derroteros, recordemos que, en *Lo que no muere*, Iseult de Scudemor, impulsada por lo que ella cree una “piedad” imbuida de nihilismo, accede a mantener relaciones amorosas con el joven Allán, con la intención de que se desengañe cuanto antes de la pasión que siente por ella³⁸⁴.

Pero la joven esposa no sólo responde “con dignidad reposada” al despertar de la sexualidad del ayudante, puntualizando que “la principal compasión en una mujer casada, debe ser para su marido” (FEM1895, 177), sino que incluso se permite mofarse del joven por su ocurrencia de teñirse el bigote: “¡Cómo le ha crecido a usted el bigote! ¡Pero si se lo ha teñido! ¡Ja, ja, ja! [...] Eso, hijo mío, es una... vamos, no quiero decirle lo que es; pero ya verá como en el pecado se lleva la penitencia” (FEM1895, 178).

De todas formas, Sandoval apenas tiene tiempo de sentirse humillado como hombre, ya que, al tratar de lavarle el tinte en la mayor muestra de confianza que le ha dispensado, Currita le proporciona involuntariamente una imprevista ocasión de contacto que él utiliza para abordarla:

Currita se levantó un poco las mangas para no mojarse, y empezó a lavar los labios al presumido ayudante, quien no pudo menos de besar aquellas manos blancas que tan lindamente le refregaban la jeta. [...] Se enjugó Sandoval

³⁸³ *Ce qui ne meurt pas* (1884) fue publicado en español por la editorial madrileña Cosmos, con traducción de Ricardo Pérez, en 1884, texto que sin duda leyó Valle-Inclán, puesto que de él cita algunos pasajes en el relato que nos ocupa. La influencia de Barbey d'Aurevilly en Español, particularmente con relación a esta novela, ha sido analizada por Ramírez Gomez.

³⁸⁴ En España, por otro lado, el escritor Felipe Trigo (1865-1916) propone a comienzos del siglo XX una “utopía amorosa”, tal como la denomina Litvak (*Erotismo* 207), que ataca “los conceptos medievales del honor y la virtud e instituciones fundamentales como la familia”, con argumentos semejantes al aducido por Sandoval. Véase asimismo Sobejano (*Forma* 228-242).

atropelladamente, y asiendo otra vez las manos de la Generala, cubriólas de besos voraces, frenéticos, delirantes. [...] Los tres entorchados, ya no le inspiraban más respeto que unos galones de cabo. (FEM1895, 179-80)

Esta aproximación erótica transforma ciertos rituales del lenguaje amoroso, como el besar la mano, en una parodia del comportamiento de los amantes en la novela *Fin de Siècle* que la pareja ha estado leyendo, que deviene en una trasposición grotesca de escenas eróticas más atrevidas³⁸⁵.

Asimismo en esta línea, como señala González del Valle (*La ficción* 117), el lenguaje galante empleado por Sandoval, una vez consumado su atrevimiento, establece un contraste tanto con la situación como con el léxico vulgar que el narrador o Currita utilizan sólo unas líneas más arriba:

-¡Curra! ¡Currita! ¡Yo la adoro!... ¡La...!
Sus ojos se encontraron, sus labios se buscaron golosos y se unieron en un beso.
-¡Mi vida!
-¡Payaso!
[...]
Desde fuera dieron dos golpecitos discretos en la puerta.
Sandoval, mordiendo la orejita menuda y sonrosada de la Generala, murmuró:
-¡No contestes, alma mía!... (FEM1895, 179-80)

Pero antes que la parodia del erotismo decadente, la tónica dominante del relato es la sátira del honor matrimonial. En este contexto regresa a la acción el general Rojas, evidentemente suspicaz acerca de la fidelidad de su mujer, con golpes en la puerta progresivamente “más fuertes”, “furiosos” y “en aumento”, gritando: “¡Curra! ¡Curra! ¿Qué es esto? ¡Abre! [...] ¡Curra! ¡Sandoval! ¡Abran ustedes o tiro la puerta abajo!” (FEM1895, 180). Se asimila de esta forma a muchos viejos celosos de su honor conyugal en la sátira de todos los tiempos, lo que resulta en sí mismo ridículo, ya que, como razona González del

³⁸⁵ Al capítulo XII corresponde el siguiente pasaje: “Y como si hubiese tratado de ver si resolvía una duda, para lo que su inteligencia no bastaba, extendió sus manos trémulas hasta volver á ceñir la cintura de la condesa. Después, animándose por grados, y al ver que no se le oponía resistencia alguna, cubrió de besos sus manos, llegando su excitación al paroxismo. — Ahora eres mía (dijo, después de un largo silencio, como si volviera en sí de un desvanecimiento); ahora ya eres mía.” (Barbey d’Aureilly, *Lo que no muere*, 151)

Valle (*La ficción* 118), “el supuesto adulterio de Currita y Sandoval ha sido desvirtuado de esa seriedad pomposa que predominó en toda una tradición literaria”³⁸⁶.

Como solución del enredo, Currita pretexta que el canario se ha escapado de su jaula para evitar abrir la puerta de inmediato, y el relato concluye con un final abierto y desenfadado, que no resuelve si la pequeña aventura realmente ha sido descubierta, pero ante el lector deja una última imagen ridícula no sólo del marido, sino también del amante: “Cuando la puerta fue abierta, el ayudante aún permanecía en pie sobre una silla, debajo de la jaula, mientras el pájaro cantaba alegremente balanceándose en la dorada anilla de su cárcel”. (FEM, 181)³⁸⁷.

En suma, la pintura de los personajes masculinos de “La Generala» se realiza fundamentalmente a partir del retrato del narrador omnisciente, que en su prosopografía destaca determinados atributos, que poseen un valor simbólico en estrecha correspondencia con su etopeya, mucho menos explícita: de nuevo, el bigote y sus transformaciones son, en este sentido, variaciones sobre un motivo recurrente que actúa como indicador de hombría y capacidad de seducción.

En un análisis más individualizado, el General Rojas, como encarnación tópica del viejo enamorado, presenta una escueta caracterización irónica y de nula penetración psicológica, que muestra su intención jocosa evidenciando la vejez y la inutilidad del viejo militar.

Por cuanto atañe a Sandoval, no sale mejor parado, aunque tenga mayor presencia en el discurso del relato y ofrezca una caracterización mucho más detallada, fundamentalmente a cargo del narrador omnisciente. Este destaca su inmadurez física y psíquica, y evidencia su comportamiento grotesco cuando trata de compensar con afeites de comediante una apariencia escasamente viril, como ponen de manifiesto también las palabras de Currita, incluso de manera explícita; la imprecación de “¡Payaso!” que esta le dirige acerca al cadete al universo de la risa y los géneros dramáticos menores.

Igualmente, en comparación con el universo de la novela decadente de Barbey d’Aurevilly, *Lo que no muere*, que el muchacho toma como modelo para su educación sentimental, su fracaso como hombre galante resulta igualmente ridículo, lo que también redundará de algún modo en el descrédito, o la mofa, de su ideal daurevilliano.

³⁸⁶ Con respecto a la sátira del honor, me limito a remitir a los trabajos de Javier Herrero y Joaquín Casaldueiro compilados por Anthony A. Zahareas (*Valle-Inclán* 672-694), que abrieron el cauce a los innumerables posteriores.

³⁸⁷ Por su falta de justificación real resulta grotesca la caza de un pájaro que carece de libertad, al igual que en términos galantes lo es el cortejo de Currita en una lectura simbólico-metafórica de la anécdota. Una lectura de la obra polarizada en la imagen de la mujer casada como pájaro cautivo la proponen tanto Catherine Nickel como Luis T. González del Valle (*La ficción* 125).

Por lo que a su intención se refiere, en definitiva, el retrato de los personajes masculinos de «La Generala» busca satirizar, no sólo una situación *peligrosa* como es el antinatural matrimonio Rojas, sino también la inutilidad del ejército español, al que presentan más pendiente de distracciones frívolas que de valerosas acciones, en vísperas de la pérdida definitiva de las últimas colonias españolas. En este sentido, el texto se acerca ligeramente más al sarcasmo hacia los representantes de estos grupos o tendencias sociales en las dos últimas versiones, según ya había señalado Lavaud (*La singladura* 119-121)³⁸⁸.

En suma, la idea de la decadencia en sintonía con el espíritu finisecular europeo, y particularmente hispánico, no puede dejar de inferirse de los personajes masculinos del relato, cuyo tratamiento jocosos aniquila la seriedad tanto del *honor castizo* matrimonial, como de la disciplina castrense, al tiempo que, en una lectura metaliteraria, también subvierte la solemnidad de la novela de Barbey d’Aurevilly antes citada³⁸⁹.

6.2. DOBLE SENTIDO DE UNA SÁTIRA GALANTE: RAMIRO MENDOZA EN «TULA VARONA»

En comparación con «La Generala», en «Tula Varona» resulta llamativa la ausencia de retrato del galán, cuya prosopografía se reduce a determinados gestos arquetípicos y su etopeya ha de deducirse a partir de sus acciones, afectadas siempre de modo más o menos explícito por los comentarios irónicos del narrador o de la protagonista.

El relato se abre con la presentación de su galán protagonista, Ramiro Mendoza, mediante un pasaje muy similar al que introduce a Jacobo Ponte en «Eulalia», y en el que la actividad de la caza se relaciona metafóricamente con la conquista sexual:

Ramiro Mendoza, cansado de haber andado todo el día por cuetos y vericuetos, apenas ponía cuidado en tales retozos: con la escopeta al hombro, las polainas blancas de polvo, y el ancho sombrero en la mano, para que el aire le refrescase la asoleada cabeza, regresaba a Villa-Julia, de donde había salido muy de mañana. (FEM1895, 51-52)

³⁸⁸ En palabras de esta estudiosa, “1909 ve los inicios de la campaña del Rif con las sangrientas consecuencias harto conocidas. Tuñón de Lara precisa que España emprendió su acción militar, como un estado anacrónico sediento de victorias fáciles para su ejército cortesano mucho más que como un estado imperialista moderno. *Cofre de sándalo* que contiene la versión de *La Generala* más mordaz con el ejército se imprime precisamente en 1909 (Lavaud, *La singladura* 121).

³⁸⁹ En la interpretación crítica de esta novela corta, coincido con Núñez Sabarís (*La novela* 184-86), en destacar lo que tiene de “sátira antimilitarista” que “antecede a otras obras posteriores del autor donde se incide en el mismo tema, como *Los cuernos de Don Friolera* o *La hija del Capitán*”, así como sus notas de parodia literaria.

El narrador omnisciente, análogo al de «La Generala», sitúa a continuación al personaje en la escala social, refiriéndose a sus orígenes aristocráticos y cosmopolitas, y precisando asimismo que, como contrapartida a la ruina económica de su familia, ha heredado la buena presencia de su padre, famoso en su día por sus sonadas aventuras amorosas:

El duquesito, como llamaban a Mendoza en el Foreigner Club, era cuarto o quinto hijo de aquel célebre duque de Ordax que murió hace algunos años en París completamente arruinado. A falta de otro patrimonio, heredara la gentil presencia de su padre, un verdadero noble español, quijotesco e ignorante, a quien las liviandades de una reina dieron pasajera celebridad. Aún hoy, cierta marquesa de cabellos plateados –que un tiempo los tuvo de oro, y fue muy bella-, suele referir a los íntimos que acuden a su tertulia los lances de aquella amorosa y palatina jornada. (FEM1895, 52)³⁹⁰

En este sentido, el recurrente empleo del sintagma “buen mozo” en lo sucesivo destaca la apostura del duquesito, en pasajes como “Tula indicole asiento con una graciosa reverencia, y se ausentó velozmente, no sin tornar alguna vez la cabeza para mirar y sonreír al buen mozo” (FEM1895, 61) o “los ojos del buen mozo pudieron pasar, desde la garganta blanca y tornátil [...] hasta las pantuflas turcas, y las medias de seda negra” (FEM1895, 73).

No obstante, la alternancia con el diminutivo peyorativo de su tratamiento connota la insignificancia del personaje, probablemente asociada no sólo a su idiosincrasia individual, sino también a la decadencia familiar. No en vano, como señala Lavaud (*La singladura* 131-132), algunos pasajes (del texto) encierran una velada crítica al declive de la aristocracia urbana española, cuyas causas se resumen y explican en la trayectoria vital (y familiar) de los Duques de Ordax: si el padre, incompetente para cumplir su papel en la sociedad por “quijotesco e ignorante”, se da fundamentalmente a la vida galante de la corte, su hijo no mejora en absoluto su comportamiento: “El duquesito, cuenta su género de vida en Madrid: su afición a los toros, su santo horror a la política; recuerda las agradables veladas musicales en las habitaciones de la Infanta, los saraos de la condesa de Cela” (FEM1895, 66).

³⁹⁰ Con semejantes referencias, el padre de Ramiro Mendoza podría identificarse, en principio, con uno de los personajes de la trilogía de *La Guerra Carlista*, *Una tertulia de antaño* y las novelas de *El Ruedo Ibérico* que ostenta el mismo título nobiliario; *vid.* Salper (*Valle-Inclán* 209-220). Sin embargo, como afirma la autora, las relaciones de identificación o parentesco que cabe establecer entre los caracteres que responden a dicho nombre en estas y otras obras del autor ofrecen mayor complejidad, y en cualquier caso exceden los objetivos de esta investigación.

De este modo, la visión negativa de la aristocracia de la época también se proporciona de modo tangencial a través de la continua referencia al ridículo engreimiento del personaje que su gestualidad hace patente:

Al tiempo que hablaba, sonreía de ese modo fatuo y cortés, que es frecuente en labios aristocráticos (FEM1895, 53)

Ramiro Mendoza miraba a Tula de hito en hito; y atusábase el bigote, sonriendo, con aquella sonrisa fatua y cortés, que jamás se le caía de los labios (FEM1895, 71)

La importancia del bigote como rasgo esencial en la prosopografía del galán valleincliniano ya ha sido indicada, y precisamente el gesto de atusárselo, compartido con otros protagonistas de estas narraciones galantes, posee el significado codificado de presunción de gallardía y afán conquistador³⁹¹.

Por esta razón el socarrón narrador también plasma metonímicamente las contrariedades sufridas por el hombre en otro gesto recurrente e igualmente relacionado con este atributo, cuando exclama "¡Pobres mostachos, qué furiosamente os retorcieron entonces los dedos del duquesito!" (FEM1895, 56), o más adelante señala que este personaje "retorcía entre sus dedos furibundos las guías del bigote a lo matón" (FEM1895, 68).

Relacionado con las veleidades de seductor de Ramiro se halla también su dandismo, manifiesto en determinadas actitudes y objetos: "Ramiro sacó la petaca, de la que no faltaba el hípico trofeo de la montura inglesa y [...] extrajo el cigarro con exquisita elegancia" (FEM1895, 72).³⁹²

Sin embargo, el narrador proyecta cierta ironía en la mención a su indiscutible refinamiento cuando focaliza el punto de vista de la criolla a quien inútilmente pretende conquistar: "Los elogios de hombre tan elegante no podían menos de serle muy agradables, pero ¡ay! resistíase a creer que fuesen sinceros" (FEM1895, 64). Lo cierto es que, como víctima de una mujer fatal, el duquesito desea a Tula Varona hasta el límite mismo del

³⁹¹ Se trata de un gesto asociado con toda probabilidad a un tipo literario; véase, por ejemplo, que en *La Regenta* (Cap. XIII) "Mesía, [...] traía la mejilla algo encendida y se atusaba el rubio y sedoso bigote" (Clarín, 582)

³⁹² A este respecto Gambini ("Schermi" 9) percibe en el personaje "il culto fisico esercitato con nobili svaghi sportivi, l'insolenza più che la trasgressione, il tono ironico, una certa sprezzatura, la rovina del casato di contro alle squallide parsimonie familiari, il riposo in opposizione alla fatica del lavoro, fuggevoli contrassegni anglo-francesi per richiamare le patrie di Lord Brummell e di Barbey d'Aurevilly."

decoro, y la voz narrativa se encarga de destacar el desbocado deseo sexual que su “voz seca y velada” o la “expresión extraña” de su sonrisa (FEM1895, 72) hacen patente:

El duquesito, que se había quedado atrás, la desnudaba con los ojos. [...] El buen mozo tuvo intenciones de cogerla por la cintura y hacer una atrocidad; afortunadamente, su entusiasmo halló abierta la válvula de los requiebros:
-¡Encantadora Tula! ¡Admirable! (FEM1895, 55)

Por énfasis y acumulación hiperbólica, los cumplidos de Mendoza resultan más ridículos en otra de sus intervenciones:

-¿Qué tal, duque?
-¡Sublime! ¡Encantadora! ¡Deliciosísima! (FEM1895, 67)

En este sentido, desde el mismo comienzo del relato se invierten los papeles esperables dada su condición de cazador, y más allá del “dominio que hasta entonces conservara sobre sí”, parece peligrar la vida del duquesito, a quien la “celeridad” de su corazón ante Tula “le hacía daño” (FEM1895, 71).

Se trata, en realidad, de un peligro figurado que consiste sobre todo en la humillación, pues en las sucesivas fases de acercamiento a la protagonista, Ramiro Mendoza es puesto en evidencia siempre, y no sólo por el narrador, sino también por su objeto de deseo. Así, por ejemplo, la criolla se burla repetidamente en sus mismas barbas de la conversación manida y estereotipada que le ofrece, aunque él siga teniéndose por ocurrente como prueba inequívoca de su estulticia y vanagloria, como destaca irónicamente la omnisciencia del narrador al focalizar el punto de vista del personaje masculino:

Quiso luego poner su galantería al alcance de todas las inteligencias, y añadió:
-Digo esto porque de otro modo quizá no tuviese ...
Ella interrumpió saludando con una cortesía burlona:
-Sí, ya sé de otro modo, quizá no tuviese usted el alto honor de acompañarme.
(FEM1895, 53-54)

También es incapaz, por falta de verdadero ingenio, de replicar a la sarcástica respuesta de la criolla al verse comparada con Diana, la diosa mitológica de la caza; así, ante la exclamación de Ramiro “¡Parece usted Diana cazadora!”³⁹³ (FEM1895, 55), Tula responde: “¡Ay! ¡Cuantísima erudición! Yo estaba en que usted no conocía íntimamente otra Diana que la artista de Parish”. Y el narrador apostilla que “el duquesito, un poco mortificado, quiso contestar a su vez algo terriblemente irónico; pero en vano escudriñó los arcanos de su magín” (FEM1895, 55-56).

Como anota Núñez Sabarís (*La novela* 66), Tula se refiere aquí a una artista circense, con lo que rebaja los referentes culturales del duquesito a la cultura popular, al igual que no sólo le recrimina su falta de originalidad cuando le responde: “¡Pero, hombre, que sólo ha de tener usted contestaciones de almanaque!” (FEM1895, 57).

La vanidad y la estupidez del aristócrata se manifiestan asimismo en la tan inmerecida como creciente confianza de enamorado que otorga a esta mujer. Esta disposición es ácidamente revelada por el narrador omnisciente mediante focalización secundaria, al decir que sentía “necesidad de hablar con Tula, de contarle cuanto pensaba y hacía. ¡Lo escucha ella con tanto interés!” (FEM1895, 66-67), pese a ver indefectiblemente obviadas por ella las torpes insinuaciones eróticas con que responde a sus provocaciones:

Con un gesto le pidió el mate para ponerle más agua. Antes de devolvérselo,
dio algunos sorbos [...]
-Ahora supongo que le gustará a usted más...
-¡Naturalmente, Tula!
-No sea usted malicioso. Dígolo porque estará menos amargo. (FEM1895, 66)

En una premonición del desenlace, el rechazo de Tula se volverá explícito más adelante, ante la ardorosa porfía de su pretendiente:

-¡Dios mío! ¡Va a creer usted que soy una loca!
Él se inclinó con gallardía.
-Lo que creo es que el loco acabaría por serlo yo, si tuviese la dicha de permanecer mucho tiempo al lado de mujer tan adorable.

³⁹³ Claramente irónica a la luz de la ostensible falta de virtud del personaje, como destaca Lavaud (*La singladura* 114-115), la identificación de Tula con la diosa no sólo da título a uno de los pre-textos del relato, sino que también lo cierra: “¡Diana cazadora la llamara el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre!” (FEM1895, 78)

-Pues si usted tiene ese miedo, otra vez le cerraré la puerta. (FEM1895, 74)

En cualquier caso, la falta de perspicacia del aristócrata, que le conducirá a su fracaso final, ya resulta palmaria cuando, probablemente a causa de las reacciones poco “femeninas” de la criolla, descuida la galantería que debe a la dama, quien ya al principio del relato se lo había hecho notar: “¡Y la gracia está en que tiene usted la misma respuesta para los dos sexos!” (FEM1895, 57)³⁹⁴.

Así, al tener ocasión de vencer a Tula gracias a su mayor destreza en la esgrima, no duda en aprovecharla, y el narrador pone de relieve la ridiculez de esta desigual victoria mediante una comparación irónica:

El duquesito dejose tocar por cortesía, y luego emprendió uno de esos juegos socarrones de los maestros, envolviendo, ligando, descubriéndose, retrocediendo con la punta del florete en el suelo. Sonreía como un hércules que hace juegos de fuerza ante un público de niñeras y bebés. Tula acabó por enfadarse, y se dejó caer sobre el confidente, jadeante, casi sin poder hablar.

-¡Ay!... Conste que es usted un gran tirador, Ramiro, pero conste también que es muy poco galante. (FEM1895, 69-70)

Pero su comportamiento con respecto a la criolla no solo resulta exasperante por intentar hacer valer la superioridad masculina. En otra torpe manifestación de poder aún más simbólica, pretende subyugar a la criolla mediante una imagen política con implicaciones colonialistas. Pero esta resulta particularmente desafortunada si se consideran el origen de la mujer, cuyo nombre es “el hipocorístico de Gertrudis más común en Cuba” (Santos Zas, “Valle-Inclán y Cuba” 521-22), y el momento histórico en que está fechado el relato, según el texto, “septiembre de 1893” (FEM1895, 99); es decir, durante los últimos años del colonialismo español en la isla:

-No hay más que un cigarro, Tula, ¿le parece a usted que lo fumemos juntos?... [...] Figúrese usted que ahora se pagan en esa moneda los derechos al Estado, y que el Estado en este caso soy yo, como aquel rey de Francia.

³⁹⁴ A la masculinidad del personaje, o su carácter andrógino, se refieren especialmente Gambini (“Schermi” 18), González del Valle (*La ficción* 300-302) y Núñez Sabarís (*La novela* 68). Con respecto a este rasgo de la mujer fatal en términos generales, remito a la nota 257.

La criolla replicó con viveza y malicia:

-Pero esta personita no acostumbra a pagar derechos... Ya que para figuraciones estamos, ¡figúrese usted que soy contrabandista! (FEM1895, 72-73)

Como se ha visto, ante la torpe provocación de su galán, la respuesta verbal de la criolla anticipa su venganza, puesto que se identifica con un delincuente que elude el pago comercial establecido por las autoridades. De este modo, primero coquetea con él para incitarle a que la bese y, cuando lo hace, consigue, como desagravio de una ofensa a su honor de mujer, la superioridad que no pudo lograr mediante su significativa imitación de la lucha entre caballeros:

Aprovechando un momento en que ella torna la cabeza, se inclina y la besa en los cabellos furtivamente, con ternura tímida (...) Habíale cogido las manos, y le besaba la punta de los dedos suspirando. [...] Ramiro Mendoza no pudo contenerse más y la estrechó con ardor. Ella se desasíó rechazándole:

-¡Déjeme usted, canalla!

Cogió uno de los floretes y le cruzó la cara [...] le azotó el rostro una y otra vez [...] El duquesito, lívido de coraje, salió atropellando al criado. (FEM1895, 76-77)

Este desenlace se modifica posteriormente. En este sentido, Orazi y Núñez Sabarís (*La novela* 74-79) han analizado las variantes existentes entre las diferentes versiones del relato, y particularmente con relación a la de *Cofre de sándalo* (1909), donde la inserción de un diálogo más entre los protagonistas prolonga la historia “después de que Tula haya rechazado por primera vez al duquesito”. Esto permite a Valle recrearse en la “ambigüedad y perversidad de la protagonista” (Núñez Sabarís, *La novela* 75), y prolongar los intentos de seducción del aristócrata. De este modo, la caracterización de los personajes, particularmente del hombre, se presenta más matizada, sea a través de las palabras del personaje o por parte del narrador omnisciente, quien refiere sus estrategias para ganar la confianza de Tula, y las fases de su caída en las redes de esta mujer fatal.

Así, tras un primer acercamiento en que “Ramiro Mendoza no pudo contenerse más y la estrechó con ardor”, la criolla le rechaza y seguidamente dramatiza su decepción: “¡Déjeme

usted! ¡Sea usted caballero! [...] No es usted mi amigo. [...] No es usted mi amigo”. En consecuencia, Ramiro trata de hacerse perdonar, “con una rodilla en tierra como galán de comedia antigua” e insiste: “Si lo soy, Tula.... Póngame usted a prueba. [...] ¡Tula, Perdóneme usted! [...] ¡Impóngame usted una penitencia, Tula!” Finalmente le promete: “Yo sería su esclavo, Tula.”

Prosigue, por tanto, el coqueteo, y a continuación el narrador describe la desigual lucha de sus miradas, en la que el duquesito “sentía el vértigo como si las pupilas de la criolla fueran abismos y le besaba las manos en un verdadero frenesí amoroso”. Como contraste, podemos evocar en este punto las atribuciones de la mirada del hombre y la mujer fatal, dado que de la del aristócrata se resalta aquí su torpeza e inutilidad grotesca, por medio de una imagen degradante y que redundaba asimismo en las atribuciones diabólicas de su objeto de deseo: “El Duquesito acercaba su rostro al rostro de la criolla, y abría los ojos con intento de fascinarla, como había visto a un moro magnetizador de serpientes”³⁹⁵.

Seguidamente, el narrador refiere que a Ramiro “la boca roja le tentó con la tentación de la sangre, y de pronto se inclinó sobre la divina flor de pecado, la besó y la mordió”, para a continuación ser rechazado violentamente por la mujer, que lo agrede con un florete de forma reiterada, como ya había detallado en la primera versión de *Femeninas*.

En definitiva, en su fallido intento de conquista de Tula Varona, Ramiro Mendoza no solamente personifica la humillación del hombre a manos de una mujer perversa y más hábil que él –es decir, de una *femme fatale*–, sino también la crisis de la rancia aristocracia cortesana a la que pertenece, e incluso, tomando en consideración el momento histórico en que se escribió, los convulsos años que precedieron al “desastre de Cuba” de 1898, la derrota del poder metropolitano frente al colonial.

A la luz de esta última circunstancia, la intervención del criado Trinito, en tanto que representante del pueblo indígena al servicio de la clase acomodada criolla, no sólo constituye una nota exótica por el aspecto físico que se describe, sino que incluso sugiere una metáfora política para interpretar la sobreentendida expulsión de Ramiro Mendoza al final del relato, que por contigüidad con la reacción del sirviente se califica de “grotesca”:

³⁹⁵ Heredera de la imgeriería clásica y judeocristina, en el período finisecular la vinculación de la serpiente con la tónica de la mujer fatal aparece personalizada respectivamente en figuras como “La Medusa, con su cabello de serpientes, ojos paralizantes y propensiones bestiales” y Lamia o Lilith, “dado que se pensaba que la Lamia mitológica era una criatura bisexual, masculinizada, ladrona de cunas y, por ello, para los hombres del período, perfectamente representativa de la nueva mujer” (Dijkstra, 308-09).

Al ruido acudió Trinito; su faz de diablillo ahumado, dibujaba una sonrisa grotesca. Para él todo aquello era un juego de los señores.

-¿Mi amita, manda alguna cosa?

-Sí, enseña la puerta a ese caballero (FEM1895, 65).

Retrospectivamente, ya en la primera aparición del criado podemos ver un augurio del ridículo del aristócrata, que simboliza asimismo a su clase social en la situación histórica del momento:

Callose a lo mejor, viendo entrar a un lacayo mulato, que traía una bandeja con pastas y licores. ¡Hay que imaginarse a Trinito! Una figurilla renegrada, manchada de hollín; una librea extravagante; una testa llena de rizos negros y apretados, como virutas de ébano; unos ojos vivos, asomando por debajo de las cejas, crespas y caídas, de enanillo encantador y burlón. (FEM1895, 90)

En síntesis, la noción de decadencia es la clave de las dos interpretaciones satíricas del texto: la del fracaso de la política colonial española, particularmente en Cuba, y la de la derrota del hombre en tanto que víctima de la mujer fatal. En el contexto finisecular ambas lecturas se superponen, en virtud de las atribuciones en el retrato social de sus personajes, y, de modo paralelo, a como se sugiere también en «La Niña Chole», novela cuyo estudio concluye el próximo y último capítulo de esta tesis doctoral.

En este sentido, «Tula Varona» hace confluír simbólicamente, de modo tan delicado como explícito, la humillación política y galante de su expulsado protagonista masculino, cuando apostilla que “la criolla, apenas le vio desaparecer, hizo una mueca de burla, y se encasquetó el tricornio de papel” (FEM 1895, 77).

6.3. PERSONAJES FARSESCOS Y ORÍGENES DEL ESPERPENTO: EL DUQUESITO DE ORDAX Y EL REY DE DALICAM EN «ROSITA»

A diferencia de los otros relatos galantes del autor, González del Valle (*La ficción* 37-58) destaca inicialmente la lógica absurda y lúdica del que ahora nos ocupa: definido como “farsa del decadentismo”, que “prefigura la estética esperpéntica de la obra posterior de Valle-

Inclán” (Alicia Ramos, 60), «Rosita» ha llegado a ser considerado, más recientemente, el “primer esperpento” (González del Valle, “«Rosita»”) ³⁹⁶.

En cuanto a su argumento, «Rosita» desarrolla el reencuentro de su protagonista con una antigua amante, la bailarina andaluza Rosita Zegri, cuando esta ya es una mujer casada con un exótico monarca, el rey de Dalicam ³⁹⁷.

Centrándonos en los actores de la trama, el protagonista masculino de «Rosita», al igual que Ramiro Mendoza recibe la apelación despectiva de “Duquesito de Ordax” o, sencillamente, de “Duquesito” y, por consiguiente, ha tendido a ser identificado con el *partenaire* de Tula Varona. Así, Salper (*Valle-Inclán* 216) señala que “aunque en «Rosita» no se identifica al Duque de Ordax como Ramiro Mendoza, es evidente que se trata del mismo personaje que en «Tula Varona», y no el subsiguiente Jorge Ordax” ³⁹⁸.

Sin embargo, aunque en principio su caracterización no presente contradicciones que impidan suponer la común identidad de ambos, y en los dos casos busque ridiculizarlo, en cada uno suele incidir sobre rasgos dispares y medios diferentes, logrando en consecuencia efectos igualmente diversos, por lo que en esta investigación se abordan por separado, aunque sin excluir el cotejo ocasional.

Su presentación en el relato, como “agregado entonces a la Embajada española”, tiene lugar al inicio, “solo y melancólico” entre personajes disfrazados pertenecientes al universo ficticio de la literatura y la *Commedia dell’Arte* o al mundillo artístico parisino en torno a 1800: “A lo lejos, bajo la Avenida de los Tilos, iban y venían del brazo Colombina y Fausto, Pierrot y la señora de Pompadour” (CDA1922, 27-28).

³⁹⁶ Sobre este relato ya en 1977 había publicado Risco (*El Demiurgo* 86-87) que “por sus personajes amuñecados y por su gesticulación absurda contra un ambiente carnavalesco y mundano” debiera explicarse a la luz del “bufonismo grotesco” en vez de en clave del “lirismo” que caracterizan “el primer sector” del universo plasmado en la obra de Valle-Inclán, según clasifica en su ensayo. Recordemos que, bajo el epígrafe “lujo, amor y voluptuosidad”, la sección mencionada engloba tanto su narrativa de temática galante como su teatro simbolista y sus farsas anteriores a la *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* (1920), que en la sistematización de Risco inaugura el teatro “antiheroico” del escritor: se refiere, por tanto, a *La marquesa Rosalinda* (1913), *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1914) y *Farsa italiana de la Enamorada del Rey* (1920).

³⁹⁷ Se trata de una localización ficticia que Valle-Inclán supuestamente sitúa en la India, según se colige de las palabras de la protagonista. Precisamente «La reina de Dalicam» es el título del primer pre-texto de este relato (*La Vida Literaria*, Madrid, 15 de abril de 1899), según documenta Serrano Alonso (*Los cuentos* 33). En la serie tanto este pre-texto como el siguiente, «Rosita Zegri» (*El Imparcial*, Madrid, 14 de julio de 1903), tienen cierta relevancia cronológica en el estudio de la caracterización del personaje masculino, ya que desde 1899 recibe el apelativo de “mamarracho” por parte de la protagonista, y el narrador refiere, con variantes ortográficas que “El Duquesito arqueó las cejas y dejó caer el monóculo: fue un gesto cómico y exquisito de polichinela aristocrático”.

³⁹⁸ Personaje que cabe identificar, por su mismo nombre y diversos rasgos, con el que reaparece en diversas novelas posteriores de Valle-Inclán, de los ciclos de la *Guerra Carlista* y el *Ruedo Ibérico*, vgr. “El Duquesito de Ordax era un pollo, teniente de húsares, que llevaba el luto de su padre, y se divertía por los colmados no pudiendo hacerlo en su mundo” (*La Corte de los Milagros*, 52). Pero a este respecto, según Salper (Valle-Inclán 217), “a pesar de que se hace referencia a Ramiro Mendoza como cuarto hijo del difunto Duque de Ordax, toda posibilidad de que se trata de un hermano mucho más joven del Duquesito del Ruedo Ibérico queda eliminada por el hecho de que el apellido de este último sea Ordax y no Mendoza”. En todo caso, visto, retrospectivamente, se podría considerar un precedente.

De este modo, anticipa varios años el interés del escritor por el género de la farsa, si tenemos en cuenta que las menciones expresas a los personajes de la *Commedia dell'Arte*, como Pierrot y Colombina, remiten explícitamente a una de las derivaciones de la farsa en el género mencionado, como detalla Dougherty (“Poética” 120):

el género de la farsa sigue tres líneas de desarrollo a partir del Renacimiento: la farsa popular, continuación de la *Commedia dell'Arte* italiana, la farsa burguesa perfeccionada por el francés Georges Feydeau a finales del siglo XIX; y la farsa intelectual o vanguardista, cuyo comienzo se cifra en el *Ubu Roi* (1896) de Alfred Jarry y *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire (estrenada en 1917).

Por otro lado, “el mundo de la farsa no es el real ni el imaginario sino una construcción en la que coexisten los dos” (Dougherty, “Poética” 125). En consecuencia, también la indistinción entre un disfraz y una indumentaria cotidiana –aunque fuertemente codificada-, que sucede tanto en el caso del Duquesito de Ordax como ocurrirá más adelante con el rey de Dalicam, puede explicarse a la luz de la poética farsesca.

En este ambiente, aunque el narrador no se refiere en ningún momento al disfraz del primero, este aparece sistemáticamente degradado no sólo por el diminutivo depreciativo de su tratamiento, como sucedía en el relato anterior, sino también por la identificación explícita de su kinésica con la de un títere en la referencia a su “gesto cómico y exquisito de polichinela aristocrático” (CDA1922, 34). Aquí, la identificación del protagonista masculino con Polichinela, aludido en minúscula, va más allá del guiño a la *Commedia dell'Arte* en tanto remite a una de sus máscaras menos personales; de hecho, como recuerda Nicoll (*El mundo* 99), incluso sale de esta tradición y se convierte en “un títere sin carácter que se podía vestir en cualquier forma deseada por un actor o público particular”.

Pero en el contexto de la *Commedia*, el sintagma “polichinela aristocrática” resulta sorprendente, desde el momento en que Polichinela es uno de los criados o *zanni* del género. Para los conocedores de este hecho, sin duda resulta contradictoria la identificación implícita del aristócrata con el criado. Esta nota, sumada a otros detalles, lo presenta no solamente como un hombre vacuo, como era previsible, sino también, en definitiva, vulgar o “plebeyo”.

En este sentido, Risco (*El Demiurgo* 84) ha destacado “el complejo tejido de contrastes que penetran” las primeras obras de Valle-Inclán, reunidas bajo el epígrafe de “lujo, amor y

voluptuosidad”, entre las que “aristocratismo y plebeyismo” secundariamente se enfrentan y conviven en *armonía de contrarios*³⁹⁹. Precisamente este concepto resume, según Dougherty, la esencia que vertebra el género abierto de la farsa en “una cadena de dualidades” (Dougherty, “Poética” 125).

Volviendo al personaje, Alicia Ramos (63) sugiere también que “la doble joroba implícita en la referencia a Polichinela subraya la deformidad inherente en su compostura física”, lo que, si bien es discutible, constituiría una importante divergencia con respecto a la apostura de su homónimo en «Tula Varona».

Por lo demás, en «Rosita» la prosopografía más fragmentaria del Duquesito, transmitida por el narrador, es metonímica, reiterativa y reducida casi totalmente a los accesorios de su indumentaria y arreglo personal que mejor traslucen su carácter y actitudes, según una tendencia habitual del escritor, que “elige rigurosamente los atributos con los que va a construir el retrato de sus personajes y los reduce al mínimo con una economía descriptiva que favorezca la fluidez del relato” (Alberca Serrano, “Los atributos” 125)⁴⁰⁰.

Algunos de estos elementos se hallan presentes también en el retrato de los protagonistas de los relatos anteriores, y otros se incorporan en el que ahora nos ocupa; entre ellos se encuentra, naturalmente, el rasgo masculino por antonomasia que recorre el *corpus* analizado; es decir, el bigote. A este respecto, el narrador se burla del cuidado de petimetre que este personaje pone en su arreglo personal, cuando matiza que para besar a Rosita “posó apenas los labios y después se atusó el bigote, porque un beso, aun cuando sea muy ceremonioso, siempre lo descompone un poco” (CDA1922, 38-39).

Continuando el cotejo, como Sandoval, el Duquesito de «Rosita» tiene blondos cabellos, y el acicalamiento de su peinado lleva al narrador a calificarlo de “gomoso” (CDA1922, 32). Pero a diferencia de lo que sucede con el joven cadete, en cuanto a su aspecto físico goza de todas las atribuciones del dandi, como el narrador sugiere explícitamente, aunque estas se presentarán de manera degradada, como revela el uso de la sufijación despectiva en la

³⁹⁹ A partir de diversas fuentes, Vilchez Ruiz (“De las ideas”) ha rastreado la evolución y las diferentes manifestaciones de este concepto básico de la estética valleincliniana.

⁴⁰⁰ Refiriéndose a Tomachevski, Álamo Felices recuerda, en este sentido, “la figura denominada máscara que dicho teórico formalista concibe como «una técnica de caracterización a través de la que se construyen o perfilan una serie de características físicas o externas de un personaje —vestimenta, denominación, aspecto, etc.— que están en armonía con su personalidad o dimensión psicomoral interna» (*apud* Valles y Álamo, 2002: 433)” Cfr. asimismo Tomachevski (“Temática”, 222): “La descripción de la apariencia del personaje, de su indumentaria, de su habitación (como la que hace Gogol con Pushkin) puede considerarse como máscara. No sólo la descripción de objetos visibles sirve de máscara: cualquier descripción y hasta el nombre del personaje puede cumplir esta función”.

secuencia “El Duquesito se atusó el rubio bigotejo con toda la impertinencia de un *dandy*” (CDA1922, 51).

En este sentido, el vestuario y los objetos personales aludidos por el narrador también incluyen un chaleco blanco y el monóculo, así como un “bastón de bambú” y “los guantes ingleses” (CDA1922, 40), complementos característicos de este tipo masculino de Fin de Siglo, según recuerda Reyero (253). Se trata de objetos también ausentes del retrato de Ramiro Mendoza, y que, al igual que el bigote o la sonrisa en el caso de los otros protagonistas examinados, se asocian a gestos repetidos, codificados y caricaturizadores, como la agitación de brazos que significa impotencia o perplejidad y que también evoca los movimientos rápidos y exagerados de los títeres, en secuencias como “el Duquesito puso los ojos en blanco, y alzó los brazos al cielo” (CDA1922, 40) o “el Duquesito agitaba en el aire sus guantes y su bastón” (CDA1922, 45).

El caso del monóculo tiene asimismo particular interés, en tanto que, al igual que el bigote, por metonimia no sólo permite una caracterización estática y esencial del personaje, sino que también trasluce las reacciones y estados anímicos de cada momento; de esta forma, su quietud indica expectación y su pose expresa suficiencia; al igual que la caída evidencia la sorpresa, y el temblor, regocijo, como ilustran, respectivamente, las secuencias transcritas a continuación:

El monóculo del Duquesito permanecía inmóvil, incrustado bajo la ceja rubia.
(CDA1922, 59)

El Duquesito sonrió desdeñosamente, se puso el monóculo y contempló las estrellas (CDA1922, 50)

El Duquesito arqueó las cejas y dejó caer el monóculo (CDA1922, 29)

El Duquesito dejó caer el monóculo que, prendido al extremo de la cinta de seda, quedó meciéndose como un péndulo sobre el chaleco blanco (CDA1922, 48)

Aquello era tan extraordinario, que el Duquesito dejó caer el monóculo
(CDA1922, 68)

La sonrisa del Duquesito, que parecía subir enroscándose por las guías del bigote, comunicaba al monóculo un ligero estremecimiento burlón. (CDA1922, 32)

Este complemento ocular también permite introducir una *variatio* en la degradación del personaje, al alternar su comparación con un ser ínfimo como la marioneta, incluso carente de vida propia, con el símil imposible e igualmente grotesco referido a un ser mitológico de entidad muy superior en tamaño, fuerza y poder: “La sonrisa del duquesito hacía temblar el monóculo, que brillaba en la sombra como la pupila de un cíclope” (CDA1922, 47).

En cualquier caso, la ironía de que es objeto el Duquesito no se reduce solamente a su prosopografía (apariencia y gestualidad), sino que se extiende a la etopeya, por lo general mediante el recurso de la caracterización indirecta patente en sus palabras y actuaciones. De esta forma, al subvertir una serie de tópicos galantes, su comportamiento falto de consistencia lo convierte en una parodia del amante romántico, merecedor de los insultos de “mamarracho”, “farsante” y “payaso” (CDA1922, 39 y 50), que le dirige su amante, en tanto que fuente alternativa de caracterización directa.

Por otro lado, como señala Alicia Ramos (65), sus actitudes también se corresponden paródicamente con las del *dandy*, según la definición que proporciona Balakian (*Symbolism* 50):

[...] lazy, egocentric man, approaching middle age, yet with no real achievement of this record; opportunist in affairs of the heart [...]; bored, having experimented with all ideas and experiences and having reduced them all to the same meaningless void.

Así, en términos galantes, aunque él asegura ser incapaz de proponer “nada como no sea absolutamente correcto”, la caballerosidad que se le supone choca con la torpe sugerencia erótica que hace a Rosita cuando “volvió a rodearle el talle, e intentó besarla en la boca [...] ¡al aire libre, sobre la hierba!” (CDA1922, 41-42); esto provoca la comparación animalizadora y degradante por parte de su dama, que combina las reminiscencias feministas con la sátira de las teorías evolucionistas:

-[...] ¡Aquí, al aire libre, sobre la hierba!... Ciertas cosas, o se hacen bien o no se hacen... [...] Cómo se conoce que eres hombre. ¡Todos sois iguales! Así oye una esas tonterías de que venimos del mono. ¡Vosotros tenéis la culpa, mamarrachos! A los monos también les parece admirable la hierba para hacerse carocas. [...] ¡En achaques de amor, sois iguales! (CDA1922, 43)

Algo similar ocurre con el sentido de posesión amorosa, que aquí aparece desvirtuado por la frivolidad del aristócrata. El Duquesito declara al respecto que, acaso porque enamorarse está “anticuado”, ha “comprendido que los celos son plebeyos” (COR, 46-47) y que, si los padeció en el pasado, fue únicamente por “orgullo” y también a causa de su falta de experiencia mundana: “Aún no sabía que en amor a todos los hombres nos ocurren los mismos contratiempos” (CDA1922, 49)⁴⁰¹.

Del mismo modo, el motivo de las cartas de amor sirve a don Ramón para burlarse de la aparatosidad de las malas imitaciones del Romanticismo en un tono “jocoso” que contrasta con el tratamiento del “mismo subtema” en «Eulalia» y «La condesa de Cela», según observa Lavaud (*La singladura* 116):

-Oye, en nuestros buenos tiempos la pasión volcánica debió ser el último grito. ¡Mira que has hecho tonterías por mí! [...] Si me escribías unas cartas inflamadas. Aún hace poco las he quemado. Todo era hablar de mis ojos, adonde se asomaba el alma de una sultana, y de las estrellas negras... ¿Te acuerdas de tus cartas?
-¡Ay, Rosita!... ¡Si te dijese que todas esas tonterías las copiaba de los dramas de Echegaray! ¡Las mujeres sois tan sugestionables! (CDA1922, 48).

La ironía reside, en este caso, en que las misivas del Duque son puro plagio literario; en este sentido, aunque el personaje repetirá la mentira sentimental acompañada del plagio de versos de la poesía de Bécquer, la degradación pretende ser mayor cuando busca a Echegaray como modelo, dada la escasa estima que a Valle-Inclán y a otros escritores modernistas merece su contemporáneo⁴⁰².

⁴⁰¹ Esta actitud, por consiguiente, lo incapacita para vivir la pasión amorosa, al tiempo que también lo resguarda de ser víctima de una mujer fatal, como retratan *Carmen* y, sobre todo, *La mujer y el pelele*, con las que este relato mantiene relaciones de intertextualidad.

⁴⁰² Ya Fernández Almagro (94-95), se refiere a la participación de Valle-Inclán en la protesta de diversos escritores por la concesión del Premio Nobel a Echegaray en 1904, cuyo texto reproduce Hormigón (*Biografía* III, 121): “Parte de la prensa

En la misma línea, acto seguido, une a estas falsedades el fingimiento de una representación teatral, imitando incluso a un actor asociado a los dramas echegarayescos, y esta actuación lo convierte en un estereotipo aún más burdo:

-¿De manera, que la tarde aquella, cuando me enseñaste un revólver jurando matarte, también copiabas de Echegaray?

-La frase de Echegaray, el gesto de Rafael Calvo.

-Por lo visto, en la aristocracia únicamente servís para malos cómicos.

(CDA1922, 50-51)⁴⁰³.

En conclusión, como señala su interlocutora, el Duquesito tiene poco talento para el arte escénico, y su falta de pericia para la literatura ya la había sospechado una célebre mujer galante, con la que supuestamente se relacionó Rosita, cuando leyó los versos mencionados: “Yo que casi riño con Carolina Otero⁴⁰⁴ porque me dijo que ya los había leído! [...] Porque al fin me confesó que no los había leído... Únicamente que Carolina no te creía capaz”. (CDA1922, 50)

En síntesis, a diferencia del protagonista de “Tula Varona», el Duque no ha sido la víctima de Rosita como mujer fatal, aunque ella reconozca haberle sido infiel “alguna vez” (CDA1922, 49), pero tampoco parece que pueda considerársele su seductor, ya que no consigue besarla en ninguna de las ocasiones en que lo procura, cuando “intentó rodear el talle de Rosita Zegri, que le dio con el abanico en las manos” (CDA1922, 38), en las ocasiones en que “volvió a rodearle el talle e intentó besarla en la boca” (CDA1922, 41) o más adelante estrechaba “amorosamente en la sombra el talle de la dama, y buscando sus labios” (CDA1922, 63):

inicia la idea de un homenaje a don José Echegaray, y se arroga la representación de toda la intelectualidad española. Nosotros, con derecho a ser incluidos en ella sin discutir ahora la personalidad literaria de don José Echegaray, hacemos constar que nuestros ideales artísticos son otros y nuestras admiraciones muy distintas”. Más allá de la supuesta animadversión personal de Valle –desmentida, entre otros, por Joaquín del Valle-Inclán (90)–, la parodia echegarayesca en los esperpentos valleinclinianos ha sido literariamente analizada por Cabrera, Cardona y Zahareas o Aznar Soler (*Guía de Lectura*)

⁴⁰³ No sólo por la falta de autenticidad, sino también presumiblemente por su refuerzo de la conexión echegarayesca, ya que Rafael Calvo y Revilla, como anota en su edición Joaquín del Valle-Inclán (*Femeninas* 179), estrenó varias de las obras del dramaturgo.

⁴⁰⁴ Carolina Otero, La Bella Otero, inspiró a José Martí el poema X de *Versos Sencillos* (1891), “El alma trémula y sola” (también conocido como “La bailarina española”), y probablemente también en parte a Valle-Inclán para el texto que nos ocupa, como personaje histórico de altos vuelos y digno de acompañar la serie literaria de mujeres fatales a la que se hará referencia.

Por lo demás, pese a haberla engañado intelectualmente en pasadas ocasiones, según se ha visto, en el tiempo del relato evidencia su cortedad ante ella con su lentitud mental y su frecuente perplejidad, generalmente expresada por metonimia con gestos ya conocidos:

-¿Cuándo has sabido leer en mi corazón? ¡Nunca!... Te dio siempre la ventolera de decir que te coronaba. ¡Ay qué pelma! [...] Qué trabajo para que comprendas. (CDA1922, 45 y 49)

El Duquesito no tuvo la osadía de reírse. Había oído lo mismo infinitas veces a todos los grandes oradores de España. (CDA1922, 55)

El galán agitó los guantes, y un poco perplejo, miró a la dama, que se reía ocultando su rostro tras el abanico (CDA1922, 62)

Así pues, el personaje del Duquesito de «Rosita» comparte con Ramiro Mendoza, el aristócrata homólogo de «Tula Varona», la falta de originalidad y auténtica superioridad intelectual con respecto a la mujer a la que corteja. Pero, si bien su retrato resulta más degradador en virtud de los recursos deshumanizadores empleados para caracterizarlo, finalmente sale mejor parado en sus relaciones con la protagonista, acaso porque ella también es un personaje caricaturesco y, por lo tanto, se halla más en consonancia con él. De hecho, el afecto y la creciente confianza que le dispensa resulta evidente cuando le dice: “¡Niño, no me tientes! [...] Yo, con mil amores, vendría todas las noches a oírte. [...] Tú no sabes cómo camelan el oído esas frases apasionadas, tiernas... Los parlamentos de Echegaray... Pero no puede ser, no puede ser...” (CDA1922, 64)

Pasemos ahora el retrato del rey de Dalicam, marido de Rosita, quien se presenta sorprendentemente como “un hombre con ropaje oriental [...] negro y gigantesco, admirable de gallardía y nobleza”, que saludó al Duquesito “con leve sonrisa, al par amable y soberana” (CDA1922, 70). La burla implícita en su retrato físico viene determinada, sobre todo, porque en la fiesta de disfraces en que dicha presentación tiene lugar la apariencia auténtica del monarca, con su “mano negra, fabulosa de oros y pedrerías, o florecida de piedras preciosas, que parecía la mano de un Rey Mago”, y con “la nieve de sus dientes bajo el belfo opulento” (CDA1922, 71 y 75), se antoja falsa. Dada la confluencia del subyacente racismo y el gusto exotista en el contexto de la época, el “alarde de ironía” (CDA1922, 71) con que el aristócrata

se dispone a cumplir con el saludo protocolario del besamanos corrobora, por otra parte, el carácter farsesco de su aparición.

La inversión propia de la farsa continúa en el episodio del juego en el *Foreign Club*, en el que Rosita envía al rey a cumplir su capricho en el casino, como si se tratase de un criado del que, por cierto, carecen. En este punto, la mofa que Rosita y el Duquesito hacen del marido, ignorante de la lengua en que se comunican, es muy clara, como también lo es su mofa de los mecanismos del poder político:

-Duquesito, le dejaremos que los juegue.

El Duquesito se inclinó:

-La voluntad de un rey es sagrada.

-Si continúas así, serás nuestro primer ministro. (CDA1922, 75)

Por otra parte, si bien su mismo matrimonio con una titiritera de escasa honorabilidad devalúa al rey de Dalicam no sólo como esposo, sino también como monarca, la precariedad económica en que Rosita y su marido se encuentran es el elemento con mayor potencial degradante de la condición real de este último, y se revela cuando el Duquesito hace ademán de devolverles una pequeña deuda de juego y Rosita le hace la súplica siguiente: “¡Ahora no! Pueden verte y creer que se trata de otra cosa. Te lo recuerdo porque estoy completamente arrancada. Nos hemos jugado la corona y estamos en camino de jugarlos el cetro.” (CDA1922, 77)⁴⁰⁵

El encuentro farsesco culmina en la pomposa despedida que el exótico personaje dispensa al petimetre galán de su esposa. Esta, por una parte, lo caricaturiza como rey, por ser más propia de “los artistas de teatro/cine” (González del Valle, “«Rosita»” 135/849) que de la realeza, y además es ejecutada con una solemnidad contradictoria con el ambiente de carnaval que los circunda; pero también lo satiriza como marido, en tanto que gracias a su tranquila ignorancia confía en su casquivana esposa y en un rival erótico, reproduciendo así, en algunos aspectos, el esquema actancial que da origen al triángulo de «La Generala»⁴⁰⁶:

⁴⁰⁵ Como señala González del Valle (“«Rosita»” 140/865), “las malas lenguas pueden creer que él le está pagando por sus servicios de prostituta”, y el “único sentido” de este “absurdo” es el de traslucir “una actitud displicente hacia la falsa aristocracia”.

⁴⁰⁶ El general Rojas introduce personalmente a Sandoval en su casa, y confía a su esposa la supervisión de las visitas, del mismo modo que el rey de Dalicam ofrece su hospitalidad al Duque y delega la responsabilidad de hacer los honores en Rosita. De esta manera, paradójicamente, en la estructura de ambas fábulas el marido es coadyuvante y oponente del galán protagonista (cfr. Gaudreault, “Renouvement” 363).

Tomó asiento bajo el árbol iluminado con faroles de colores, al lado de la Reina, y con un gesto expresivo que descubría el blanco de los ojos y el blanco de los dientes, ofreció uno de aquellos retratos al Duquesito. Antes de entregárselo, sin duda para hacerle más honor, descolgó el lapicero de oro que colgaba entre los mil dijes de su reloj, y silencioso y solemne lo depositó en manos de Rosita como si fuese el cetro de su reino. La andaluza, con el lapicero de oro entre los labios, alzó los ojos hacia las estrellas (...) Había sentido el aleteo de la inspiración, bajo la mirada amorosa de su dueño, aquel magnífico rey negro de las Islas de Dalicam, que, como los reyes de las edades heroicas, afortunadamente, no sabía escribir... (CDA1922, 79)

De manera ambigua, la subversión del honor conyugal se combina así con los prejuicios racistas, y hace posible una doble lectura, tan identificada con la crítica a la sociedad occidental como en contraste con el exótico matrimonio real de las Islas Dalicam, cuyo escarnio sería extrapolable a la emancipación de las colonias europeas⁴⁰⁷.

En definitiva, a través de la caracterización degradadora de sus personajes masculinos, «Rosita» se burla no sólo de la aristocracia, la realeza y el matrimonio, sino también de diversas tendencias finiseculares representadas por las figuras del Duquesito y el rey de Dalicam, que van desde el dandismo y la fascinación por lo exótico y el *amour fou*, a la afectación retórica de ciertos autores y actores teatrales, sin olvidar el auge de las teorías evolucionistas.

La formulación del esperpento es muy posterior a la escritura de este breve texto, lo que ha sido esgrimido por la crítica para calificarlo de farsa o pre-esperpento. Sin embargo, la cronología no anula su posesión de ciertos rasgos grotescos compartidos con los esperpentos canónicos, como el recurso de la muñequización de su protagonista masculino, o la mezcla de personajes ficticios y reales –estos últimos con desprecio o escasa consideración personal–, que se han expuesto en las páginas precedentes.

Esta es la línea priorizada por González del Valle (“«Rosita»” 122-3) cuando afirma que este relato, que, “por su extensión, es un esperpento menor; ejemplifica algo que adquirirá notoriedad e identidad propia en dramas y novelas escritos por Valle tarde en su carrera”, pero

⁴⁰⁷ González del Valle (“«Rosita»”) utiliza este pasaje para ilustrar “la sinrazón “o “el absurdo, que predomina en un mundo esperpéntico carente de acreditados valores”, y añade: “¿A qué si no a una gran ironía –tipo de humor negro tan frecuente en los esperpentos- puede responder el uso de las palabras “magnífico”, “edades heroicas” y “afortunadamente”, cuando se trata de valorar el analfabetismo de un monarca contemporáneo?”.

en sí mismo “no constituye un intento fallido –un mero sondeo o experimento no conseguido- de algo que será muy diferente décadas más tarde”. Así lo justifica, aunque este relato no recoja “un contenido histórico muy importante”, y en el texto el “sarcasmo”, la “amargura” y la violencia en Rosita sean menos explícitos de lo que cabría esperar de un esperpento “cuando “sabotea, cuestiona y juzga en términos éticos y estéticos la realidad enfocada”.

Su perspectiva, por consiguiente, se contrapone a la “visión de lo esperpéntico”, formulada por Cardona y Zahareas, y propugnada también por otros estudiosos: “eminente historicista⁴⁰⁸”, esta pasa por “la inmersión de Valle-Inclán en la historia de su país”, que “se inicia después de la Gran Guerra y obtiene su primera expresión teórico-práctica en la versión de *Lucas* de 1920”, más allá de los “aspectos grotescos que se dan en la obra de Valle-Inclán casi desde sus comienzos” (Cardona, 141)⁴⁰⁹.

Por mi parte, considero que el estudio desde el comparatismo literario, y del comparatismo entre las artes puede aportar más información sobre la naturaleza del texto que nos ocupa.

Para adoptar este enfoque, parto de la base de que en «Rosita» nos encontramos ante un personaje femenino que conforma una parodia o visión burlesca de una estirpe literaria de mujeres fatales: esta se inicia con Carmen, la cigarrera gitana de Prosper Mérimée en 1845, que fue popularizada desde 1875 por Georges Bizet en la ópera homónima con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, y continúa con otros personajes como la Concha Pérez de *La femme et le pantin*, publicada en 1898 por Pierre Louÿs, en la que resuenan igualmente ecos de la primera⁴¹⁰.

Por razones obvias, sin embargo, en estas páginas soslayo a la protagonista femenina de «Rosita», en beneficio del análisis de los personajes masculinos que la acompañan; estos tienen, como se ha visto, mayor repercusión social por sus responsabilidades políticas –rey y diplomático son los otros dos vértices del triángulo-, lo que redundaría en el descrédito de estas funciones, más allá de la vida galante.

⁴⁰⁸ En cuanto al movimiento historicista y la instauración de la historiología como disciplina, remito, a Dilthey, Meinecke y Tassinari. Por su parte, Lozano (57-112) sintetiza las revoluciones en la concepción del discurso histórico desde la cultura greco-latina hasta la Modernidad.

⁴⁰⁹ Cardona y Zahareas y Cardona proporcionan, en este sentido, la argumentación dominante acerca de esta visión histórica del esperpento. Véase asimismo Cabañas Vacas (*Teoría y práctica*) y Jean-Marie Lavaud (*El teatro*), para una visión de conjunto de la evolución del teatro de Valle-Inclán.

⁴¹⁰ Carmen, Concha o Conchita Pérez, y Rosita Zegri son gitanas que, al menos durante parte de su existencia, utilizan el baile para seducir a los hombres y ganarse la vida, aunque Carmen y Concha Pérez hayan compartido también su condición de cigarreras en la Fábrica de Tabacos de Sevilla. Y tanto Carmen como Concha Pérez arruinan la vida del hombre que más posesivamente las ha amado.

Precisamente en cuanto a los personajes masculinos, resulta obvio el paralelismo literal del texto de Valle con *La femme et le pantin*; la diferencia reside en que en “Rosita» la muñequización del personaje masculino se presenta de manera recurrente en el texto, y no en sus paratextos; sin embargo, en la novela francesa la utilización de este recurso se recupera en el epígrafe “Óu le lecteur commence a comprendre qui est le pantin de cette histoire” (175), que encabeza el capítulo VIII.

Y es que, más allá de las analogías temáticas, según se ha sugerido, o en relación con estas, también pueden rastrearse diversas vetas de una influencia de las artes plásticas que comparten Carmen, *La femme et le pantin* y el relato de Valle-Inclán. Se trata de una reminiscencia que también entronca coherentemente con los fundamentos de la estética esperpéntica, según la filiación que Max Estrella revela en la escena decimosegunda de *Luces de bohemia* (1924): “¡El esperpentismo lo ha inventado Goya!”.⁴¹¹

Sobre este particular, Ramón Trives y Préneron (36) se hacen eco igualmente de este antecedente, al aludir a las semejanzas que un historiador, Jean Dutourd, encuentra en los imaginarios de Goya y la *Carmen* de Merimée: “Dutourd termina diciendo que, al leer Carmen, no puede uno sino soñar con Goya: Monstruos, brujas, toros, escenas violentas... ¡Cuánto parecido!”. Dada la analogía de universos, el novelista francés también podría considerarse precursor del concepto de España negra.

En cuanto a Louÿs, González Salvador (“Introducción” 70-71) “documenta que “el cuadro de Goya titulado El pelele (1791) ilustra la primera edición de *La femme et le pantin* (*Le Mercure de France*, 1898)”, y recuerda que en el capítulo XII “Don Mateo también evocará esta pintura en una digresión que interrumpe el relato de sus ‘memorias’”:

Connaissez-vous, au musée de Madrid, une singulière toile de Goya, la première à gauche en entrant dans la salle du dernier étage? Quatre femmes en jupe espagnole, sur une pelouse de jardin, tendent un châle par les quatre bords, et y sauter en riant un patin grand comme un homme... (Louÿs 191-192).

La editora identifica asimismo otros guiños al cuadro aludido y a otras obras de Goya, que resultan relevantes para la caracterización y la funcionalidad de los personajes de la novela, al tiempo que precisa que el título del relato de Louÿs puede remitir igualmente a las

⁴¹¹ “Los ultraistas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón de Gato” (LDB1924, 224).

representaciones que del tema del «pelele» hará Félicien Rops –por otra parte, gran admirador de Goya– en *La Dame au pantin et à l'éventail* (1873) o en *La femme au pantin*, (1877).

Por lo que se refiere a Valle-Inclán, sus relaciones con Goya son un asunto que ha merecido notable interés crítico en las últimas décadas. En esta bibliografía se constata de modo unánime que las pinturas negras, o algunas series de los grabados, como los *Caprichos* y *Los desastres de la guerra*, son las más aludidas cuando se habla del esperpento: la vinculación con la estética de lo grotesco y el concepto de la “España negra” son recurrentes al hilo de las obras citadas, que precisamente suelen aducirse como ejemplo⁴¹².

No obstante, la confluencia de los imaginarios de Goya y Valle-Inclán, a través de las palabras de este último, ya se percibe años antes de la oficialización del esperpento, como recuerda Rubio Jiménez (*Valle-Inclán, caricaturista* 23) a propósito de “la historia textual de *La marquesa Rosalinda*”⁴¹³.

En este punto, si en 1912 las pinturas de Goya ambientan más explícitamente la farsa de Valle-Inclán antes citada, cabe pensar que en 1904 lo hacen implícitamente en “Rosita» con “El pelele”, cuya estética en rigor dista considerablemente de “la España negra”. Sin embargo, su motivo central, sólo aparentemente inocente bajo el velo de su naturaleza lúdica, prelude la visión degradadora del hombre que encierra el esperpento valleinclaniano, manifiesta en recursos universales como la muñequización.

Como recuerda Kunicka (*El “fantoche humano”* 97), el mismo Valle-Inclán destacará, en 1921, “después de publicar la última entrega de *Los cuernos de don Friolera*: «Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo *Esperpentos*»” (*Repertorio*

⁴¹² Después de aproximaciones más tangenciales, como las debidas a Zamora Vicente (*La realidad esperpéntica* 19), Risco (*La estética de Valle-Inclán* 20-21, 8-31) o Cardona y Zahareas (64-67), así se plasma desde el capítulo en el trabajo pionero de Lloréns, y sobre todo en los estudios de Lorenzo-Rivero y Rubio Jiménez (*Valle-inclán, caricaturista* 21-52).

⁴¹³ “En la estrofa 19 del “Preludio” de la farsa –preciso recordatorio de las claves sobre las que está escrita (Rubio Jiménez, 1990)– mientras se describe la ambientación dieciochesca de la pieza, asistimos a un curioso cambio entre la visión publicada en la revista *Mundial Magazine* (noviembre de 1911-110-111) y la ofrecida por *Pharos* (marzo de 1912).

Versalles pone sus empaques,
Aranjuez su claro estelar,
Y un grotesco de miriñaques
Las estampas de Fragonar (sic)

Versalles pone sus empaques;
Aranjuez, sus albas rientes,
Y un grotesco de miriñaques,
don Francisco de Goya y Lucientes

U Con la sustitución de “Las estampas de Fragonar [sic] por “Don Francisco de Goya y Lucientes” acentuaba Valle definitivamente la factura española de los elementos grotescos que se anuncian, sustituyendo un referente plástico por otro, con lo que sugería al lector la visualización del jardín dieciochesco de la farsa a través de las imágenes de Goya” (Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista* 25).

Americano, 28-11-1921; cfr. asimismo Valle-Inclán, *Entrevistas*, 201). Sin embargo, el fenómeno ya se había gestado anteriormente en las farsas, aunque en ellas “la visión guiñolesca del personaje se realiza de manera más sencilla con respecto a las obras esperpénticas”, y “el recurso de muñequización se emplea con distinta eficacia” en cada una de ellas (Kunicka, “La recuperación” 51-52).⁴¹⁴

En cuanto a su sentido, es bien sabido que el esperpento implica en sí mismo el concepto de resonancia, palimpsesto u otros análogos, por tomar como referencia modelos esencialmente trágicos, para subvertirlos o parodiarlos. A este respecto, en palabras de Dougherty, (“Valle-Inclán y la tragedia” 73/485), “la metáfora más expresiva de la condición trágica moderna es, seguramente, el títere”, en tanto muestra un héroe deshumanizado, sin “dignidad y capacidad de iniciativa propia”.

En esta línea, para los personajes de «Rosita», *Carmen* de Merimée sería sin duda el referente trágico más evidente, aunque su distancia con el texto valleincliniano es tal que el análisis comparatista entre ambas obras nunca ha sido abordado. Esto ha sido así no solo porque no sea factible reconocer detalles comunes entre las dos tramas –más allá de algún rasgo de sus principales actores–, sino también porque la tragedia se percibe muy lejos del espíritu desenfadado del relato valleincliniano, ajeno a las pulsiones fatales del sexo y la muerte que dominan la obra del escritor francés⁴¹⁵.

Pero el proceso de esperpentización, como toda relación de intertextualidad, no excluye ni la recepción mediata ni la confluencia con otras obras. Precisamente, la narrativa breve de Valle-Inclán, que forma parte de su producción más temprana, es crisol de múltiples alusiones y analogías, que son, a su vez, ya reveladoras de influencias, ya –utilizando la imagen faulkneriana recuperada por Darío Villanueva (*El polen* 9) – fruto del “polen de ideas” en el espíritu de fin de siglo⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Sobre el recurso de la marionetización en la obra de Valle-Inclán, en particular, en el *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1926) y en la *Farsa infantil de la Cabeza del Dragón* (1926) y la *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1926), remito también, respectivamente, a Cabañas Vacas (*Teoría y práctica* 278-90) y Alerm Viloca (30-37; 57-60), así como a Èliane y Jean-Marie Lavaud, (“Valle-Inclán y las marionetas”), o a Zahareas (“Espectáculo”), en términos más generales.

⁴¹⁵ Ambas pulsiones también dominan el imaginario de Julio Romero de Torres, como recuerda Calvo Serraller en *Paisajes* 55-86. Por otro lado, según Cardona (171), “sin el ingrediente «trágico», Valle-Inclán hubiese escrito sólo “farsas grotescas”, a lo Arniches. El Esperpento es más que una “farsa grotesca” y más que una “parodia”, como suele decirse pasando por alto su complejidad; es una redefinición del sentido trágico de la vida y también una manera nueva de dar forma a la tragedia nacional”.

⁴¹⁶ Ya desde las críticas de Casares (13-85) y Said Armesto, la afinidad temática y estética de la narrativa breve de Valle-Inclán con sus equivalentes europeos ha sido reiteradamente destacada por los estudiosos, conformando un *corpus* crítico al que Le Scoëzec (90) ha añadido el eco de la novela de Louys en «Tula Varona» y «Rosita»: “face à la femme enfant tyranique, l’homme apparaît comme insipide, un pantin modelé par le désir et la volonté féminine (cf. *La femme et le pantin* de Pierre Louÿs, publié en 1898)”.

Así, *La femme et le pantin*, que vio la luz un año antes del primer pre-texto de «Rosita», puede percibirse como un eslabón intermedio en tanto que evita la muerte de los personajes, e introduce notas de refinamiento ausentes en *Carmen*, pero sin dejar de compartir con esta y con «Rosita» la degradación de su personaje masculino⁴¹⁷.

En resumidas cuentas, podemos concluir que en «Rosita» la mofa castiza del mundo galante trasmuta el *amour fou* en un divertimento cosmopolita y absurdo, que recurre a mecanismos que cristalizan posteriormente y adquieren sentido propio de la farsa y el esperpento, como la muñequización, y en cualquier caso admite una lectura crítica de las relaciones amorosas y los usos sociales, pero aún puede ir más allá, en virtud de la relevancia política de sus protagonistas. Así sucede si se trasladan a un contexto histórico determinado: la frustrante situación política y económica en la España de principios de siglo XX, tras la crisis colonial por la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, en llamativo contraste con la pujanza del colonialismo africano de otros países europeos.

No obstante, parece improbable que en «Rosita» la “finalidad mimética” prevalezca sobre la “voluntad lúdica” de un “juguete”, cuya “razón de ser sea presentar su propia ficción, su esencial virtualidad” (Dougherty, “Poética” 127). En este punto, acaso la armonía de contrarios propugnada por Arlequín en *La marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca* (1913) pueda percibirse más en sintonía con los personajes masculinos de este relato:

Tengo una Farsa de la vida mía,
Y es tan regocijada,
Que al componerla yo también reía,
Y contad que sentía,
De un desengaño, el alma traspasada
(LMR1913, 30)⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Ya en *Carmen* el militar don José arruinaba su vida por la mujer que da título a la obra, convirtiéndose en un criminal que acabará en la horca tras asesinarla, como ella misma había vaticinado, al tiempo que lo trataba de ingenuo. Por otro lado, en *La mujer y el pelele*, don Mateo termina de referir de la siguiente manera sus amores con Concha Pérez: “En mi opinión, mi vida ha quedado destrozada por haberla encontrado en mi camino”. Estos hechos llevan al texto de Louÿs a inscribirse muy sutilmente en una línea grotesca de la imagología española, complementaria de la visión siniestra de “la España negra” en la génesis del esperpento. Aún sin pretender establecer ulteriores analogías estilísticas, *La femme et le pantin* se publica el año del desastre del 98, al igual que *La España negra* de Verhaeren y Darío de Regoyos, que dio nombre a la estética a la que nos venimos refiriendo.

⁴¹⁸ En este parangón, al margen de la autenticidad del personaje, si hemos visto que el Duquesito resulta grotesco, también es sentimental cuando reconoce en sus conversaciones con Rosita: “Yo mismo lloro muchas veces el vacío de mi vida. ¡Es la penitencia por haberse divertido demasiado chiquilla! [...] Hace un momento, cuando tú me has llamado, iba pensando en dar un paseo solitario. También estaba triste sin motivo. Cruzaba por la Avenida removiendo en mi pensamiento recuerdos casi apagados. Aventando cenizas. [...] También pensaba en ti... ¡Y cuánta verdad, que muchas veces basta un soplo para encender el fuego! Tu voz, tus ojos, tu deseo de un amor ideal, ese deseo que nunca me habían confesado tus labios... ¡Si yo

Sin embargo, frente al refinamiento estético consustancial a la obra antes citada, las alusiones a la prosaica vida contemporánea, proyectada por y sobre ellos en un lenguaje coloquial y/o vulgar, sobre todo en boca de Rosita, tienden a situarlos en otras coordenadas, menos estilizadas y más próximas a la cultura popular. De hecho, según González del Valle (“«Rosita»” 140), la protagonista recuerda a otros personajes esperpénticos posteriores (por ejemplo, Isabel II en la *Farsa y licencia de la reina castiza*)⁴¹⁹.

De este modo podemos concluir que, en el relato que nos ocupa, los recursos analizados anticipan el *continuum* existente entre la farsa y el esperpento de Valle-Inclán, muchos años antes de las denominadas farsas del autor, y más en particular de la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* que, pese a su título y no sin controversia, la crítica ya ha tendido a considerar esperpéntica: “Es con *Farsa y licencia de la reina castiza* que la farsa se acerca al esperpento hasta identificarse con él” (Schiavo, “Las farsas” 322)⁴²⁰.

Por otro lado, en «Rosita», el predominio del diálogo y la presentación de los personajes a través de sus propias palabras y acciones, también anuncia las preferencias posteriormente declaradas por el escritor, la recurrente hibridación de sus textos, y la superioridad del Demiurgo sobre sus criaturas.

lo hubiese adivinado!...” (CDA1922, 58-61) Y a su vez, también Rosita le confiesa: “La vida ha sido muy dura conmigo. ¿Tú sabes la historia de aquel *clown*, que se moría de tristeza haciendo reír a la gente?” (CDA1922, 59)

⁴¹⁹ Más allá de la deformación grotesca, en una línea próxima a lo sugerido por González del Valle, Dougherty (“El teatro impuro”) y Oliva (*El fondo* 75-133) han rastreado los orígenes de “lo esperpéntico” en géneros menores de nuestra literatura, como el melodrama, el entremés o el sainete. Por otra parte, según ya había señalado Risco (*El Demiurgo* 84), “aristocratismo y plebeyismo” conviven en una armonía de contrarios ya en las primeras obras de Valle-Inclán, como ilustra precisamente el relato que cierra este capítulo.

⁴²⁰ Cardona (134) cita, en este sentido, las palabras de Guerrero Zamora en 1961: “[...] la farsa ya no es a la italiana precisamente porque es *Farsa y licencia* como lo han sido todas las marionetas del mundo, farsa para jugar y licencia para agriar, farsa para divertir y licencia para llamarle al pan, pan y al vino, vino... Y, al igual que en los retratos de corte pintados por Goya está implícito el mundo de *Los caprichos* y *Sueños*, así en este último esguince cortesano valleinclanesco pugna por emerger, existe ya la esperpéntica deformación de sus obras geniales y tiznadas (171)”. La afirmación de Rivas Cherif en 1920, sobre la continuidad de estos conceptos, también resulta relevadora, aunque por su contenido no parece que la definición de esperpento pueda aplicarse al texto que nos ocupa: “*Luces de bohemia* se titula el esperpento que D. Ramón está publicando en la revista *España*. Esperpento llama a un subgénero de la farsa en que las acciones trágicas aparecen tal y como se muestran en la vida actual española, sin grandeza ni dignidad ninguna” (*apud* Schiavo, “Las farsas” 321). Por otra parte, la propia Schiavo (“Las farsas” 322) se hace eco del desacuerdo de otros especialistas con Rivas Cherif, a propósito de esta concepción: “Manuel Aznar Soler opina que la caracterización del esperpento como «subgénero» de la farsa es errónea. V. Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)”.

7. OTROS TANTEOS Y BOCETOS DE PERSONAJES MASCULINOS

Los capítulos 5 y 6 de esta tesis doctoral dan cuenta de las que son, sin duda, las líneas de fuerza dominantes para la construcción y el sentido de los personajes masculinos en los relatos analizados, si bien no agotan ni toda la casuística ni todas las tendencias reconocibles en ellos.

Así, en los restantes relatos del *corpus* puede apreciarse menor originalidad con relación a lo que será el devenir creativo de su autor, al tiempo que se han reconocido ciertas influencias en las tramas y la construcción de los personajes literarios. Sin embargo, los caracteres de estas narraciones pueden anticipar un desarrollo ulterior en otras obras, eventualmente más extensas y ambiciosas⁴²¹.

En cuanto a su sentido, si el decadentismo nutre la tónica de las narraciones analizadas en mi investigación a través de diversas facetas, algunas apenas han sido abordadas hasta ahora: me refiero, en particular, a la asociación de amor, enfermedad y muerte, que domina las páginas que siguen⁴²².

De este modo, en «Octavia Santino» y «Eulalia» la relación amorosa extramarital que dos jóvenes establecen con sendas mujeres maduras que fallecen al final del relato, resulta afín a la sensibilidad del movimiento citado, en tanto revela además su inadaptación al espíritu burgués y a sus convenciones sociales y morales⁴²³.

⁴²¹ Valle reescribe la aventura de Andrés Hurtado en «La Niña Chole» al comienzo de la *Sonata de estío* (1903), ya protagonizada por el Marqués de Bradomín; sobre la naturaleza pre-textual de este y otros relatos, y su relevancia en la “estrategia de la escritura y de la publicación en Valle-Inclán”, tal como ha sido denominada por Lavaud (“Estrategia”), remito a la misma estudiosa (*La singladura* 259-268) y, sobre todo, a Núñez Sabaris (*Valle-Inclán* 118-119 y *La novela* 119-157), que proporciona el estudio textual más detallado.

⁴²² Praz ha sido pionero en analizar las raíces de la sensibilidad erótica en la que la asociación entre dolor y placer originan la que denomina “belleza medusea, la belleza de los románticos, entretrejida de dolor, corrupción y muerte” y sus transformaciones hasta el decadentismo. Por su parte, Litvak (*Erotismo* 100-108) se ha referido a la necrofilia como una de las constantes del erotismo decadente, con especial atención a la obra de Valle-Inclán. Más abarcador y exhaustivo, Dijkstra (*Ídolos* 25-82) proporciona una sugerente panorámica del tratamiento de los temas del “culto a la invalidez” y la enfermedad femenina, con especial mención a la locura de Ofelia, así como de la fascinación por las “mujeres muertas y el fetiche del sueño”, en la literatura y el arte finisecular. En la misma línea, Arias Vega se ha centrado recientemente en el motivo de “la bella muerta” en la literatura finisecular española, atendiendo a otros autores, más que a Valle-Inclán.

⁴²³ Parafraseando a Sobejano (*Forma* 178-223) *épater le bourgeois* puede tomarse como la fórmula adoptada por los escritores modernistas hispánicos para definir sus posicionamientos éticos y estéticos, aunando su filiación neorromántica con las veleidades anarquistas y la sensibilidad aristocrática del decadentismo finisecular. Por su parte, Ramos Kuethe (“El

Por otro lado, en relación con los sentimientos de pérdida y nostalgia que embargan a los modernistas, la idiosincrasia del narrador protagonista de «La Niña Chole» no viene determinada únicamente por sus relaciones con el sexo opuesto, sino también por la añoranza del pasado imperial glorioso que avivan las circunstancias sociales y políticas de la España finisecular, y **que** en el relato se superponen a la fascinación morbosa suscitada por una perversa e inalcanzable mujer exótica, igualmente crisol de las reminiscencias aludidas⁴²⁴.

7.1. LA TRANSFORMACIÓN ASOCIADA A UN NOMBRE: PEDRO PONDAL EN «OCTAVIA SANTINO»

La recurrencia de Pedro Pondal en los inicios de la carrera literaria de Valle-Inclán lo convierte en un caso extraordinario entre los personajes del *corpus* seleccionado, ya que protagoniza, además de las diferentes versiones de «Octavia Santino», la primera obra teatral del autor, *Cenizas* (1899) y su reescritura *El Yermo de las Almas* (1908), así como dos narraciones periodísticas anteriores a la edición de *Femeninas*, «El gran obstáculo» y «¡Caritativa!»⁴²⁵.

En cuanto a estos relatos, el segundo puede considerarse continuación de la primera, y ambos –o al menos el último de ellos–, a su vez, exposición de las desventuras previas de los personajes principales de «Octavia Santino», a causa de su relativa proximidad argumental, tal como reconoce Lavaud (*La singladura* 91-94), al reconstruir la historia textual de la serie narrativa.

Sin embargo, el protagonista de «El gran obstáculo» y «¡Caritativa!» presenta notables diferencias con respecto a «Octavia Santino», hasta el punto **de** que también puede considerarse que nos hallamos ante caracteres diferentes, según se deduce de las palabras de Núñez Sabarís.⁴²⁶

libertinismo”) ha sintetizado esta actitud en términos galantes con una fórmula que aplica a las protagonistas femeninas de la narrativa breve de Valle-Inclán, igual que a sus compañeros masculinos.

⁴²⁴ Con relación a los **antecedentes** del Desastre del 98, Lavaud remite a Tuñón de Lara, *La España* 289-91.

⁴²⁵ Los vínculos entre los textos narrativos y los dramáticos han sido atendidos por Kirkpatrick, Lavaud (*El teatro* 54-84) y Núñez Sabarís (*La novela* 92-119 y “Valle-Inclán, la novela corta”).

⁴²⁶ “La condición de pre-textos de ambos relatos respecto a «Octavia Santino» radica en que en ambos aparece Pedro Pondal y en el segundo también Octavia. Aun así, no es posible establecer, en función de la caracterización de los personajes y la línea argumental, una continuidad de la historia de «El gran obstáculo» y «¡Caritativa!» en «Octavia Santino»” (Núñez Sabarís *Valle-Inclán* 109).

Por mi parte, en cualquier caso, opto por contemplar la evolución de este personaje desde los primeros textos en los que aparece, con el fin de ahondar en la dinámica de su construcción, puesto que esta es, en definitiva, uno de los objetivos de esta tesis⁴²⁷.

En la narración que inaugura la serie que nos ocupa, los amores de Pedro con Águeda Ulloa son desaprobados por la madre de la muchacha, Plácida, a causa de su condición de estudiante bohemio y calavera, que hace gala de su ideología antiburguesa a través de sus gustos literarios, su desordenado modo de vida, y su cinismo y veleidades donjuanescas, peculiaridades que recuerdan indiscutiblemente al *Estudiante de Salamanca (1840) de Espronceda*, y hacen pensar en el carácter legendario de la terrible figura del proscrito romántico, añadiendo al imaginario literario rastreado por Praz (*La carne* 132-141) cierta fama de rebelde pendenciero que su apodo de “Madruga” hace patente⁴²⁸.

Todos estos rasgos son conocidos para el lector gracias a Plácida, quien evidencia su menosprecio con el apelativo despectivo de “Madruguilla” para aludir a la “leyenda fantástica que le han hecho cuatro tontos”, y reduce las cualidades del muchacho a su talento literario:

Madruga [...] no tiene siquiera la disculpa del amor: los hombres de su calaña son incapaces de sentirlo. [...] ¡Diz que ese Madruguilla no es un infame!, ¡que no tiene índole depravada! [...] reconozco que tiene mucho talento. [...] que si juega, es por agenciarse un modo de vivir, lo cual no es muy honroso; [...] que si se emborracha, es por sustraerse a su miseria, pues como él dice es muy intelectualista, muy reflexivo [...] ¡Qué manía esta moderna de cambiar los nombres a las cosas! ¡Cuánto más no valdría decir, muy desvergonzado, muy cínico? [...] Espronceda y Fíguro [...] fueron hombres irreligiosos, perversos y dignos de censura; [...] lo que a él le seduce es esto mismo

El contrapunto de la caracterización directa a cargo de los personajes corresponde a la intervención del hermano de Águeda y amigo de Pedro. Algo semejante al Sandoval de «La Generala», este “cadetillo, que esquivaba las miradas de su madre, ponía sumo tiento en no

⁴²⁷ Con respecto a otros casos semejantes, véase Salper (*Valle-Inclán* 123-220). La construcción de algunos de estos personajes también ha sido estudiada monográficamente por Requeijo Pernas (*La construcción*, “El Marqués”, “El dandismo”), en el caso del Marqués de Bradomín, y Santos Zas (“Don Juan Manuel”), en el de don Juan Manuel Montenegro.

⁴²⁸ Pedro Álvarez de Soutomaior, Conde de Caminha y Adelantado de Galicia, más conocido como Pedro Madruga, era hijo bastardo de Fernán Iáñez de Soutomaior y heredero de los derechos nobiliarios a la muerte de su hermano, Álvaro Páez. Tuvo un papel activo en las revueltas *irmandiñas* de la segunda mitad del siglo XV y defendió los derechos al trono de Castilla de Juana la Beltraneja frente a Isabel la Católica, por lo que, tanto a él como a Pedro Pardo de Cela, “el romanticismo tardío los ha convertido en héroes de una supuesta lucha por la independencia de Galicia” (Santos Zas, “La herencia” 182).

enojarla”, y se sonrojaba con “carmín damiselesco”, lo llama por su verdadero nombre, relativiza su mala fama y avala la veracidad de sus sentimientos por Águeda: “Pedro es una mala cabeza; si tú quieres un perdido; ¡pero no es un infame! Y tocante a estar enamorado de Águeda, yo creo que lo está locamente”.

Por su parte, el narrador heterodiegético y omnisciente aglutina ambas opiniones, aunque mostrándose sin duda más cercano a la del muchacho. Así, acaso dando voz a una intromisión del autor, señala que se trata de un tipo de ascendencia romántica:

con extremos verterianos (*sic*) soñaba con superar a todos los amantes que (...) por desgraciados y leales pasaron a la historia, esforzándose por ensombrecer las penas que el amor le acarreaba (...) porque hasta en las cosas más triviales rebuscaba la nota lírica y novelesca, y cuya naturaleza decadente es, asimismo, delatada por el orgullo psicológico, intelectualista, sutil de los seductores fin de siècle⁴²⁹.

Como precedente, Pedro recuerda a Aquiles Calderón⁴³⁰, al creerse un hombre “con sobrada mundología, para reírse cuando suelen otros mesarse los cabellos y pelarse las barbas”, y que se enfrenta a Plácida “con cierta impertinente sonrisilla asomada entre el retorcido bigote”, atusándose cuando necesita reafirmar su personalidad.

En suma, la caracterización del personaje es híbrida y apunta a su asimilación a diversos tipos literarios: por una parte, el enamorado sentimental del Romanticismo, aunque la ironía del narrador descubre su carácter hiperbólico y, por otra, a la figura del seductor fatal y vanidoso.

Como una nueva reminiscencia del poema esproncediano antes citado, en «El gran obstáculo» la acción queda en suspenso con la amenaza de un duelo entre Pedro y el hermano de Águeda, en un final abierto⁴³¹, y «¡Caritativa!» traslada a Madrid las andanzas de este “estudiante en la Universidad de Brumosa”, que a todos los rasgos psicológicos y de identidad atribuidos al protagonista del texto anterior, ahora añade la miseria socioeconómica de la bohemia, bien conocida por el escritor, según asevera Aznar Soler (“Bohemia” 85-104):

⁴²⁹ Lavaud (*La singladura* 143) se hace eco, en este sentido, de la influencia de “la literatura francesa de salón” en estas novelas cortas de Valle-Inclán, sobre la que también ahonda Le Scoëzec (*Ramón del Valle-Inclán* 63-95).

⁴³⁰ De hecho, ambos son analizados bajo el epígrafe “el bohemio enamorado” por Núñez Sabarís (*Valle-Inclán* 108-112).

⁴³¹ La última parte de *El estudiante de Salamanca* arranca con la evocación de la muerte del hermano de Elvira, enamorada de don Félix, en un duelo con este último (Parte cuarta, vv. 693-696: 92).

Era el tal de carácter romántico, de agudo ingenio, mucha labia [...]; llamábase Pedro Pondal, pero allí todos le decían Pedro Madruga, sin duda en recuerdo del terrible bastardo de Sotomayor, con el cual tenía semejanza en la condición exaltada y turbulenta [...]

-Sin Andrés Hidalgo, a quien Vd. debe conocer, me hubiera muerto de hambre muchas veces. Ya no tengo ni una almena que pueda decir que es mía. [...] La miseria con traje de etiqueta es horrible; aquí, en cambio, nadie me conoce; seré uno de tantos locos con melena que viven y mueren olvidados de todos, sin dejar tras sí más que un nombre: el de ellos, o el de su novia, escrito con carbón en las paredes de una guardilla

Sin embargo, en «¡Caritativa!» se opera una clara mudanza no sólo en la fortuna, sino también en la naturaleza de Pedro, gracias al reencuentro providencial del personaje con la cantante retirada Octavia Santino, a la que corresponde el calificativo que da título al relato. A partir de esta metamorfosis, las circunstancias concretas de la historia de la siguiente narración hacen aflorar facetas de la personalidad del personaje hasta entonces desconocidas, en tanto que otras características desaparecen:

Fue aquella la única vez en su vida que no temió mostrar a la vista ajena la miseria y desnudez en que estaba. [...] Atravesaba una de esas crisis en que el carácter se cambia momentáneamente, y otra nueva personalidad se desarrolla. Harto de disimular y sufrir, se arrancaba la máscara y aparecía tal cual era.

En clave metaliteraria, el pasaje precedente también hace referencia a la construcción del protagonista que nos ocupa, que en «¡Caritativa!» se encuentra en una fase de transición, entre la bravuconería que lo ha caracterizado en los relatos mejicanos y la vulnerabilidad que va a atribuírsele en los relatos de la serie «Octavia Santino».

De este modo, en el comienzo *in medias res* de «Octavia Santino» el narrador omnisciente y heterodiegético introduce a un personaje masculino joven y no identificado, al que presenta como un escritor en relaciones amorosas irregulares con la protagonista, que toma como fuente de inspiración para su actividad literaria.

En consecuencia, por primera vez Pedro no se presenta como un estudiante, sino como un poeta, condición social próxima o asimilable a la de los protagonistas de la novela de artista, que es el género finisecular emblemático del decadentismo. No obstante, frente al

refinamiento lujurioso de otros textos del género citado, el relato se inclina más hacia la descripción patética del ambiente bohemio al que pertenecen sus protagonistas Pedro Pondal y Octavia Santino. De hecho, la nota dominante en la narración es la presencia enfática de la enfermedad y la muerte en las últimas horas de la protagonista, y por tanto, de la vida en común con su amante⁴³².

Las primeras líneas inciden especialmente en el patetismo del personaje, que se adecua al tipo del bohemio romántico, y su prosopografía trasluce las señales prototípicas de sufrimiento y desesperación en su fisonomía y su gestualidad, mediante una caracterización que recuerda a una didascalía teatral:

El pobre mozo permanecía en la actitud de un hombre sin consuelo, sentado delante de la mesa donde había escrito las «Cartas a una querida», aquellos versos eróticos, inspirados en la historia de sus amores con Octavia Santino.[...] Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y oscura cabellera, a la cual se asían, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos.[...] Cuando se levantó para entrar en la alcoba, donde la enferma se quejaba débilmente, pudo verse que tenía los ojos escaldados por las lágrimas. (FEM1895, 81-82).

Se sugiere, pues, que la causa de su dolor es la enfermedad de la protagonista, y la naturaleza de la relación que une a ambos personajes se precisa al hacer referencia a la duración de su vida en común: “hacia un año que vivía con aquella mujer” (FEM1895, 82).

Si se acepta la hipótesis de que «Octavia Santino» continúa, tras un lapso temporal, la trama comenzada en los relatos precedentes, la evolución psicológica de Pedro Pondal llama poderosamente la atención en las siguientes páginas, en las que se comprueba, por la solicitud y la ternura con que trata a la enferma, que su carácter se ha dulcificado merced a la influencia benéfica de su amante. Se presenta ahora como un personaje melancólico y derrotado, en una de las facetas más recurrentes de la imagen masculina romántica, según Reyero (168-178):

⁴³² Se trata, por tanto, en un entorno bohemio que contraviene las convenciones burguesas, y sugiere vagas analogías con otras historias de amor protagonizadas por tísicas, como la Marguerite Gautier de Dumas (*La dame aux camélias*, 1852), convertida en Violetta Valéry en el libreto de *La traviata* de Verdi (Piave, 1853), o la de Mimí de Murguer y Barrière (*La vie de Bohème*, 1849, basada en las *Scènes de la vie de Bohème* de Murguer, 1845-48), luego llevada a la escena musical por Puccini (*La bohème*, libreto de Giacosa e Illica, 1896). A este respecto, Lavaud (*El teatro*, 62) señala “cierta similitud entre la muerte de Octavia y la de Margarita Gautier en *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas”, y según Le Scoëzec (*Ramón* 85), “Octavia Santino suggère une figure digne des *Scènes de la vie de bohème* de Murguer”.

Pondal sintió que sus ojos volvían a llenarse de lágrimas [...]; pero vio que Octavia le miraba, llamándole a su lado con una triste sonrisa, y trató de sonreír también, para tranquilizarla. Llegose al lecho; y tomando dulcemente la mano que la enferma dejaba colgar fuera, la retuvo entre las suyas, besándola en silencio, porque la emoción apenas le dejaba hablar. (FEM1895, 83)

Por otro lado, las vehementes palabras del personaje, “muy conmovido”, reflejan sus desgarradas emociones, al tiempo que traslucen su indefensión y su carácter infantil “cuando ya no pudo contenerse por más tempo y se puso a sollozar como un niño: ¡Octavia! ¡Octavia!... Alma mía!...¡Queridita mía!...¡No me dejes solo en el mundo!” (FEM1895, 85)⁴³³

Los apelativos por parte del narrador son igualmente significativos de la transformación, acorde con la importancia que Alberca Serrano (“Los atributos” 129) da a este rasgo del personaje, pues ahora en ningún momento se le llama “Pedro Madruga”, sino por su auténtico apellido, cuya homonimia con el ilustre poeta gallego Eduardo Pondal realza connotativamente su romanticismo y sus veleidades literarias, o por el diminutivo de Perico, más apropiado a la juventud y desvalimiento del muchacho⁴³⁴.

Con relación a esta última faceta, las intervenciones de Octavia revelan el tierno concepto que tiene de su amante, al que trata no sólo como a su protegido, sino incluso como a un hijo, acariciándole “la mejilla como a un niño”, llamándole repetidamente su “pobre pequeño” (FEM1895, 84), y dándole consejos maternales: “Ahora, luego que yo me muera, debes vivir solito [...] Créeme a mí. [...] ¿Sí, mi hijito? Después de que hayas triunfado, te doy permiso para enamorarte...” (FEM1895, 86).

También la omnisciencia del narrador recrea los mimos que Pedro recibe de Octavia, y su dependencia afectiva, al tiempo que introduce “resonancias clásicas” de un “incesto de raíces divinas” (Núñez Sabarís, *Valle-Inclán* 100):

Sobre aquel seno de matrona [...] ¡había reclinado tantas veces en delicioso éxtasis, su testa orlada de rizos, como la de un dios adolescente! [...] y al

⁴³³ En la misma línea, el narrador refiere más adelante que en su rostro “se reflejaban las sacudidas nerviosas que le costaba no estallar en sollozos”, y “en los labios de Perico, vagaba el mosqueo igual y continuado de un rezo.” (FEM1895, 84 y 90)

⁴³⁴ Para Risco (*El demiurgo* 79) en el nombre del personaje “se proyecta, naturalmente, una sugestión del real poeta gallego Eduardo Pondal, no menos nostálgico de lejanías míticas que Valle-Inclán, quien ofrece una imagen excesivamente tópica del poeta sensible y pobre, modelo elaborado por el romanticismo y reelaborado por el modernismo”. Sin embargo, Núñez Sabarís (*Valle-Inclán* 110) discrepa de esta interpretación, por ser “manifiesta la intención paródica e irónica en la construcción del personaje”.

pensar en que iba a verse solo en el mundo; que ya no tendría regazo donde descansar la cabeza, ni labios que le besasen, ni brazos que le ciñesen, ni manos que le halagasen, tropel de gemidos y sollozos subíale a la garganta, y se retorció en ella, como rabiosa jauría (FEM1895, 88)⁴³⁵

El mismo Pedro exhibe en ocasiones un comportamiento y un discurso impropios de un adulto, como cuando revela sus dificultades de contención para no “sollozar como un niño” (FEM1895, 85) o su religiosidad ingenua:

-¡Señor! ¡Señor!... ¡No me la lleves! ¡Sé bueno!...

Y Perico, conteniendo trabajosamente las lágrimas, se puso a rezar, como un niño que era. (FEM1895, 88)

Este aspecto inédito de su personalidad también es el rasgo que el narrador destaca sobre los restantes cuando realiza el retrato integral del personaje, en el que las modificaciones de una etopeya, cuyo origen remonta a «El gran obstáculo», tienen su correlación en determinados rasgos prosopográficos:

Aunque mozo de veinte años, Perico Pondal, no pasaba de ser un niño triste y romántico, en quien el sentimiento adquiriría sensibilidad verdaderamente enfermiza, de estatura no más que mediana; ademán frío, y continente tímido y retraído, difícilmente agradaba la primera vez que se le conocía —él mismo, solía dolerse de ello, exagerándolo como hacía con todo-. Apuntábale negra barba, que encerraba, a modo de marco de ébano, un rostro pálido y quevedesco. La frente era más altiva que despejada, los ojos más ensoñadores que brillantes. Aquella cabeza prematuramente pensativa, parecía inclinarse impregnada de una tristeza misteriosa y lejana. Su mirar melancólico, era el mirar de esos adolescentes que, en medio de una gran ignorancia de la vida, parecen tener como la visión de sus dolores y de sus miserias. (FEM1895, 89-90)

⁴³⁵ “La comparación de Pondal con un dios adolescente sugiere la búsqueda de los goces pánidas que sustituyen al cristianismo más ortodoxo”, según anota Núñez Sabarís (*Valle-Inclán* 100), que remite asimismo a Litvak (*El sendero* 212).

Si bien el retraimiento y la falta de habilidades sociales de Pedro son desconocidas para el lector, este puede, no obstante, adivinar que se trata del reverso de su orgullo y bravuconería, actitudes que en «¡Caritativa!» aparecían calificadas de “máscara” y, de hecho, todavía se manifiestan en algunos detalles de su apariencia, por ejemplo, en una frente “altiva”. Por lo demás, mantiene los rasgos de temperamento de los relatos anteriores (carácter reflexivo, triste y soñador), en correspondencia con una fisonomía de la que, por lo demás, en ningún caso se destaca su belleza o atractivo (palidez, cabeza pensativa, mirada melancólica, ademán frío...).

Asimismo, la frecuente comparación atenuadora en la descripción física (no más que ...; más ... que ...) refuerza la impresión de humanidad y/o vulnerabilidad a ojos del lector, quien, por otra parte, si conoce alguna imagen del escritor en la época en que se trazó este retrato, acaso halle reminiscencias autobiográficas en ella⁴³⁶.

En la misma línea, la referencia posterior a los “adolescentes que, en medio de una gran ignorancia de la vida, parecen tener como la visión de sus dolores y de sus miserias”, enlaza circularmente con la alusión al desgraciado pasado familiar del muchacho que se evocaba en «Octavia Santino», e intensifica de este modo el patetismo del personaje y su perfil folletinesco, totalmente diferente del Pedro Madruga del primer relato:

¿Por qué no había de hacer Dios un milagro? Y esta esperanza postrera, tan incierta, tan lejana, apoderándose de su pobre corazón, le trajo, como un perfume de incienso, el recuerdo de la infancia en el hogar paterno, donde todas las noches se rezaba el rosario... ¡Ay, fue al deshacerse aquel hogar, cuando conociera a Octavia Santino!... (FEM 88-89)

Recordemos en este punto el carácter prometeico y satánico que se atribuye al protagonista de «El gran obstáculo», frente al desvalimiento e incluso la condición de posible víctima de la mujer, que se sugiere de modo ambivalente, aunque con progresiva intensidad, para su homónimo en «Octavia Santino».

De esta manera, si bien parece que Pedro encontró en ella el apoyo afectivo y económico que, de otro modo, no hubiera tenido, también es cierto que su amancebamiento rompe con el

⁴³⁶ Sobre el supuesto carácter autobiográfico del personaje han escrito Batal Batal (*Las narraciones* 54), Barbeito (*Épica* 31) y Salper (*Valle-Inclán* 135). Los retratos del escritor en la época se reproducen en diversas publicaciones, especialmente el catálogo *Valle-Inclán. Genio y figura*, editado con motivo del 150 aniversario del nacimiento del escritor.

ambiente piadoso en el que parece haber transcurrido su infancia y adolescencia, y lo lleva a establecer una relación en la que sufre sinsabores como la enfermedad presente.

Por otra parte, aunque la valoración positiva se impone en las palabras del narrador cuando –focalizando la visión de Pedro– se refiere a “todas las venturas que debía a la moribunda” (FEM1895, 87), Octavia siente remordimientos en su lecho de muerte. Y es que, más allá de su convivencia irregular, estos nacen de una falta cometida con respecto a su amante, que finalmente confiesa de manera ambigua e incompleta, tras una sucesión de reticencias:

¡Aunque viviese, no lo seríamos ya [felices]! [...] ... Y yo quiero verte, tenerte siempre a mi lado... ¡Pedirte perdón! ¡Lo demás no me importa nada! [...] Después te diré eso... No quiero que mi muerte te haga sufrir. [...] ¡No puedo! ¡No puedo!... Me remuerde...[...] Creo que voy a morirme. Escucha, no debes llorarme, porque...[...] “¡No; no debes quererme! ¡Te he engañado! ¡He sido mala!” (FEM1895, 92-100)

Pedro puede presentarse así como una víctima de la infidelidad de su querida. Como señala Núñez Sabarís (“«Octavia” 433-434), incluso cabe la sospecha del médico Corsino Infante como amante ocasional de Octavia, dada la negativa de ella a volverlo a ver y la perplejidad de Pedro, que emplea el inocente término de “amigo”: “¿Pero por qué, hija? ¡Vamos, no seas así! Si no quieres hacer lo que él recete no lo haces... Verdaderamente no viene más que como amigo... [...] Pero tú no le quieres bien, y eres ingrata; de verdad que sí” (FEM1895, 98).

Sin embargo, posteriormente, Pedro parecerá aniquilado por la traición o por su sospecha, y la descripción del narrador refiere como “en sus labios, trémulos y sin color, se dibujaba esa sonrisa tirante y angustiosa que algunos reos tienen sobre el cadalso”. En esta tesitura, su reacción pasa primero por tratar de disipar la sospecha o el reconocimiento de la traición – “¡eso no puede ser! ¡es imposible! [...] ¡dime que no es verdad!...” (FEM1895, 102-103)–, aunque su comportamiento último resulta tan desesperado como ambiguo, cuando “clavándose las uñas en la carne, y sacudiendo furioso la melena de león, sin apartar los ojos del cuerpo de su querida, repetía enloquecido: -¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena?” (FEM1895, 103-104).

Este último apóstrofe, meramente retórico, tampoco disipa las dudas del lector ni sobre la realidad de los hechos, ni sobre la conciencia del personaje sobre ellos. En este sentido, de modo similar a la situación que se plantea en *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos* (1907), la confesión puede ser falsa y, como señala Gambini (“Polisemia” 191-194) obedecer al único propósito de que la ira de Pedro mitigue su sufrimiento.

Pero también cabe inferir de sus palabras que Octavia verdaderamente pretendió redimirse ante Dios, en su última hora, con el arrepentimiento y la confesión sincera de su falta, pese al dolor que su conocimiento le produce a Pedro. En este sentido, la exhalación del último aliento por parte de Octavia y el crujido de la madera sugieren en el relato una vaga reminiscencia de la expiración de Cristo en la cruz, lo que, sin duda, remite a la sacrílega connivencia de lo religioso y lo profano en la obra simbolista y específicamente valleincliniana a la que se refieren Litvak (*Erotismo* 109-24) y Paolini⁴³⁷.

Por otra parte, en la narrativa breve de Valle-Inclán la red de sugerencias sobre el destino de los personajes se amplía más allá del texto de «Octavia Santino». Así, en «La condesa de Cela» el narrador sugiere indirectamente el suicidio de Pedro, o al menos su tentativa, cuando apostilla que “Si Aquiles Calderón tuviese la dolorosa manía analista que puso la pistola en manos de su gran amigo Pedro Pondal [...]” (FEM1895, 42). Y este efecto –acaso imputable al desengaño sufrido por la confesión de su amante– sería justamente el inverso al sugerido por Gambini.

En síntesis, como suele suceder en la novelística del siglo XIX, la caracterización física y moral de Pedro es fundamentalmente directa, y el narrador omnisciente y heterodiegético la lleva a cabo de manera prolija e incluso redundante, utilizando todos los recursos para describir la psicología del personaje, desde la onomástica a la reproducción de sus propias palabras, o la focalización de su visión en el discurso narrativo.

No obstante, la referencia detallada a la gestualidad de Pedro también se asemeja a las acotaciones teatrales, de manera que no solo anticipa así el género de los dramas burgueses, sino también la predilección valleincliniana por la caracterización de los personajes por sí mismos.

En definitiva, el personaje de Pedro Pondal en «Octavia» se presenta “en pie”, según se ha expuesto, aunque se perciben sutiles variantes de caracterización del personaje en las

⁴³⁷ Especialmente en una lectura más allá de la serie narrativa –pero que podría reforzar esta hipótesis–, los escrúpulos morales o el temor de la adúltera Octavia a la condenación eterna, conforman un motivo que rige algunas de las relaciones entre los personajes, como analiza Lavaud (*El teatro* 58-59 y 74-75).

diferentes versiones del texto: así, el ternurismo algo ridículo de algunas notas en el texto de *Femeninas* marca si cabe más sus diferencias con el temible personaje de «El gran obstáculo», y su supresión en las versiones posteriores del relato, que sugieren un personaje no menos dolido, aunque sí más maduro.

Como colofón, puede afirmarse que en todos los textos y versiones de esta serie narrativa nos encontramos ante un personaje que no representa ni la manera valleinclaniana por antonomasia de ver el mundo; es decir, la del esperpento o visión levantado en el aire, ni tampoco al bohemio por excelencia del imaginario valleinclaniano, asociado a dicha visión, Max Estrella. Antes bien, Pedro Pondal es deudor de la tradición literaria precedente y contemporánea, según se ha expuesto, por medio de los guiños a Espronceda, en cuanto a la literatura romántica hispánica y, por su contexto, también a través de las reminiscencias de Murguer, Dumas y Maupassant, procedentes de la literatura francesa decimonónica⁴³⁸.

7.2. UN BOSQUEJO A LA LUZ DEL SIMBOLISMO FINISECULAR: JACOBO PONTE EN «EULALIA»

Jacobo Ponte solamente aparece una vez en la obra de Valle-Inclán, en «Eulalia», y posee la caracterización más imprecisa y escueta de la serie, tanto desde el punto de vista físico como moral; por esta razón, se ha considerado un mero vehículo para la construcción de una historia determinada en un ambiente concreto⁴³⁹.

A este respecto, la ambientación combina el escenario ruinoso de un antiguo molino familiar con reminiscencias de los tópicos idílicos-pastoriles de una ucrónica Edad de Oro⁴⁴⁰, como recuerda González del Valle (*La ficción* 59-73).

La primera mención al personaje en boca de un muchacho aldeano, como “un caballero enfermo que toma los aires en el molino de Madre Cruces” (CDA1922, 91), aparte de definir su categoría social, le proporciona ciertas connotaciones romántico-decadentes de morbidez.

⁴³⁸ Aunque específicamente resulta irrelevante para la caracterización de Pedro Pondal, las sugerencias de una reseña de Said Armesto llevan a Santos Zas (“Said Armesto” 444-45) a desgranar en «Octavia Santino» los aparentes préstamos casi literales de algunos pasajes de la obra de Guy de Maupassant *Fort comme la mort*, “traducido al español en 1889 por Federico Urrecha, bajo el título *Fuerte como la muerte*, que publica la España Editorial”. Sobre otras concomitancias entre la narrativa breve valleinclaniana y la obra del mencionado escritor francés véase asimismo Lavaud (*La singladura* 152-55).

⁴³⁹ Con respecto al retrato psicológico, según afirma el estudioso citado (*La ficción* 59-60), “en el cuento hay poca elaboración de los sentimientos de Eulalia y Jacobo (...) pues en su realidad interna no se penetra más allá de lo que de ella reflejan ciertos rasgos exteriores y la poca atención que recibe la realidad interna de los dos enamorados se debe a que no es esto lo central en el texto”.

⁴⁴⁰ Mascato Rey (“Poética” y *Valle-Inclán*, 172-84 y 225-52) ha desvelado la importancia del mito de la Edad de Oro en la poética valleinclaniana, a través de diversas facetas, algunas de las cuales han sido previamente esbozadas por Risco (“A procura”). Sobre la delimitación de este concepto en términos generales remito a Bauzá.

Por otro lado, en el diálogo subsiguiente que mantiene con la protagonista, el aldeano asimismo da por supuesto su papel impersonal y genérico de conquistador:

-¿No anda alrededor de las rapazas?

-Por sabido que andaré. ¡Andan todos los caballeros!... (CDA1922, 92)

Por su parte, Madre Cruces, la vieja molinera que sirve a Eulalia, refuerza la impersonalidad y la supuesta galantería del personaje, antes de que este haga acto de presencia, al mencionarlo únicamente como “el galán que consuele ese corazón” [de Eulalia] (CDA1922, 95), “buen caballero” y “enamorado galán” (CDA1922, 91). Sin embargo, cuando exclama “¡Supiera el enamorado galán la buena ventura que le aguarda!” (CDA1922, 104), no sólo enfatiza los sentimientos que le atribuye, sino también su éxito amoroso con la protagonista.

En este sentido, aunque el narrador utilice el mismo apelativo para presentar al personaje, lo introduce al regreso de su actividad venatoria, y la enumeración de sus atributos de cazador (perros, ancho sombrero para protegerse de sol, cañones de la escopeta) lo dota de connotaciones de poder y fuerza, más agresivas, en una descripción que lo capta en movimiento, como desde una cámara cinematográfica, en la que incluso se adivinaría una mutación de planos⁴⁴¹:

El galán aún venía lejos. Delante correteaban sus perros. Un galgo y un perdiguero con lujosos collares. Jacobo Ponte volvía de tirar a las codornices en los Agros del Priorato. Caminaba despacio, con las polainas blancas de polvo y el ancho sombrero de cazador derribado sobre las cejas para resguardarse del sol poniente. Los cañones de su escopeta brillaban. (CDA1922, 104)

Por otra parte, también la frecuente comparación de Eulalia y otras mujeres valleinclanianas con pájaros, sugiere una lectura simbólica del personaje como cazador, que

⁴⁴¹ Darío Villanueva (“Valle-Inclán y el cine”, 44-45) remite, en este sentido, a Amado Alonso y Alejo Carpentier para ratificar su consideración de Valle-Inclán como “uno de los más destacados escritores pre-cinematográficos”, en tanto su obra reproduce la visualidad propia del cinematógrafo, y esto no solo permite, sino que incluso reclama, la utilización de términos de planificación y montaje para su análisis literario. De este modo, el pasaje anotado puede corroborar su afirmación de que “la entraña de su [de Valle-Inclán] poética teatral y narrativa era, casi desde el comienzo de su obra, profundamente precinematográfica” (51).

incide sobre el rol erótico ya sugerido por el aldeano: así, después de su encuentro, el narrador afirma, mediante sinécdoque, que el corazón de Eulalia “latía como un pájaro prisionero” (CDA1922, 65), y también Madre Cruces llama repetidamente a la protagonista, antes de su reunión con Jacobo, “paloma” o “paloma blanca” (CDA1922, 95) y “¡cuitado pajarillo!” (CDA1922, 98), lo que destaca la delicadeza, vulnerabilidad e inconsciencia de la protagonista y, leído retrospectivamente, constituye una especie de presagio. De este modo, extendiendo la lectura no literal a otros elementos del texto, todo el pasaje de la llegada de Jacobo puede tener una interpretación alegórico-simbolista, en la que los pájaros pierden la vida, como Eulalia al final del relato y el brillo de las armas de caza hace pensar en los atractivos del hombre para seducir:

Jacobo Ponte entró silbando a los perros, que se quedaban en el camino, y horadaban los zarzales, de donde salían algunos pájaros asustados. Vio a Eulalia bajo la sombra del cerezo, y sonriendo se detuvo para entregar su escopeta a Madre Cruces, porque era muy medrosa la dama y se asustaba de las armas (CDA1922, 104-105).

Sin embargo, la idílica pareja que hace al reunirse con Eulalia, y su fusión amorosa, ideal e inocente, parece neutralizar esta contraposición entre Jacobo como cazador y Eulalia como avecilla, contraste que, por lo demás, se había explicitado con extrema sutileza. En este punto, el narrador se refiere a ellos de manera conjunta para reforzar su pérdida de individualidad:

Caminaban enlazados como esos amantes de pastorela en los tapices antiguos. Los dos eran rubios, menudos y gentiles. [...] Se miraban en el fondo de los ojos, indecisos y sonrientes. Después, cogidos de la mano, subieron en silencio la escalera y entraron a una sala (CDA1922, 105-106)

La unicidad de la referencia dual se mantiene todavía cuando las notas de tristeza se adueñan de estas ideales estampas al anochecer, presagiando las dificultades del amor y la inminencia de la separación de los amantes:

Permanecieron en la ventana con las manos unidas y las almas presas en la melancolía crepuscular (CDA1922, 110-111)

Hablaban con las manos juntas, apoyados en el borde de la ventana, bajo el claro de la luna. Se contaban su vida durante aquellos días que estuvieron sin verse. Era un susurro ardiente, entrecortado de suspiros. Tenía la melancolía del amor y la melancolía de la noche (CDA1922, 113)

Se apartaron de la ventana con una sonrisa triste los dos. Andaban sin soltarse las manos y sus sombras se desvanecían lentamente en la oscuridad de la estancia (CDA1922, 104-105).

Los personajes recuperan la autonomía personal ante la imposibilidad de llevar su relación a la plenitud, y la voz narrativa destaca el sufrimiento de Jacobo mediante brochazos o breves pinceladas descriptivas que reúnen los rasgos arquetípicos de la gestualidad y expresión romántica de este sentimiento, como señala Reyero (168-172):

Jacobo apartóse silencioso y sombrío. Después, sentado en el poyo de una ventana, murmuró con la cabeza oculta entre las manos (...)
(CDA1922, 108)

Jacobo se incorporó. Tenía un aire de grave cansancio, casi de abatimiento. Sobre su frente pálida temblaban algunos rizos húmedos de sudor. La sonrisa de su boca era triste y pensativa. Sus ojos de niño, azules y calenturientos, se fijaban en Eulalia
(CDA1922, 109).

Jacobo sonreía con esa sonrisa triste y agónica de los desesperados. Pálido, trémulo, abatido, se pasó la mano por los ojos, ya falto de voluntad y de cólera (CDA1922, 122).

De forma similar a lo que sucedía con Pedro Pondal en el relato anterior, Jacobo Ponte no es sólo un amante romántico, apasionado y al margen de la moral burguesa. Su “desesperación es candorosa y juvenil” por lo que Eulalia “sentía ennoblecidos sus amores, y el dolor de Jacobo le daba estremecimientos, como una nueva caricia apasionada y casta”

(CDA1922, 121-122). Esto es así porque también, a causa de la diferencia de edad con Eulalia, es como un niño, tierno, crédulo y exento de lujuria. En este sentido, al igual que sucedía con Pedro Pondal en el relato anterior, el narrador pone de relieve repetidamente la apariencia algo infantil de Jacobo, su sonrisa “bajo los besos de Eulalia, dejándose acariciar como un niño dócil y silencioso” (COR 1922, 110)⁴⁴².

De este modo, en los diálogos entre ambos, en los que emplea el término “niño” o “niño adorado” (CDA1922, 121) para llamarlo o referirse a él, trata de contentarlo como a un niño caprichoso:

-[...] ¡Qué ogro tan salado eres!... Déjame que te vea. [...] (CDA1922, 109)

-Jacobo, tú quieres que yo viva a tu lado. Tú no sabes que seríamos muy desgraciados... No debes sacrificarme lo mejor de tu vida. Eres un niño y tendrías demasiados años para arrepentirte...Yo tampoco merezco ese sacrificio (CDA1922, 118-119)

En consecuencia, el mismo Jacobo, en un momento de despecho, “con rencor y con duelo”, exclama: “¡Te parezco un niño! Tienes razón, como un niño creí todas tus mentiras” (CDA1922, 122).

En el contexto simbolista, sus “ojos infantiles” que no sólo podían expresar candor, sino también impiedad y despotismo, anuncian el desenlace cuando el narrador omnisciente revela que “cobraban de pronto el frío azul de dos turquesas” y “bajo el rubio entrecejo asestaban la mirada duros y crueles como los ojos de un rey joven”. Antes también había dicho que sus labios “quedaron de una altanera lividez”. (CDA1922, 110), sugiriendo los cambios que van a producirse en su etopeya o retrato moral.

Así, cada vez se mostrará menos comprensivo con las obligaciones conyugales y los afectos familiares de Eulalia, coaccionándola primero y rechazándola después, “con amargura” (CDA1922, 119) o “con fiereza” (CDA1922, 120):

⁴⁴² La juventud de Jacobo puede evocarnos la condición de Allán de Cyntrie, en *Lo que no muere* de Barby d’Aureville, “hermoso adolescente de formas indecisas” (197), a medio camino entre el niño y el hombre. También los celos que Jacobo siente hacia las hijas de Eulalia pueden percibirse, hasta cierto punto, análogos de los que Allán, quien “sentía cada vez más animadversión hacia la Niña” (192); es decir, hacia Camila, la hija de la Yseult, la condesa de Scudemor. Esta, por su parte, mantiene cierto paralelismo con la heroína valleinclaniana, en virtud de su entrega tan intermitente como desinteresada a un hombre más joven, que termina por resultar fatal para ella. Sin embargo, por lo demás, en la novela francesa los personajes y sus circunstancias divergen radicalmente de los de «Eulalia», como también resultan contrapuestas la inocencia del universo valleinclaniano y la voluptuosidad atormentada que presenta la novela de Barbey d’Aureville, bien conocida por Valle-Inclán, que la cita jocosamente en «La Generala», según se ha visto.

- Siempre tus hijas. Las aborrezco (CDA1922, 108).

- Eulalia, no vuelvas allá [...] Porque te pierdo para siempre. Me lo dice el corazón” [...] ¡Eulalia, y que hayas sido tú misma nuestra delatora! (CDA1922, 115)

- ¡No quieres mostrarte generosa! (CDA1922, 119)

- ¡Calla! [...] ¡Y tu sinceridad me mata! Déjame... Vete para siempre... ¡Vete! (CDA1922, 121)

Como se ha visto, tras el desengaño que supone para él no poder retener a la protagonista, la decisión de Jacobo es la ruptura, quizá más explicable en la primera versión del relato, en la que Eulalia le confiesa que ha tenido otro amante⁴⁴³.

Pero en cualquiera de las versiones del relato la actitud de Jacobo es tajante, aunque comience a hablar “temblándole la voz” y con “una sonrisa doliente”:

Eulalia, es la última vez que nos vemos (CDA1922, 117).

¡Porque este amor nuestro es imposible ya. [...]! Quiero que termine por bien tuyo y por bien de tu marido. (CDA1922, 118).

No sé matar, Eulalia, ya lo sabes. Yo sólo te digo adiós. Después de oírte siento que a tu lado ya nunca podría ser feliz... Tengo todas tus cartas, voy a dártelas (CDA1922, 122).

Esta despedida obedece a su carácter reflexivo e incluso frío, y no a la falta de valor, pues no le asusta la posibilidad de enfrentarse al marido de Eulalia, como se demuestra cuando inquiere a su amante, “con nobles acentos de cólera y de tristeza: ¿Cuándo me has visto temblar, Eulalia?” (CDA1922, 110).

⁴⁴³ Como anota González del Valle (*La ficción* 67), “en todas las versiones anteriores a [...] la primera edición de *Corte de amor* como parte de la *Opera Omnia* (1914) [...] Eulalia le confiesa a Jacobo que tuvo otro amante y él expresa, con mayor o menor intensidad, cierto desprecio por ella”. Igualmente, para Lavaud (*La singladura* 112), “en las primeras ediciones, la ruptura era debida a otra confesión de Eulalia: le revelaba a Jacobo que anteriormente había tenido otro amante”.

Aun así, la valoración crítica de su actitud es controvertida y, por ejemplo, Alicia Ramos (76-78) la considera claramente egoísta, como demuestran la coacción y los desaires que hace a su amante, que lo increpa: “¡Eres cruel! ¡Eres cruel!” (CDA1922, 118). Su dureza resulta patente en su silencio tras el adiós, ante las tres insistentes llamadas que Eulalia hace “con voz desfallecida”, “ronca y angustiada”, o “retorciéndose las manos”, cuando, revelada por la presencia de sus perros de caza, intuye su proximidad: “¡Jacobó!... ¡Jacobó!... [...] ¡Jacobó!... ¡Jacobó!... [...] ¡Jacobó!... ¡Jacobó!... (CDA1922, 129-130).

Por otra parte, sin embargo, también puede considerarse que la fortaleza y frialdad de Jacobo se oponen a la debilidad y el sentimentalismo de su rival, que Eulalia había descrito para justificar su propio proceder:

Es un hombre sin valor para nada. Jamás le hubiera confesado la verdad si creyese que podía haberte buscado. (CDA1922, 109-110)

Yo no quiero a mi marido... Creo que no le quise nunca... Pero de haber sospechado el dolor que había de causarle esta traición mía, ciega como estoy por ti, hubiera sido una mujer honrada... (CDA1922, 120).

En este sentido, al menos en la última versión del texto, que tomamos como base para este análisis, la gravedad de los sentimientos del marido lo diferencia de los esposos consentidores de otros relatos del *corpus*, pues es el amor, y no sólo el deseo de mantener las apariencias, lo que hace que le perdone su infidelidad. Frustra así el repudio que ella esperaba, al tiempo que limita su libertad para evitar que la traición continúe:

-Yo esperaba que al saberlo no querría verme más. Creí que nuestra casa se desharía para siempre [...] Si tuve valor para decírselo fue por eso. ¡Jacobó, cómo nos equivocamos al pensar lo que pasa en los corazones! Aquel hombre tan frío, que aparentaba desdeñarme como a una Niña sin juicio, me quiere hasta la locura, Jacobó. ¡Me quiere más que a sus hijas, más que a su madre, más que a todo el mundo! (CDA1922, 116)⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ No obstante, según González del Valle (*La ficción* 67), “en la primera versión del cuento -la que fue publicada en *Los Lunes de El Imparcial*-, más que por piedad por su marido, Eulalia rompe con Jacobo para guardar las apariencias ante sus hijas (en este texto, su marido no estaba enamorado de ella). Es decir, un código social predominó en esa versión del cuento”. También en otras versiones intermedias, según el estudioso, “es patente que Eulalia no puede abandonar a sus hijas, pues si lo

De esta manera, la sensibilidad del decadentismo en el relato se manifiesta no sólo en la cercanía de los protagonistas a la enfermedad y la muerte, sino también en su amor maldito, al margen de la moral y las convenciones burguesas que condenan sus relaciones.

Pero en este contexto Eulalia sale peor parada que Jacobo, puesto que más allá del arquetipo de “la mujer frágil” del imaginario finisecular, de origen prerrafaelita, a la que se refiere Hintherrhäuser (*Fin de siglo* 91-121), termina por ser una “mujer muerta”, como se sugiere mediante la incorporación de su cadáver al paisaje, con gran plasticidad y simbolismo: “Arrastrado por la corriente, en medio de la indecisa bandada de sus cartas, iba el cuerpo de Eulalia. La luna marcaba un camino de luz sobre las aguas, y la cabellera de Eulalia, deshecha ya, apareció dos veces flotando” (CDA1922, 134)⁴⁴⁵.

Pese a la elipsis que escamotea, con ambigüedad, el desencadenamiento de la muerte, el suicidio de Eulalia ha tendido a sobreentenderse, conforme la poética simbolista de lo implícito. No en vano en las páginas precedentes el personaje ha manifestado llamar a la muerte, apostillando que “si no la tuviese miedo, la llamaría” (CDA1922 101), e incluso el motivo del paso del río proporciona connotaciones del tránsito a la otra vida desde la antigüedad⁴⁴⁶.

La Eulalia valleinclaniana se suma así a toda una tradición de mujeres enloquecidas y suicidas por amor, mediante el ahogamiento como autosacrificio, que parte de la Ofelia de Shakespeare, y continúa con otras como Elaine, o la dama de Shalott, que han retratado diversos pintores desde mediados del siglo XIX, a partir de las obras literarias de Shakespeare y Tennyson, según desgrana Dijkstra (36-50)⁴⁴⁷.

En cuanto a los personajes masculinos, muestran una naturaleza oscilante, aunque sin dejar de identificarse con un símbolo, que define sus relaciones con la protagonista, a lo largo de todo el relato. Así, Jacobo Ponte a veces es caracterizado como un niño, otras como un enamorado sufriente, y otras como un amante frío y egoísta, incluso despiadado, aunque

hiciera las perdería”, y aclara que “esto se deduce del ofrecimiento que le hace Jacobo al respecto: él las robará para que ella las tenga”.

⁴⁴⁵ Lloréns (49-55), y Checa Puerta (119) han analizado la huella del prerrafaelismo en Valle-Inclán, y han prestado especial atención a la “Ofelia” de John E. Millais (1829-1896), con relación a este pasaje.

⁴⁴⁶ Con relación al folclore así lo destaca Alicia Ramos (79-82), quien asevera que “Lo más simbolista del cuento es sin duda el desenlace”; es decir, “el inesperado suicidio de Eulalia”, “rápido y casi imperceptible”, que “se presenta lleno de sugerencias”. Por su parte, González del Valle (*La ficción* 70) señala que “el final del cuento [...] tiene un doble sentido, siendo muy posible que Eulalia se haya suicidado (antes ella había expresado interés por la muerte), o haya caído al río a causa de su debilidad física después de separarse de Jacobo”.

⁴⁴⁷ Arias Vega, sin embargo, no menciona la Eulalia valleinclaniana en su monografía sobre el motivo citado, aunque sí a la Concha de la *Sonata de otoño*, analizada previamente por Litvak (*Erotismo* 105-108), a quien remite.

desde el principio hasta el final se identifica simbólicamente como cazador, y lo mismo puede decirse del marido de Eulalia, que se presenta alternativamente como verdugo y víctima de los amantes, aunque en este caso la imagen simbólica que le corresponde es la de carcelero⁴⁴⁸.

Ambos reproducen, en cualquier caso, diversas facetas de la personalidad del hombre que domina a la mujer hasta llevarla a la locura, y, finalmente, al sacrificio como “encarnación de la pasión altruista femenina” (Dijkstra, 147), que satisface a misóginos y antifeministas⁴⁴⁹.

De este modo, como resume González del Valle (*La ficción* 66), en «Eulalia»,

Valle-Inclán enfatiza sobre la existencia de una Edad Dorada especialmente rural –tipo de *locus amoenus*–, donde el ser humano, con sus acciones, violenta el orden establecido y perece, a la vez que pasa a ser parte misma de la naturaleza al sucumbir en las aguas de un río-deidad que es fuente de todo. Con la muerte de la protagonista queda restaurada la armonía cósmica según lo manifiesta, en términos prácticos, la composición musical con que concluye el texto⁴⁵⁰.

Por lo demás, este es el relato del *corpus* más alejado de la ironía en la caracterización de los personajes tanto femeninos como masculinos, lo que lo convierte en una excepción o una anomalía en el universo valleinclaniano. Sin embargo, es significativamente deudor del simbolismo y el imaginario decadente plasmado en diversas obras plásticas y literarias, según se ha indicado.

⁴⁴⁸ Significativamente, a la pregunta “¿Qué hará tu marido cuando vuelvas?”, ella responde: “Me tendrá más presa”. (CDA1922, 114) Y también, cuando propone a Jacobo que sigan viéndose a escondidas, sigue refiriéndose a su privación de libertad: “Yo vendré siempre... Te juro que volveré... ¿No se escapan los presos de las cárceles?” (CDA1922, 117).

⁴⁴⁹ Y, sin embargo, hemos visto que Eulalia argumenta a Jacobo sobre su hipotética convivencia, de modo disuasorio: “Tú no sabes que seríamos muy desgraciados... No debes sacrificarme lo mejor de tu vida. [...] Yo tampoco merezco este sacrificio” (COR 118-119). Sobre la perspectiva antifeminista en la literatura del período, remito a Bard (“Para una historia”) y Mauge.

⁴⁵⁰ “En el silencio oíase cada vez más distante la voz de un mozo aldeano que cruzaba por la orilla, cantando en la noche para arredrar el miedo, y el camino por donde se alejaba aparecía blanco entre una siembra oscura. Y era el del mozo este alegre cantar: «¡Ei ven o tempo de mazar o liño! ¡Ei ven o tempo do liño mazar! ¡Ei ven o tempo rapazas do Miño! ¡Ei ven o tempo de se espreguizar!»” (CDA1922, 135-135)

7.3. LAS CORRESPONDENCIAS HISTÓRICAS DE LA MEMORIA SENTIMENTAL: ANDRÉS HIDALGO EN «LA NIÑA CHOLE»

«La Niña Chole» es el único relato del *corpus* cuya voz narrativa coincide con la de su protagonista masculino, Andrés Hidalgo. Este es también el único focalizador del discurso, frente a la mayor diversidad de fuentes de información en otros relatos, sea por medio del diálogo sea por la esporádica focalización secundaria a la que se refiere Juan Bolufer (*La técnica* 189). Por consiguiente, el discurso autodiegético de Andrés Hurtado, aunque no sea fidedigno, constituye el único testimonio de los hechos.

En consecuencia, al tiempo que la prosopografía del protagonista no existe más allá de algunas notas aisladas, también la ironía con respecto a su carácter es menos evidente que en los relatos anteriores, y deja, por tanto, un mayor margen interpretativo al lector⁴⁵¹.

Así, mientras en los restantes relatos la superioridad del narrador sobre lo narrado provenía de su naturaleza heterodiegética y omnisciente, en «La Niña Chole» puede provenir únicamente del paso del tiempo comprendido entre la pasada juventud de Hidalgo, en que transcurre la historia, y el momento presente de la enunciación discursiva, tal como como el narrador pone de relieve en el primer párrafo del relato:

Hace bastantes años, como final de unos amores desgraciados, me embarqué para México en un puerto de las Antillas españolas. Era yo entonces mozo y algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza; pero creía de buena fe en muchas cosas de que dudo ahora; y libre de escepticismos, dábame buena prisa a gozar de la existencia. (FEM1895, 107)

Una cita posterior revela que los hechos que cuenta el narrador-protagonista de «La Niña Chole» le suceden “a los veinte años” (FEM, 111), y el dato se reitera al cierre del relato:

Aun cuando el corazón tenga veinte años, si el pobrecillo es liberal y dio hospedaje al amor más de una y de dos veces; y gustó sus contadas alegrías, y sus innumerables tristezas, no pueden menos de causarle temblores, miradas y

⁴⁵¹ No obstante, según Juan Bolufer (*La técnica* 185), “la ironía condescendiente con la que el narrador autodiegético se retrata a sí mismo es similar a la que los narradores heterodiegéticos de las novelas cortas utilizan en sus caracterizaciones de los personajes protagonistas”.

sonrisas, cuando los ojos y los labios que la prodigan son como los de la Niña Chole (FEM1895, 158)

Por lo que atañe al tiempo desde el que los refiere, se identifica con una inconcreta vejez, acaso anticipada por la intensidad de su existencia, con uno de sus más tópicos efectos –esto es, el encanecimiento–; así, en un momento se autocalifica de “viejo prematuro”, refiriéndose asimismo a su “cabeza llena de canas” (FEM1895, 124) y en otro precisa: “¡Yo he temblado entonces, y temblaría hoy que la nieve de tantos inviernos cayó sin deshelarse sobre mi cabeza!...” (FEM1895, 158).

La distancia con que el narrador contempla los hechos que protagonizó en el pasado le permite reconocer con ironía la afectación de su sufrimiento amoroso, en sintonía con el espíritu romántico y decadente:

Cierto que viajaba para olvidar, pero hallaba tan novelescas mis cuitas, que no me resolvía a ponerlas en olvido [...] Mi corazón estaba muerto, ¡tan muerto, que no digo la trompeta del juicio, ni siquiera unas castañuelas le resucitarían! Desde que el pobrecillo diera las boqueadas, yo parecía otro hombre: habíame vestido de luto; y en presencia de las mujeres, a poco lindos que tuviesen los ojos, adoptaba una actitud lúgubre, de poeta sepulturero y doliente, actitud que no estaba reñida con ciertos soliloquios y discursos que me hacía harto frecuentemente, considerando cuán pocos hombres tienen la suerte de llorar una infidelidad a los veinte años. (FEM1895, 110-11)

El alejamiento como narrador le lleva asimismo a reconocer el vitalismo de su juventud, en la que “aunque no lo confesase, y acaso sin saberlo, era feliz con esa felicidad indefinible que da el poder amar a todas las mujeres”, ajeno a los “decadentismos de la generación nueva” y afirmando, por el contrario, haber vivido una juventud “de amor juvenil y bullente, de pasión equilibrada y sanguínea”, aunque sin llegar a ser “un donjuanista” (FEM1895, 108).

No se sabe entonces si hay irónica e intencionada confusión de tiempos o, en definitiva, el narrador es poco fidedigno cuando más adelante dice que con motivo de su encuentro con la Niña Chole en el viaje a Tierra Caliente, se sintió “rejuvenecido y feliz” gracias a “la nostalgia de viejas sensaciones”, semejante a la del “moribundo que amó mucho y en formas muy diversas” (FEM1895, 125). A este respecto, González del Valle (*La ficción* 289) analiza

otras contradicciones de este tipo, y concluye que Andrés Hidalgo es indigno de confianza, “debido a su inclinación a adoptar poses que reflejan cómo cree que debían ser las cosas a la luz de lo que le ha ocurrido”⁴⁵².

En cualquier caso, este espíritu romántico-decadente lo comparte con otros personajes del *corpus*, como Pedro Pondal y Aquiles Calderón. Entre ellos, antes o después, parece haber habido incluso una relación personal de amistad, acaso consolidada en los tiempos en que los tres eran estudiantes y que liga intertextualmente diversos textos. Así el amante de «Octavia Santino» también es “mozo de veinte años” (FEM1895, 89), y en «¡Caritativa!», Pedro confiesa a Octavia Santino que “sin Andrés Hidalgo, a quien Vd. debe conocer, me hubiera muerto de hambre muchas veces”.

Precisamente una diferencia capital con respecto a otros personajes del ciclo de relatos, Pedro Pondal y Aquiles Calderón –estudiantes al igual que él, a quien su padre enviaba a “la Universidad” de Sevilla (FEM1895, 124)–, parece ser la superioridad social y económica ya sugerida por su mismo apellido, “Hidalgo”, y que le permite llevar una vida mundana, cosmopolita, viajera y galante, más parecida a la del Duquesito de Ordax de «Rosita» o al Ramiro Mendoza de «Tula Varona».

De este modo, puede recordar su intensa vida social y galante durante un viaje anterior a Tierra Caliente, en el que “al segundo día, ya tuteaba a un príncipe napolitano” y auxiliaba a toda “damisela mareada” que hubiese menester (FEM, 118), y compararla con los casi inexistentes contactos que mantiene con el pasaje de la travesía presente, sea por la profunda antipatía que profesa a los *yankees* que lo forman mayoritariamente, o sencillamente por desconocer el idioma, como sugiere González del Valle (*La ficción* 289). También evoca su primer viaje a Jamaica, en el que “cierto aventurero portugués que, andando el tiempo, llegó a general y ministro de la República Dominicana” le regala su criado mulato llamado Julio César, cuya agilidad mueve a Andrés Hidalgo a compararlo fantasiosamente con “esos etíopes, carceleros de princesas en los castillos encantados” (FEM1895, 149).

En relación con la falta de realismo y el carácter imaginativo que parece caracterizarle en el pasado como protagonista, y en el presente como narrador, Andrés Hidalgo posee un espíritu de aventura que se justifica como forjado en la infancia, al hilo de las canciones americanas escuchadas en el regazo de la amiga de su madre Nieves Agar, o de las lecturas de

⁴⁵² En una línea próxima, Villanueva (*Valle-Inclán* 24/ “*Las Sonatas*”) apostilla que “si algo caracteriza al Marqués de Bradomín es su constante esfuerzo por acomodar su conducta a modelos dotados de especial atracción para él, como si de un transformista se tratase”.

las hazañas de los conquistadores que, “niño aún, le habían hecho soñar con aquella tierra hija del Sol” (FEM1895, 144). Esto provoca que en su viaje se imagine a sí mismo siguiendo los pasos de Hernán Cortés, como un “oscuro aventurero, sin paz y sin hogar, siguiendo los impulsos de una vida errante”, pese a que “no es posible renunciar a la patria”⁴⁵³.

La imaginación exaltada me fingía al aventurero extremeño poniendo fuego a sus naves, y a sus hombres esparcidos por la arena, atisbándole de través, los mostachos enhiestos al antiguo uso marcial, y sombríos los rostros varoniles, curtidos y con pátina como las figuras de los cuadros muy viejos (FEM1895, 145)

En analogía con el conquistador sentimental, el aventurero puede ser también un seductor; sin duda es esta similitud entre la conquista amorosa y la geográfica la que lleva a Andrés Hidalgo a comparar la Tierra Caliente con “ciertas queridas muy amadas”, las cuales “dejan en la carne, en los sentidos, en el alma, reminiscencias tan voluptuosas, que el deseo de hacerlas revivir, sólo se apaga en la vejez” (FEM1895, 146).

No obstante, el afán de aventura sea amorosa sea de otro tipo, en Andrés Hidalgo parece ser más bien fantasía. En realidad, no es un hombre de acción, como parece sugerir en su casi única nota prosopográfica, el uso de gafas o *quevedos* (FEM1895, 131)⁴⁵⁴.

Por otra parte, Batal Batal (*Las narraciones* 54) atribuye cierto autobiografismo a todos los relatos de *Femeninas*, especialmente a “La Niña Chole”, fechado poco después del primer viaje a México de su autor⁴⁵⁵.

En cualquier caso, siempre que su relato sea ficcionalmente cierto –algo cuestionado por González del Valle (*La ficción* 320-321) –, la única aventura vivida por Andrés Hidalgo en «La Niña Chole» es su encuentro con el indio falso y taimado, de “voz mansa y humilde”,

⁴⁵³ La aportación de Cortés a España es uno de los temas tratados por Valle-Inclán en sendas conferencias de que da noticia la prensa: “Conferencia de del Valle-Inclán: la España antigua”, *La Nación*, Buenos Aires, 12-07-1910, y “Conferencia dada por don Ramón del Valle-Inclán en el Círculo Tradicionalista de Barcelona”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 3-07-1911 (cfr. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, *Entrevistas* 51 y 81). Precisamente el escritor tenía en proyecto una “novela americana” a la que daba título este personaje, “cuya publicación se esperaba desde 1905 (Speratti-Piñero, *De la Sonata*, 60; Dougherty, *Guía*, 31). Sobre su admiración por este personaje remito asimismo a Garlitz (“Valle-Inclán y la Gira”, y *Andanzas* 86-87) y Lavaud (“Publicité”).

⁴⁵⁴ Daz-Plaja (*Las estéticas* 189-200) opone las figuras del hombre de acción, aventurero, y el hombre contemplativo, generalmente lector, para explicar la diferencia patente entre dos personajes que considera antagónicos: don Juan Manuel Montenegro y el Marqués de Bradomín, que tiene uno de sus precedentes más inmediatos en Andrés Hidalgo.

⁴⁵⁵ Como concluye el texto, en “París, abril de 1893” (FEM1895, 146), aunque sabemos que su primera versión, publicada precisamente en un diario mexicano, es forzosamente anterior. Los dos viajes de don Ramón a México, y en general su relación con el país hispanoamericano han sido estudiados en diversos trabajos (cfr. Serrano Alonso y Juan Bolufer, *Bibliografía* 461-63).

como “de esclavo” (FEM1895, 128,130), que primero trata de venderle sus mercaderías y posteriormente intenta asaltarlo, en consonancia con las connotaciones negativas que se asocian a todo lo desconocido de lo exótico en general y de su raza en particular⁴⁵⁶.

La reacción de Hidalgo es, a este respecto, significativa, pues aunque teme las que supone incivilizadas amenazas del ladrón, “jurando arrancarme las entrañas y beberse toda mi sangre”, este vuelve a hablar con su “eterna voz de esclavo”, y es al oírlo cuando el viajero se niega a doblegarse, como consecuencia de su orgullo de clase y reproduciendo asimismo el modelo mítico de los primeros colonizadores:

Oírle y recobrarne, fue obra de un instante. El indio ya se recogía, como un gato montés, dispuesto a saltar sobre mí. Parecióme sentir en la médula el frío del acero; tuve horror a morir apuñalado; y de pronto me sentí fuerte y valeroso. Con ligero estremecimiento en la voz, grité al truhán adelantando un paso apercebido a resistirle:

-¡Andando o te deajo seco!

El indio no se movió. Su voz de siervo parecióme llena de ironía.

-¡No se arrugue valedor!... Si quiere pasar, ahí merito, sobre esa piedra arríe la plata: ándele luego, luego.

Otra vez volví a tener miedo; así y todo murmuré entre dientes:

-¡Ahora vamos a verlo, bandido! (FEM1895, 130-131)

En esta tesitura, su pretensión de enfrentarse al indígena con un bastón de ébano, comprado a una india joven “por la rareza de sus labores”, sugiere diversas interpretaciones. Por una parte, el episodio puede llevar a una lectura colonial simbólica porque la improvisada arma “parece el cetro de un rey negro” (FEM1895, 131)⁴⁵⁷.

Asimismo, el citado bastón ratifica a Andrés Hurtado como dandí, en tanto revela su gusto por los objetos raros y preciosos, en una característica compartida, entre otros, con el Des Esseintes de Joris-Karl Huysmans en *À Rebours* (1884), o el Andrea Sperelli de *Il Piacere* (1899) dannunziano, según apunta Hintherrhäuser (*Fin de siglo* 80).

⁴⁵⁶ Según Litvak (*El sendero* 162), “los indios siempre hieráticos de piel cobriza y ojos de acero, despiadados y traicioneros, herméticos e incomprensibles para el europeo, surgen de miedos legendarios, vienen de razas antiguas, y viven una existencia a la vez idílica y brutal.”

⁴⁵⁷ Litvak (*Transformación* 43-53) destaca, en este sentido, la predilección de Valle-Inclán por “el objeto único”, “hecho a mano” e incluso “suntuario”, que muchas veces no sólo domina la figura humana, sino que también la caracteriza, como un atributo.

No obstante, su anacrónica actitud de espadachín resulta tan extravagante como ridícula, máxime combinada con sus lentes quevedescas, y relatada en un lenguaje con reminiscencias del Siglo de Oro:

Me afirmé los quevedos, requerí el palo, y con gentil compás de pies, como diría un bravo de ha dos siglos, adelanté hacia el ladrón que dio un salto, procurando herirme de soslayo. Por ventura mía la Luna dábale de lleno, y advertí el ataque en sazón de evitarlo. Recuerdo confusamente que intenté un desarme con amago a la cabeza y golpe al brazo, y que el indio lo evitó jugándome la luz con destreza de salvaje. (FEM1895, 132)⁴⁵⁸

Acaso el propio Hidalgo es consciente de su ridículo y, por eso, aunque tiene el impulso de contar la aventura, finalmente guarda silencio “sin saber por qué”, limitándose a confesar su sobresalto por creer que “el vapor habría zarpado” (FEM1895, 133).

Parece que si sale ileso es de forma puramente providencial y, en este aspecto, las connotaciones esotéricas de que dota al desenlace del enfrentamiento, comparando al indio con “un gato embrujado y macabro”, y sugiriendo vagamente la analogía con la crucifixión de Cristo en la faca del salvaje “clavada en el árbol negro y retorcido de una cruz hecha de dos troncos chamuscados” (FEM1895, 132-33), responden plenamente a la sensibilidad finisecular⁴⁵⁹.

Por cuanto se refiere a la relación de Andrés Hidalgo con la Niña Chole, la principal anécdota del relato y que permite considerarlo como galante, ya se ha señalado que es unidireccional y subjetiva, pura ensoñación en realidad⁴⁶⁰.

Así pues, de nuevo nos encontramos con la atracción de lo exótico, aquí personificada en una auténtica mujer fatal a la que se asocia el mito del eterno femenino; no en vano, si la Niña

⁴⁵⁸ El combate de esgrima no deja de hacernos pensar en el ideal caballeresco de los Siglos de Oro, expresado tanto en las aventuras de los conquistadores de la Historia como en las comedias de capa y espada de la literatura española, al tiempo que la selección léxica de algunas expresiones ya desusadas en la época de Valle-Inclán, como “un bravo de ha dos siglos” nos remiten en fondo y forma al período aludido.

⁴⁵⁹ El gato es un símbolo diabólico, como he tenido ocasión de comentar, especialmente recurrente en las primeras narraciones de don Ramón. Con respecto a la utilización ambigua de los símbolos cristianos en la obra de Valle-Inclán anterior al esperpento, remito a Litvak (*Erotismo* 109-119) y Paolini (49-78), además de a Hintherrhäuser (15-39), quien insiste en la recuperación de la figura de Cristo en la literatura europea de Fin de Siglo, no necesariamente sacrílega.

⁴⁶⁰ Coincido, por tanto, con Nuñez Sabarís (*Valle-Inclán* 183) en que “sumado a su naturaleza fabuladora, la ensoñación que el personaje manifiesta a lo largo del viaje no parece ser la circunstancia que más favorezca su credibilidad”.

Chole subyuga a Andrés Hidalgo es por el recuerdo de una amante anterior, que responde al connotado nombre de Lili⁴⁶¹, en una ardiente “resurrección de sensaciones” (FEM1895, 112):

Entonces, al verla de frente, el corazón me dio un vuelco. ¡tenía la misma sonrisa de Lili! ¡Aquella Lili no sé si amada, si aborrecida! (FEM1895, 119)

¡Los ojos de la Niña Chole, habían removido en mi alma tan lejanas memorias, tenues como fantasmas, blancas como bañadas por luz de luna! Aquella sonrisa, evocadora de la sonrisa de Lili, había encendido en mi sangre tumultuosos deseos, y en mi espíritu ansia vaga de amar. (FEM1895, 124-125).

No voy a tratar de reconstruir aquí una historia lineal e intermitente a partir de los diversos pre-textos de la *Sonata de estío* (1903) en que aparece Lili, puesto que poco aportaría al estudio del personaje Andrés Hidalgo, salvo que este suele referir en ellos su loca pasión por esta mujer fatal, cuya sensualidad le fascina. Me limito a constatar que el único que concluye la historia, “La feria de Sancti Spiritus. Fragmento del libro *Tierra Caliente*, por Andrés Hidalgo” (*Apuntes*, Madrid, 1 de enero de 1897), Lili es la amante de Andrés Hidalgo, y el motivo de su perdición, como detallan las últimas líneas del relato:

El libro de Andrés Hidalgo termina sin mentar una vez a Lili; pero yo sé harto bien que aquella mujer no supo hacer por mi pobre amigo otra cosa que acabar de arruinarle, y ante el desastre de su fortuna, Andrés Hidalgo solamente tuvo valor para pegarse un tiro...

Lili le lloró amargamente y encargó el luto a París⁴⁶².

Pero antes de llegar a este extremo en el post-texto referido, la identificación de este personaje con la Niña Chole en el relato homónimo, es suficiente para que Andrés Hidalgo

⁴⁶¹ Según documenta Bornay (25-30), *Lili* o *Lilith* es, según *El Talmud*, la esposa de Adam, encarnación mítica del genio femenino del mal, que diversas corrientes artísticas han relacionado con la creación del mito de la *femme fatale*, como detallan asimismo Praz (*La carne* 347-516), Litvak (*Erotismo* 141-149) y Dijkstra (306-309).

⁴⁶² Serrano Alonso (*Los cuentos* 39-44) proporciona la información bibliográfica más detallada sobre este y otros pre-textos de *Sonata de estío* (1903), íntegramente disponibles en Archivo Digital Valle-Inclán 1888-1936 <www.archivodigitalvalleinclan.es>. Por otro lado, sobre este texto en particular, remito a Santos Zas (“Valle-Inclán y Cuba”), quien destaca sus diferencias con relación a la *Sonata de estío*, y sugiere que “quizá haya que considerar este relato el antecedente más lejano de Tirano Banderas” (534), dado que “permite vislumbrar la idea sintetizadora de los hispanoamericano” (534).

experimente, por esta última, fascinación, celos e impulsos masoquistas, en tanto que víctima obsesiva de la mujer fatal⁴⁶³:

La esperanza de ver en alguna parte a la yucateca, trájome toda la mañana avizorado y errabundo: fue vana esperanza. [...] Tuve tan vivo impulso de celos y de ira, que me sentí palidecer. Despechado arrojé la servilleta sobre el plato y dejé la mesa [...] La noche se avecina. En esta hora del crepúsculo, el deseo ardiente que la Niña Chole me produce, se aquilata y purifica, hasta convertirse en ansia vaga de amor ideal y poético. [...] La forma de una mujer blanquea en el negro fondo de la puerta de la cámara. ¡No hay duda, es ella! ¿Pero cómo no la he adivinado? ¿Qué hacías tú, corazón burgués, corazón prosaico, que no me anunciabas su presencia? ¡Oh! ¡Con cuánto gusto hubiérate entonces puesto bajo sus lindos pies para castigo! (FEM1895, 140, 142, 148 y 151)⁴⁶⁴

En consecuencia, en las siguientes páginas este sufrimiento amoroso se intensificará con la percepción que Hidalgo experimenta de tener varios rivales, entre ellos el supuesto marido de la Niña Chole: “un inglés joven y buen mozo”, al que describe físicamente con mayor detalle como “atlético, de ojos azules y rubio ceño, de mejillas bermejas y frente blanquísima” (FEM1895, 117), y del que más adelante afirma que le “pareció un hombre recio y altivo”, que “tenía una pipa corta entre los dientes” y “no usaba ni barba ni bigote”, aunque “sin duda presumía de aristócrata” (FEM1895, 138, 140). Como hombre no excesivamente atlético, Hidalgo envidia la fortaleza de hombre de acción del inglés y, en este sentido resulta significativa su comparación del personaje con un “blondo gigante” (FEM1895, 142), que toma en brazos a la hermosa criolla, que se apoya en sus “hercúleos hombros” (FEM1895, 138).⁴⁶⁵

En cuanto a su etopeya, su comportamiento resulta sencillamente rudo, o en cualquier caso poco refinado, pues deja sola a su supuesta mujer para irse “secreteando con el

⁴⁶³ Como señala Reyero (259), “aunque la proliferación de *femmes fatales* tiene, como se ha demostrado, un alcance histórico concreto en relación, como es lo más obvio, con el papel de la mujer, parece necesario tener en cuenta también el argumento desde una perspectiva puramente masculina. El hombre necesitó aparecer como víctima para sentirse hombre”.

⁴⁶⁴ A la luz de la influencia de Baudelaire destacada por González del Valle (*La canonización* 17-75), subrayo el dandismo implícito en las palabras “corazón burgués, corazón prosaico”, que el personaje despectivamente se aplica a sí mismo con prurito de mortificación. En ellas resuenan los ecos de los *Journaux intimes Mon coeur mis a nu*, publicados en 1887 como obra póstuma del escritor francés, tras considerar que, como ha analizado Requeijo Pernas, el dandismo del Marqués de Bradomín tiene en Baudelaire uno de sus modelos fundamentales.

⁴⁶⁵ La inusual carencia de vello facial en los retratos del siglo XIX se da ocasionalmente en los deportistas (Reyero, 125). Con respecto a la figura del hombre viril y dominante, véase asimismo Reyero (45-55).

contra maestre”, anda “a grandes trancos”, escupe en el mar y, como afirma Hidalgo, “en toda la mañana no le vi sonreírse ni hablar con nadie” (FEM1895, 139-141). Así, en su quimérica pasión, el protagonista lo desprecia por su falta de galantería, sobre todo, porque permite que su mujer coquetea con otros hombres: “¿De qué estofa era aquel coloso que dejaba a su mujer el libre ejercicio de los ojos?” (FEM1895, 142).

Análogo desprecio le inspira el destinatario de las miradas de su mujer, “un señorón yankee con cuello de toro y grandes barbas rojas [...] de banquero, que caían llenas de gravedad sobre los brillantes de la pechera”, y cuyos resoplidos hacían moverse “los dijes de una gran cadena que, tendida de bolsillo a bolsillo, le ceñía la panza [...]” (FEM1895, 143).

En conjunto, por su físico y sus actitudes vulgares ambos supuestos antagonistas son la antítesis del decadente aristócrata español y, por su origen geográfico, también personifican al enemigo colonial: de este modo, sus relaciones con la Niña Chole adquieren un significado simbólico a la luz de las correspondencias históricas que cabe establecer con esta trama, ya que la comunicación indirecta auspiciada por el simbolismo permite sugerir diversas lecturas o niveles de sentido/ sentidos intuitivamente imbricados en la unidad del Todo⁴⁶⁶.

En este sentido, tal como expone Lavaud (*La singladura* 121-124), “«La Niña Chole» anuncia la mayor parte de los motivos que, en 1898, Rubén Darío expondrá en el famoso artículo, “El triunfo de Calibán” (*El Cojo Ilustrado*, Caracas, 1 de octubre de 1898), que opone “los conceptos de raza latina y de hispanidad al expansionismo norteamericano”, haciendo particular hincapié en el materialismo y la brutalidad yanqui⁴⁶⁷.

En cualquier caso, la verdadera víctima de la crueldad de la mujer fatal en «La Niña Chole» no es un amante, sino el cazador de tiburones, un “negro colosal” al que, como narrador, dota de connotaciones fantásticas, calificándolo de “mitológico” y comparándolo

⁴⁶⁶ La estética simbolista propugna “la ambigüedad de la comunicación indirecta” como una de sus constantes fundamentales (Balakian, 127), y Valle-Inclán se hace eco de sus postulados en su ensayo “Modernismo” (1902), cuyos contenido e historia textual han sido rastreados y analizados por Serrano Alonso (“La poética”), de modo pionero. Al hilo de este texto y en cuanto al concepto de correspondencias, Garlitz (*El centro* 93-95) remite primero al soneto homónimo de Baudelaire («Correspondances», *Les Fleurs du Mal*, 1857), donde “el poeta muestra la correspondencia «horizontal» de todas las cosas creadas por medio de la sinestesia”, aunque concluye que “Valle cierra su artículo con una estrofa de «Tout Entière» de Baudelaire (*Les fleurs du mal*, XLI), que muestra que era consciente no sólo de la correspondencia «horizontal» de la sinestesia, sino también de su significado «vertical»: la última unidad del Todo”; es decir, por medio de “los vínculos entre el mundo material y el espiritual”.

⁴⁶⁷ Como señala la estudiosa citada, “es harto probable que Valle-Inclán se sensibilizara con el grave problema del imperialismo americano durante su estancia en Méjico y a su paso por Cuba [...] Entre otros Justo Sierra, José Martí, ven una claridad meridiana el peligro que representa, para una América Latina dividida, la vecindad de los Estados Unidos; el futuro confirmará con creces la exactitud de dicho diagnóstico... Así, con *La Niña Chole*, Valle-Inclán aparece como un precursor en España; para él, ya es un modo de rechazar el positivismo y el utilitarismo. Quizá sea también, a la luz de las vivencias mexicanas, una manera más o menos consciente de dar la alarma al país que empieza a dejarse colonizar por Francia e Inglaterra en el plano. Y posiblemente también, de manea más o menos consciente, una condena del régimen capitalista cuyo modelo son los Estados Unidos” (Litvak, *La singladura* 124).

con un “ogro avaro y sensual” (FEM1895, 150-154), aunque sin duda. , tal como observa Litvak (*El sendero* 163), tiende más a degradarlo mediante la animalización y la cosificación. En este caso, la comparación o imagen recurre al hiperónimo “animal” y a diversos merónimos o sus derivados (gorila, elefanciacos, perro de Terranova), que asimismo resaltan claramente el exotismo del “negrazo” al que se aplican:

se sacude como un gorila [...], y sonrío, mostrando sus blancos dientes de animal familiar. [...] El negrazo musita apretando los labios elefanciacos. [...] El negro sonrío, con esa sonrisa blanca de los salvajes [...] como un perro de Terranova tomóle entre los dientes, y se encaramó, sobre la borda. (FEM1895, 150-154)

Por otro lado, también destaca sus rasgos salvajes, y sugiere una situación esclavista todavía vigente, que el narrador-protagonista proyecta o extiende connotativamente sobre sí, en términos galantes. A este respecto, “pálido como la muerte”, describe sus reacciones en tanto que espectador del trágico fin del negro en las fauces de los tiburones, y se identifica con él cuando exhibe ante la Niña Chole “la risa humilde del esclavo, que aprueba cuanto hace su señor” (FEM1895 156)⁴⁶⁸.

Precisamente, a modo de preludeo, la anécdota de los tiburones, que Fichter primero, y posteriormente Lavaud (*La singladura* 146) han filiado a partir de la obra de Zorrilla *Recuerdos del tiempo viejo (En el mar. Tercera parte. V, 347-48)*, es transformada por Valle-Inclán para exhibir el poder que ostenta la hermosa criolla, y la capacidad de aniquilación de esta mujer fatal⁴⁶⁹.

En consecuencia, para el cierre del relato Hidalgo únicamente enfatiza el componente erótico o sentimental de los temores que lo impulsan a alejarse de aquella mujer, a la que ni siguiera ha dirigido la palabra:

⁴⁶⁸ Sobre la situación de la esclavitud en Méjico a lo largo del siglo XIX y principios del XX remito a Olveda Legaspi, quien detalla su sorprendente permanencia. Y en este punto entiendo que incurro en sobreinterpretación, defendida por Culler (Eco 119-34), si en este pasaje percibo una denuncia implícita por parte de Valle-Inclán, ante la explotación o incluso el asesinato de los esclavos negros por parte de los criollos, como la Niña Chole.

⁴⁶⁹ Como recuerda Lavaud (*La singladura* 146), en el relato de Zorrilla, tras llegar a un acuerdo económico con los viajeros a México que en 1855 bromeaban con la idea de pescar un tiburón, un marinero negro “se echó al agua, mató un tiburón y regresó a bordo sano y salvo”. Tras esta aventura, “aplaudieronle todos” pero “yo tardé muchos minutos en serenarme y reponerme del mayor miedo que en mi vida he tenido por la de un hombre” (Zorrilla, *Recuerdos* 348).

Al día siguiente, con las primeras luces del alba desembarqué en Veracruz. Tuve miedo de aquella sonrisa, la sonrisa de Lili, que ahora se me aparecía en boca de otra mujer. Tuve miedo de aquellos labios, los labios de Lili, frescos, rojos y fragantes como las cerezas de nuestro huerto, que ella gustaba de ofrecerme en ellos. [...] ¡Yo he temblado entonces, y temblaría hoy que la nieve de tantos inviernos cayó sin deshelarse sobre mi cabeza!... (FEM1895, 157-158).

Iluminado por la poética de las correspondencias, sin embargo, parece evidente que el relato propone asimismo la trasposición a un ámbito histórico de lo que se glosa de esta fallida aventura sentimental. Así, en una superposición simbólica de planos de sentido, la misma actitud de Andrés Hidalgo no sólo revela su inferioridad en términos galantes como hombre, sino también –como representante de su clase o grupo de la sociedad– en los términos sociopolíticos relativos a la situación colonial.

En suma, de modo paralelo a como sucedía con Ramiro Mendoza en «Tula Varona», Andrés Hidalgo personifica en «La Niña Chole» una metáfora de la historia de España⁴⁷⁰.

Y a la luz de esta lectura, también la supuesta rivalidad de Andrés Hidalgo con los acompañantes de la Niña Chole anticipa la idea de la decadencia latina expuesta en *El triunfo de Calibán* de Rubén Darío, de la que posteriormente también se hará eco Valle-Inclán en entrevistas y conferencias, así como en *La lámpara maravillosa* («El milagro musical», IV-V)⁴⁷¹.

No obstante, el cotejo entre ambas narraciones arroja evidentes diferencias con respecto al retrato de sus protagonistas. Así, frente a la ostensible ridiculización de Ramiro Mendoza en «Tula Varona», «La Niña Chole» muestra una perspectiva más favorable de Andrés Hidalgo que, a partir de la autodiégesis, puede presentar una visión solidaria de sí mismo, sin menoscabo de la sutil ironía que cabe aplicar en la recepción de su relato.

Particularmente en el ámbito erótico, la credibilidad de Hidalgo como supuesto seductor queda mermada desde el momento en que aquí no lleva a cabo un episodio de seducción, por el contrario, se muestra a sí mismo como potencial víctima de este proceso. En este caso, a

⁴⁷⁰ Además de Lavaud (*La singladura* 123-125), también sugieren esta interpretación Barbeito (*Épica* 69), a propósito de la *Sonata de estío*, y Davies, desde la perspectiva de los estudios feministas o de género.

⁴⁷¹ Tomado del imaginario shakespeariano (*The Tempest*, 1611), el personaje de Calibán es utilizado –en el fin de siglo por escritores decadentes y modernistas europeos e hispanoamericanos, como Sâr Peladan y especialmente Rubén Darío, para simbolizar el materialismo asociado en la cultura anglosajona, frente la sensibilidad de los pueblos latinos. La bibliografía sobre esta contraposición es abundante, como revela Litvak (“Latinos”). En cuanto a Calibán, se ha convertido en un icono en Hispanoamérica, según documentan Jáuregui, y Fernández-Retamar.

instancias de su homólogo femenino, significativamente encarnado en dos mujeres diferentes que la imaginación del personaje hace confluír en la Niña Chole: una mujer fatal con la que ni siquiera llega a comunicarse, obsesionado por otra del pasado que esta le evoca⁴⁷².

Nótese que la visión del personaje, al conferir carácter circular a la historia memorialística que relata, anticipa la epistemología estética de la memoria desarrollada por el escritor, que en este caso recrea la tónica o el motivo temático de la *femme fatale* fusionando la memoria cultural con la vivencial de su carácter⁴⁷³.

Por otra parte, esta visión anticipa incluso, paradójicamente, la teoría sobre don Juan a la luz de la poética de las correspondencias, que aquí late en el sensualismo de las descripciones físicas de la mujer y del paisaje:

¡Oh! ¡Cuán bellos son esos países tropicales! El que una vez lo ha visto, no los olvidará jamás. Aquella calma azul del mar y del cielo; aquel sol, que ciega y quema; aquella brisa cargada de todos los aromas de la «tierra caliente» como ciertas queridas muy amadas, dejan en la carne, en los sentidos, en el alma, reminiscencias tan voluptuosas, que el deseo de hacerlas revivir, sólo se apaga en la vejez. (FEM1895, 146)

Y es que, dado que «La Niña Chole» es un pre-texto o ante-texto de la *Sonata de estío*, Andrés Hidalgo deja entrever, como precursor del Marqués de Bradomín, algunos rasgos que el escritor proyecta en la concepción de su primer gran personaje literario, y que van más allá tanto de su dandismo como de su orgullo de la conquista americana, y su nostalgia del esplendor colonial español⁴⁷⁴.

⁴⁷² Sin embargo, en la *Sonata de estío*, para la que desde 1903 Valle-Inclán reescribe esta aventura de Andrés Hidalgo, el Marqués de Bradomín no solo será interpelado por la Niña Chole, sino que será claramente su seductor, a pesar de haber sufrido pasajeramente los mismos temores que Hidalgo, tal como reescribe en su inicio, con apenas variaciones, antes de la siguiente transición: “Ya otras veces había sentido ese mismo terror de amor, pero llegado el trance de poner tierra por medio, siempre me habían faltado los ánimos como a una romántica damisela. ¡Flaquezas del corazón mimado toda la vida por mi ternura, y toda la vida dándome sinsabores! Hoy tengo, por experiencia averiguado, que únicamente los grandes santos y los grandes pecadores poseen la virtud necesaria para huir las tentaciones del amor. Yo confieso humildemente que sólo en aquella ocasión pude dejar de ofrecerle el nido de mi pecho al sentir el roce de sus alas. ¡Tal vez por eso el destino tomó a empeño probar el temple de mi alma!” (SDE1903, 70)

⁴⁷³ “El recuerdo da a las imágenes la intensidad y la definición de unidades, al modo de una visión cíclica. El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra emoción el centro de un círculo, igual al ojo del pájaro en la visión de altura” (LLM1916, 165-66)

⁴⁷⁴ Requeijo Pernas ha analizado pormenorizadamente la construcción y el sentido del Marqués de Bradomín a través de los textos y pre-textos que lo incumben. En cuanto al orgullo de la conquista americana y la nostalgia del esplendor colonial español, podemos considerar que reflejan el espíritu de su época, como recogen Lavaud (*La singladura* 124-125) –que remite asimismo a Tuñón de Lara (*La España* 285-291)– o, más recientemente, Calvo Carilla (*La cara* 81-113)

Me refiero a la naturaleza memorialística del autorrelato que lo construye, y que también determina la estructura narrativa de este texto, como posteriormente lo hará de las *Sonatas*, con diversos matices.⁴⁷⁵

Asimismo, si de algún modo, no solo Bradomín, sino también su precursor Andrés Hidalgo, pueden ser analizados como una suerte de *alter ego* del escritor, concluimos que, según se ha visto, su discurso llega a anunciar algunas teorías estéticas que el mismo Valle-Inclán formulará años más tarde, desde la epistemología estética de la memoria a la teoría sobre Don Juan, que reacciona también ante el paisaje⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ A partir de los pre-textos de la *Sonata de estío*, Juan Bolufer (*La técnica* 43-48) ha sintetizado los tanteos en la concreción del género de las *Sonatas*, cuyas peculiaridades narratológicas analiza pormenorizadamente (48-74), y llega a la conclusión de que “los capítulos iniciales de la *Sonata de estío* suponían el momento más extremo de distancia (afectiva, psicológica, moral, ideológica) entre el yo-narrador y el yo-personaje, lo cual es consecuencia de la utilización del tipo de discurso [heterodiegético] de las novelas cortas”(185). En el caso de la *Sonata de estío*, por otra parte, Núñez Sabarís (*La novela* 119-157) analiza asimismo con detalle las variantes que generan las transiciones entre los textos implicados. Desde la teoría literaria, por otra parte, Villanueva (*Valle-Inclán, novelista* 13-33) ya había destacado la ambigüedad genérica de las *Sonatas*, con relación a la que denomina “literatura del yo”.

⁴⁷⁶ Aunque no recurre a términos narratológicos que podrían resultar falaces, Salper (*Valle-Inclán* 141) define explícitamente a Bradomín como “alter ego de Valle-Inclán”, quien, al menos en ciertas épocas como el tiempo de escritura de las *Sonatas*, expresa sus actitudes y visiones éticas y estéticas “bajo cubierta de Bradomín”.

RESULTADOS

Como paso intermedio y previo a la culminación de la tesis doctoral, seguidamente consideraré las publicaciones derivadas y relacionadas con ella como resultados de mi investigación.

En este sentido, la realización de esta tesis ha generado dos artículos en el *Anuario Valle-Inclán*, entrega 3 de *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, editada por *Society of Spanish and Spanish-American Studies* (Web of Science Arts & Humanities Citation Index), Temple University-CSIC-USC; y tres capítulos de libros: los dos primeros en Actas de Congresos Internacionales, y el tercero como coautora en el catálogo de una exposición.

En cuanto a los primeros, “Valle-Inclán, entre Aristóteles y Frye”, fue publicado en el *Anuario Valle-Inclán VIII/ ALEC* 33. 3 (2008) como un avance resumido de lo que finalmente conforma el segundo capítulo de la primera parte de mi trabajo.

También “Valle-Inclán y la novela gótica: en torno a los personajes masculinos de *Jardín Umbrío*” vio la luz en el *Anuario Valle-Inclán XI/ Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36. 3 (2011). Dado que *Jardín umbrío* comparte dos relatos con *Femeninas* y *Cofre de sándalo* («Rosarito» y «Mi hermana Antonia»), la coincidencia parcial de este trabajo con la tesis se produce cuando analizo a sus protagonistas respectivos, Montenegro, y Máximo Bretal, sobre todo, con relación a *El monje (The Monk, 1796)*, de Lewis, en los apartados 5.3. y 5.4., respectivamente. No obstante, en el artículo también considero a otros relatos de *Jardín umbrío*, como Fray Ángel, de «Beatriz», a la luz de las reminiscencias siniestras de la novela citada y otros textos próximos al género aludido, y esto me lleva a exceder los objetivos del Plan de Investigación vigente, aunque las conclusiones del artículo y dichos apartados coincidan.

En cuanto a los capítulos de libros, “La teoría valleinclaniana sobre Don Juan en la prensa periódica (1921-1932)” fue recogido en las Actas del Congreso Internacional

Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931), celebrado en Lugo (25-28 de noviembre de 2008) constituye una primera versión, resumida, de parte de los hallazgos finalmente expuestos en el capítulo tercero de la Primera Parte. Esto explica que, a pesar de la coincidencia textual en buena parte de su extensión, no recoja ni la totalidad ni la correspondencia literal exacta del capítulo mencionado. Particularmente, el desarrollo del “androcentrismo”, como primer elemento de la teoría es omitido como tal en esta primera versión, y la “reivindicación del origen galaico”, que da título al subapartado 3.2.3., supera en significatividad a la imprecisa mención de la “pulsión telúrica”, que antes había propuesto para dar cuenta de la influencia cultural asociada a un contexto geográfico determinado.

Por cuanto atañe a “La concepción valleinclaniana del retrato como arte de recuerdo”, publicada en las Actas del Congreso Internacional *Valle-Inclán y las artes*, celebrado en Santiago de Compostela (25-28 de octubre de 2011) es una versión muy sintetizada del subapartado 1.2.2. de mi tesis.

Sin embargo, no mantiene la misma dependencia evidente de esta tesis mi contribución al capítulo “Valle-Inclán evocado: retratos literarios del escritor (1895-1936)”, escrito en coautoría con Margarita Santos Zas para el catálogo *Retratos de Valle-Inclán*, y que fue editado por el Museo de Pontevedra con motivo del sesquicentenario del escritor (2011). Concretamente, las páginas 85-91, que contienen mi aportación, utilizan bibliografía y conceptos investigados para esta tesis doctoral, a pesar de que su redacción no es común a esta, como tampoco lo son los objetivos de ambos textos.

En cualquier caso, esta tesis y sus publicaciones derivadas evidencian la ampliación y la profundización del conocimiento a partir de sus orígenes en mi historia personal como investigadora. Me refiero a “Los personajes masculinos en el relato galante de Valle-Inclán”, que vio la luz en el *Anuario Valle-Inclán, II/ ALEC*, 28. 3 (2003), y que sintetizaba, a su vez, el T.I.T. “Los personajes masculinos en la narrativa breve de Valle-Inclán: *Femeninas* (1895) y *Corte de amor* (1903-1922)”, que en 2001 fue mi primera aproximación, parcial, al objeto de estudio de estas páginas.

CONCLUSIONES

El balance crítico con el que he iniciado la presente tesis doctoral ha puesto de manifiesto la ausencia de un trabajo previo totalizador sobre la poética del personaje en Valle-Inclán, y este hecho ha motivado el primer objetivo de mi investigación, a cuya consecución he dedicado los tres capítulos que conforman su primera parte.

En ella he podido confirmar la existencia de una poética valleinclaniana del personaje, pues, aunque esta no se manifieste de manera sistemática en un tratado u otro escrito teórico, puede reconstruirse a partir de *La lámpara maravillosa* (1916) y sus pre-textos, así como considerando las críticas de pintura del escritor y sus declaraciones en entrevistas y conferencias, recogidas en la prensa periódica.

Se trata, por consiguiente, de una poética fragmentaria e intuitiva que revela, además de la originalidad de su autor, su permeabilidad a las tendencias y corrientes estéticas de su tiempo, y su implícito conocimiento de diversos saberes.

Como pórtico, en este sentido, en el primer capítulo he concebido la metafísica que sustenta dicha poética en clave de epistemología estética, a partir del descubrimiento de sus raíces en una amalgama de platonismo y diversas revelaciones filosóficas, teosóficas y ocultistas, influida por la herencia romántica, que también inspira al movimiento simbolista. Precisamente para las dos estéticas citadas, de las que se nutren Valle-Inclán y su obra, la imagen de la lámpara simboliza la concepción idealista del arte como conocimiento iluminador, más allá de la mera mimesis, metaforizada en el espejo, y auspiciada por el realismo.

A continuación, basándome asimismo en conceptos precedentes de la crítica valleinclaniana, he optado metodológicamente por deslindar y desglosar progresivamente las dos vías o facetas en las que se bifurca la epistemología estética del escritor. La primera nace de la memoria y se centra en el arte del recuerdo, con especial atención al género del retrato pictórico. La segunda surge de la proyección astral y se prolonga en el concepto de “visión estelar”, que le da carta de naturaleza. Ambas amalgaman con coherencia sus ideas sobre el

tratamiento de los personajes, como demuestra el hecho de que su poética de la memoria subyazga a la visión estelar en la aseveración de ver toda la vida anterior del personaje en el momento de su creación. Sin embargo, en beneficio de la claridad de mi investigación y mi discurso, he optado por abordarlas y exponerlas de manera sucesiva y no simultánea.

Según la *anamnesis* platónica que se evoca como punto de partida en el primer capítulo, para Valle-Inclán la memoria se convierte, de manera cíclica, en el principal motor de conocimiento e inspiración, porque a través de ella se conoce lo que debe hacerse perdurar. Como concluye la glosa V de «El Milagro Musical» en *La lámpara maravillosa*, “El arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpar ritmos eternos, de amor y de armonía” (LLM1916, 87).

Por cuanto atañe a la palabra, el escritor la define como “espejo mágico” (LLM1916, 101), dado su potencial para revelar lo genuino, y más propicio, por tanto, para la perduración. Previamente ha enunciado la máxima de “amar la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del porvenir” (LLM1916, 86), clave que subyace igualmente a su defensa de lo primitivo.

Desde una perspectiva complementaria, aunque inversa, para Valle-Inclán también la ascesis quietista busca perpetuar el pasado a través de la memoria, en una fase histórica de la creatividad que se perfila como decadente, al estar atenazada por el paso del tiempo. En esta vía de conocimiento, el retrato literario o artístico, que toma al hombre como materia de *poiesis*, ha de ser evocación o reflejo de la historia vivida. Esta proporciona el carácter al individuo, y su plasmación o reflejo –tanto en el arte como en la ficción literaria– culmina en los recursos del estilo asociados a determinados espacios y coyunturas de la historia, como los siglos en que se desarrolló el barroco, o *el período finisecular* en Castilla y en Europa, que dieron origen a diversos movimientos expresionistas.

En consecuencia, en mi investigación he argumentado que, más allá de la crítica de arte, las palabras del escritor pueden trasladarse a la literatura, a través, por ejemplo, del concepto de ‘gesto único’ que unifica lo físico y lo espiritual. Como fundamento de mi investigación he recordado cómo Valle-Inclán se inserta en la tradición cultural y lingüística que subyace a sus palabras: precisamente en la elección del término ‘gesto’, que asocia a la fisonomía los rasgos psicológicos, se traduce a la plástica la correspondencia entre la prosopografía y la etopeya o retrato moral, sancionada por la poética clásica, y que también tiene su reflejo en el saber popular y los principios pseudocientíficos de la fisiognomía y otras disciplinas afines.

Por otro lado, la desencarnación de la proyección astral, que Valle-Inclán experimenta y reconoce en su juventud gracias al ocultismo, confluye, por el implícito desdoblamiento del sujeto, con la superación de los límites espacio-temporales del individuo, fuera de geometría —como indica el autor—, en su concepción de la “visión estelar”. Como corresponsal de prensa del bando aliado, Valle-Inclán sobrevuela el frente francés durante la Gran Guerra, experiencia que plasma literariamente primero como testigo en las entregas que a modo de heterodoxas y personalísimas crónicas prepara para *El Imparcial* (1916), y posteriormente reformula como demiurgo visionario en la “Breve Noticia”, que prologa el volumen *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917).

Sin embargo, el concepto de visión estelar o astral es anterior, como ha mostrado Margarita Santos Zas a propósito de las novelas de *La Guerra Carlista*, en las que, de modo prospectivo, a la luz de una conferencia de 1910 en Buenos Aires, ha revelado un remoto precedente, que personalmente me atrevería a relacionar asimismo, no ya con el tradicionalismo ideológico profesado por el escritor, sino con la tesis tradicionalista del origen de la épica, debida a Menéndez Pidal.

En realidad, la visión estelar nace y coexiste con un denso magma de influencias en el contexto revolucionario de comienzos del siglo XX, que consagró por igual el socialismo político y la teoría científica de la relatividad. En consecuencia, también se han reconocido las afinidades de esta visión con diversas vanguardias artísticas y literarias, tanto anteriores como posteriores a 1916, como el cubismo, y también, aunque en menor medida, con el unanimismo de Jules Romains.

En definitiva, por cuanto atañe al personaje, creo poder defender que la visión de altura —que implica la visión astral o estelar— subyace *avant la lettre* a las prioridades constructivas de Valle-Inclán desde antiguo, y posteriormente terminará por inspirarlas incluso de manera explícita. En este sentido, he recordado cómo Valle propugna la caracterización de los personajes por sí mismos, a través del diálogo y la acción, como sucede por antonomasia en el género dramático, y también mediante lo que en narratología se considera caracterización indirecta, dado que estas preferencias del escritor no solo pueden inclinarlo al teatro, sino también a la novela.

A este respecto, resulta también relevante, a propósito de la visión estelar, la confesa afinidad de Valle-Inclán con la poética del espiritualismo ruso, personificada en Dostoyevsky y Tolstoi. Aunque hasta el momento esta sintonía ha tenido escasa repercusión crítica para los

textos tempranos del escritor, en contrapartida ha llevado a Dougherty a analizar *Tirano Banderas* a la luz de la teoría literaria de Mijaíl Bajtín, y sus conceptos de dialogismo, polifonía y heteroglosia, que el teórico ruso aplica a la obra de sus compatriotas aludidos.

En la misma línea, también resulta muy revelador el posicionamiento de Valle-Inclán en la polémica entre Ortega y Baroja, a raíz de las publicaciones respectivas de *Ideas sobre la novela* y *La nave de los locos* en 1925. En esta coyuntura, la perspectiva de demiurgo y el ideal de la concentración de sus criaturas en el espacio y en el tiempo, que Valle ilustra pictóricamente con la obra de El Greco *El entierro del señor de Orgaz*, y *Las Lanzas* de Velázquez, lo llevan asimismo a contraponerse o contradecir al filósofo citado, y a secundar implícitamente al novelista vasco, significándose a favor de la novela histórica y el personaje colectivo. Se trata de un posicionamiento derivado de la visión estelar que, por supuesto, no es aplicable a las obras analizadas en la segunda parte de esta tesis, pero que demuestra que la obra y la poética valleinclanianas son polifacéticas y en continua evolución.

En cualquier caso, como creo haber mostrado en el capítulo segundo, *el personaje* no había articulado expresa y orgánicamente la poética de Valle-Inclán, hasta su formulación de la teoría de los tres modos de ver en mundo, en función de la posición relativa del autor con respecto a sus criaturas: “de rodillas, en pie o levantado en el aire”. Esta sistematización, difundida en la prensa de manera recurrente a partir de 1925, reivindica la importancia del personaje como elemento que la vertebraba, y va más allá de la mera definición o la justificación programática del esperpento, al contextualizarlo implícitamente en una historia de la literatura y la crítica literaria, caracterizada por cierta circularidad.

De tal modo, desde la visión retrospectiva que se expone en los apartados 2.1.1. á 2.1.4., la clasificación valleinclaniana muestra, en primer lugar, su herencia de la poética y la retórica clásicas, al tiempo que su afinidad con las poéticas modernas a partir del romanticismo.

Así, en la entrevista de Martínez Sierra para *ABC* (7-12-1928), la visión “de rodillas, que crea, de esta forma, “seres superiores a la Naturaleza humana; es decir: dioses, semidioses y héroes”, se ilustra no sólo reiterando los modelos homéricos aludidos en la poética de Aristóteles, sino aduciendo también representaciones plásticas, generalmente escultóricas, de figuras que representan el arte clásico apolíneo. La influencia o afinidad croceana subyace a esta estética que implica la superación de la poética literaria estrictamente considerada, y auspicia el comparatismo interartístico.

En cuanto a la visión “en pie”, que “consiste en “mirar a los protagonistas como de nuestra propia naturaleza” , en muchas ocasiones se han resumido sus ejemplos recurriendo a un autor como Shakespeare, un movimiento histórico y estético como el romanticismo, y un género como la novela, asociado tácitamente al siglo XIX. En consecuencia, estas ilustraciones permiten ensanchar la aplicación de los principios que propugna, al tiempo que dejan al descubierto las ambigüedades y posibles solapamientos entre las tres categorías, en las que la tragedia no clásica, por ejemplo, oscilaría entre la visión “de rodillas” y la visión “en pie”.

Por otra parte, si –en términos de literaturas nacionales– Valle parece identificar asimismo la visión “de rodillas” con la literatura francesa como epítome del clasicismo moderno, también asocia la visión “en pie” a las literaturas inglesa y rusa. Sin embargo, con la excepción de Galdós y de Pardo Bazán, para Valle-Inclán suelen carecer de interés los novelistas españoles decimonónicos –cuyas obras califica de “novela regional” –, dada la escasa entidad de sus personajes para representar a todo el país.

Precisamente en estas declaraciones, la literatura y la pintura españolas ilustran genéricamente la visión “levantado en el aire”, a partir del período barroco: Cervantes. Quevedo, Goya se presentan así como antecedentes del esperpento, caracterizado por la degradación grotesca, que convive con su aspiración de trascendencia. Con relación a la visión “de rodillas” nos encontramos, por lo tanto, en el reverso de la tragedia, al tiempo que con una estilización deformante, expresionista o caricaturesca, en contraposición a la visión “en pie”. Así, el escritor define en prensa a los protagonistas del esperpento como “enanos y patizambos que juegan una tragedia”, puesto que “el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”, tal como afirma Max Estrella, en la tantas veces citada escena XII de *Luces de bohemia* (1920/1924).

Por otra parte, el esperpento se caracteriza asimismo por la implicación trascendente o esotérica que Valle-Inclán le confiere, tanto en sus declaraciones a la prensa como a través del componente metaliterario de su obra, concretamente me refiero al “Prólogo” a *Los cuernos de don Friolera* (1921), donde don Estrafalario compara la visión desde su tabanque con la intuida superación del dolor y la risa tras la muerte. Pero más que con la armonía de contrarios, la relaciona con la visión de altura, que corresponde a la perspectiva del demiurgo, y ahonda, a través de la metáfora, en los procedimientos degradadores de la muñequización, tomados, en primera instancia, del teatro de títeres.

Seguidamente, como complemento prospectivo de esta reconstrucción, en el apartado 2.1.5. abordo la teoría de las tres visiones como ignorada precursora de una de las taxonomías neorristotélicas de la *Anatomía de la Crítica* (*Anatomy of Criticism*, 1957) de Northop Frye: la dedicada a los objetos. Y secundariamente también revelo concomitancias con un ensayo de Hans Robert Jauss, de la Escuela de Constanza de la Estética de la Recepción: “Los modelos interactivos de la identificación con el héroe” (1977, 1986 en español).

De tal manera, a mi juicio, la visión valleinclaniana “de rodillas” se anticipa al primer “modo mimético” de Frye y al posterior “modelo admirativo”, en la formulación de Jauss. Sin embargo, las equivalencias con la visión “en pie” valleinclaniana son más complejas, dado que se da una bifurcación o doble identificación entre ellas.

Así, por una parte, la definición de Valle se reconocería en el “modelo simpatético”, asociado al “héroe imperfecto o más cotidiano, en el que el espectador o el lector pueden reconocer el ámbito de sus propias posibilidades y solidarizarse con un ser hecho *de su misma pasta*” (Jauss 270)

Por otra parte, sin embargo, los modos segundo y tercero de Frye –identificados antes con la visión “en pie” valleinclaniana– equivaldrían más bien a las dos vertientes del “modelo catártico” de Jauss: la del héroe sufriente o trágico para el modo mimético superior, y la del héroe oprimido o cómico para el modo mimético inferior.

Por último, el quinto modelo de Jauss, el del antihéroe o la ausencia de héroe, calificado de “irónico” por el alemán, se identificaría con el modo homónimo de Frye y la visión “levantado en el aire” de Valle. Pero al igual que ocurre en las dos clasificaciones citadas, entre este último modelo y el anterior –es decir, el del héroe oprimido o cómico– puede percibirse un *continuum*, puesto que las diferencias entre ambos no son tajantes y, sin duda, la recepción depende, en último término, del espectador.

En definitiva, se trata, a mi juicio, de coincidencias parciales acordes con la poligénesis de la influencia aristotélica, y este hecho confirma la naturaleza visionaria de Valle-Inclán. Asimismo, permite especular sobre la aplicación de la teoría de “las tres visiones” como instrumento de crítica literaria, incluso más allá de la obra de su autor, aunque el escritor la formuló de manera subsidiaria a esta.

Por este motivo, también he analizado y valorado su utilización por parte de la crítica, que generalmente se ha limitado a invocarla como justificación del esperpento, y muy raramente la ha considerado globalmente o ha tratado de aplicarla al conjunto de la obra

valleinclaniana. Únicamente Díaz-Plaja lo pretendió, en una apuesta arriesgada y parcialmente fallida, porque Valle-Inclán no pretendía glosar su propia creación con todas sus categorías, y su principal interés reside en lo que voluntaria o involuntariamente revela.

Así, la visión o el modo “mítico” teóricamente coinciden según Díaz-Plaja y Frye, pero en la obra de Valle a mi parecer no puede adjudicársele en rigor ilustración alguna, aunque Díaz-Plaja lo aplique a Adegas y Don Juan Manuel Montenegro: si bien es cierto que, por caminos diversos, su interpretación tiende a acercarlos a lo mítico, resulta cuando menos irónico —y, por tanto, muy discutible— que ambos puedan ser consideradas criaturas sobrehumanas o sobrenaturales.

Más interesante resulta precisamente que en el caso de Díaz-Plaja la visión “irónica” — como categoría de transición entre la “mítica” y la “degradadora”— sustituya a la visión “en pie”, y que, a su juicio, está representada por el Marqués de Bradomín y las farsas valleinclanianas, puesto que identifica la ironía con la armonía de contrarios, revelando que ambas son consustanciales a la obra y a la poética del escritor.

En este sentido, Buero Vallejo ha sido pionero en contemplar la teoría valleinclaniana desde un inteligente relativismo, revelando la naturaleza gradual y dinámica de las categorías valleinclanianas, que se disponen en un *continuum* fluctuante, en vez de conformar una sucesión discreta de incompatibilidades. Efectivamente, más que de clasificaciones y etiquetas cerradas, en la teoría y la praxis de Valle-Inclán debería hablarse de componentes y tendencias diversas en una continuidad que sustituye el concepto de dialéctica por el de “armonía de contrarios”.

Finalmente, en el mayor nivel de concreción de la I Parte de esta tesis, la atención al personaje masculino me ha proporcionado especial rendimiento a partir de la que he denominado teoría sobre Don Juan: “un tema eterno y nacional”, en palabras del escritor según Mariano Román para *La Novela de Hoy* (3-09-1926). Menos abarcadora y sistemática que la teoría de las tres visiones, y más cercana a la epistemología estética reconstruida en el primer capítulo, de nuevo se trata de una teoría intuitiva y fragmentaria, que el tercer capítulo he querido reconstruir a partir de *La lámpara maravillosa* y diversas declaraciones del escritor en entrevistas y conferencias.

Si bien podría discutirse —e incluso negarse— la condición de teoría de una serie de intuiciones, también resulta palmaria la recursividad, trabazón y coherencia que manifiestan las declaraciones que la sustentan, tanto entre sí, como en relación con lo aseverado en la

“Exégesis Trina” del breviario de estética antes citado. Precisamente su estudio me ha llevado a enunciar los componentes ideológicos que la definen en la siguiente tríada: androcentrismo, satanismo y reivindicación del origen galaico. Aunque Valle-Inclán no utilizase esta terminología, los tres son rasgos que definen tendencias dominantes en el imaginario de la época y específicamente valleinclaniano.

Igualmente, afín a la obra literaria del escritor, la sistematización ofrecida es compatible con las visiones míticas de Don Juan –formuladas por la crítica para el análisis de la tradición–, aunque diverge de ellas al actualizarse en las coordenadas de la Modernidad, particularmente en su deliberado y militante androcentrismo. También ejemplifica la defensa de lo genuino postulada en el ensayo citado, al reinventar el eros negro finisecular conforme la cosmovisión esotérica de Galicia, tierra natal del escritor que, de este modo, va más allá de la reivindicación hispánica del personaje en la polémica suscitada entre sus contemporáneos.

Según he tenido ocasión de exponer, el pensamiento de Valle-Inclán –en cuanto a la que podemos considerar como su poética explícita– evidencia una tensión constante, o incluso contradicciones internas, entre el afán de universalidad y atemporalidad que busca a través de su estética, y la combinación de la herencia del historicismo y el nacionalismo, tendencias que dominan –en clave de espacio y tiempo– la época que nos ocupa, y de la que el escritor es un testigo sumamente perspicaz.

Por cuanto atañe a la proyección de esta poética en su praxis concreta –o, dicho de otro modo, al estudio de esta poética implícita en los textos literarios– en la que he centrado la segunda parte de mi investigación, la reconstrucción de la teoría sobre Don Juan, que cierra la primera, me ha llevado metodológicamente a combinar el criterio temático con el editorial para la selección del *corpus* de los relatos estudiados. A este respecto, la búsqueda de la mayor transparencia en este trabajo, al que dedico el capítulo 4, también me ha impulsado a proponer una nueva tipificación de aquellos, a partir de los motivos que definen los roles de los caracteres masculinos en ellos.

De este modo, concluyo que los motivos del amor y la seducción definen, en términos generales, la temática del *corpus*, y esto refrenda la selección editorial de *Femeninas*, *Corte de amor* y *Cofre de sándalo*, al tiempo que excluye, en consecuencia, a fray Ángel, de «Beatriz» o a Milón de la Arnoia del elenco de personajes analizados, lo que permite ganar unidad y coherencia al estudio que realizo.

La necesidad mutua de las dos partes de esta tesis doctoral ha sido reiteradamente reivindicada en las páginas que ahora concluyo. Pero, a la hora de hacer balance de mi investigación, tampoco puedo dejar de reconocer lagunas en la correspondencia plena entre ambas. Esto es consecuencia inevitable no sólo de las limitaciones temporales del *corpus* de textos asociados a las primeras etapas de la trayectoria de su autor, sino también de su acotamiento a una temática determinada —de amor y seducción— que, a pesar de su incuestionable relevancia, acaso resulte igualmente insuficiente para dar cuenta de la complejidad del imaginario de Valle-Inclán en su conjunto.

En cualquier caso, las conclusiones que presento a continuación atestiguan el rendimiento que ha ofrecido la poética valleincliniana del personaje masculino —reconstruida en la primera parte— para el análisis del *corpus* seleccionado en la segunda, en tanto que tanteos iniciales de una praxis literaria determinada.

Por cuanto atañe al análisis de los personajes, la memoria vital y cultural de estas criaturas ficcionales, y por supuesto del propio escritor, ha jugado sin duda un relevante papel en su construcción. Así, más allá del simbolismo de sus nombres y la evocación de ciertos atributos, o el posible autobiografismo en la génesis de algunos, como el caso de Pedro Pondal de «Octavia Santino», en estas páginas se ha destacado la generalizada y más o menos tópica reconstrucción del pasado de cada uno de ellos, y sobre todo su imitación de determinados modelos —con mayor o menor consciencia del propio personaje—.

Con dos únicas excepciones, esta caracterización tiende a manifestarse principalmente a cargo del narrador omnisciente y heterodiegético, y solo secundariamente, a través de la voz y visión de otros personajes, como la Madre Cruces con relación Jacobo Ponte en «Eulalia», la madre de Julia con respecto a Aquiles Calderón en «La condesa de Cela», o Don Benicio a propósito de Montenegro en «Rosarito».

En contrapartida, los protagonistas de «La Niña Chole» y «Mi hermana Antonia» —respectivamente Andrés Hidalgo y Máximo Bretal— son, en este sentido, más singulares: en el primer caso por la autodiégesis de narrador-protagonista del relato, y en el segundo por la homodiégesis de un narrador-testigo. Ambos muestran, con mayor evidencia que todos los demás caracteres, el peso de la ficticia memoria vivencial en su configuración, con el manifiesto realce de la subjetividad que esta implica, y que en caso de Andrés Hidalgo conforma un anticipo de la naturaleza memorialística de las *Sonatas*, protagonizadas por el Marqués de Bradomín.

Por otra parte, los casos de Pedro Pondal y, sobre todo, de Montenegro son los más próximos al ideal del ‘gesto único’, que condensa en un retrato toda la vida anterior del personaje, y de este modo supera en alcance metafísico el principio de la sabiduría popular que asevera que “la cara es el espejo del alma”, y su reflejo en las teorías fisiognómicas antiguas y contemporáneas.

Particularmente para el estudio de estos tres últimos personajes –Andrés Hidalgo, Pedro Pondal, y Montenegro– resultaba ineludible indagar en su proceso de creación más allá del *corpus* primario principal, ya que o bien su génesis le precede, o bien su evolución y transformación se traslada a otros textos posteriores. Asimismo, Attilio Bonaparte nace también antes de la primera publicación de «Augusta», en *Epitalamio*, y mi investigación ha demostrado el carácter significativo de las modificaciones de su retrato en *Corte de amor* (1903-1922).

Por otro lado, la preferencia del autor por la presentación de los personajes por sí mismos, que llega a su mayor expresión en los géneros dramáticos, también se ha evidenciado en varios de estos relatos a través de la presencia del diálogo y la referencia más detallada a la gestualidad de los personajes tanto femeninos como masculinos, pero que en casos como los de Pedro Pondal, y en general los protagonistas del capítulo 6, con especial mención al Duquesito de Ordax de «Rosita», resultan más patentes.

Con respecto al rendimiento de la teoría valleinclaniana sobre Don Juan en los relatos analizados, en el capítulo 5 he pretendido mostrar que Valle-Inclán presenta personajes masculinos que encarnan los motivos de la seducción, como herederos y renovadores de la tradición europea y española, especialmente vinculada a la figura de Don Juan. Sin embargo, este no es el único referente que da sentido a estos caracteres, que se nutren también de otras convenciones y fuentes.

Precisamente, en estas aproximaciones que combinan la crítica con el comparatismo literario, me he amparado antes en dos conceptos, a saber: el de convención compartida y la noción falkneriana de “polen de ideas” –empleados y glosados respectivamente por Claudio Guillén y Darío Villanueva–. En consonancia con los objetivos de mi investigación, ambos me han permitido obviar, o al menos preterir, el rastreo pormenorizado de las relaciones de influencia como *rappports de fait*, aunque estas no sean descartables.

De esta manera, el ambivalente retrato de Aquiles Calderón, que comienza la serie en torno al seductor, combina el atractivo de sus rasgos exóticos con la precariedad de su

condición de bohemio, común a otros personajes de los relatos analizados, como Pedro Pondal, al que se añaden las actitudes satánicas que Don Juan comparte con el eros negro decadente. Sin embargo, no está claro que Aquiles sea un seductor consumado, dadas la ambigüedad del personaje y del desenlace del relato, conforme el ideal de la sugerencia simbolista.

Por otra parte, Attilio Bonaparte se construye de manera alusiva, más allá de Don Juan, tomando preferiblemente como modelos a otros autores y personajes libertinos, ya asociados al Renacimiento italiano, como Pietro Aretino o los Borgia, o ya más recientes (como podría ser Giacomino Casanova, aunque este no se mencione expresamente en el texto), e incluso contemporáneos. De este modo, libertinismo y dandismo confluyen en los referentes más modernos y cosmopolitas de este carácter, como Andrea Sperelli, el protagonista de *Il piacere* (1889) de Gabriele d'Annunzio, y sobre todo, el ocultista y destacado rosacruz Sâr Pedalan, con quien se compara explícitamente en su prosopografía, y de quien tiene reminiscencias implícitas también a través de su obra.

Montenegro en «Rosarito» conforma indudablemente la más inequívoca encarnación de Don Juan en el *corpus* de relatos analizado: un Don Juan galaico con guiños textuales al *Burlador de Sevilla* (c. 1630) y a *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844), aunque el personaje incorpora igualmente al relato elementos esotéricos y de misterio ajenos a esta tradición, que son más afines a otros textos de la narrativa fantástica de filiación romántica. Así, combinando su potencial seductor con su condición prometeica y su satanismo, comparte asimismo rasgos caracterizadores con el hombre fatal de la novela gótica inglesa, como una mirada que sugiere poderes sobrenaturales y evoca el mundo ultraterreno.

También en «Mi hermana Antonia» el componente más siniestro de la seducción se fusiona con estas tradiciones y géneros literarios. En este sentido, creo haber probado las analogías existentes entre los personajes de este relato y los de la novela gótica inglesa *The Monk* de Lewis, publicada originariamente en 1796, y en menor grado también de otros textos de la misma naturaleza y procedencia lingüístico-geográfica, aunque la ambientación de la historia valleincliniana es explícitamente gallega, compostelana, por más señas. Sin embargo, otros aspectos del esoterismo y la brujería que contribuyen a dotar de sentido al estudiante, Máximo Bretal, se introducen recurriendo a fuentes diversas, sin excluir las de origen hispánico, como las becquerianas *Cartas desde mi celda* (1864)

Por otra parte, tan reveladores como el descubrimiento o la ratificación de estas influencias, han sido los mecanismos de degradación implícitos o explícitos en el grotesco siniestro de las transfiguraciones de los protagonistas masculinos de estos dos últimos relatos, sobre todo del citado Máximo Bretal. De este modo, la sugerencia de la cosificación y la animalización de Montenegro, así como la más explícita animalización del estudiante compostelano, esta última ligada a la brujería, también anuncia de alguna manera la degradación del seductor, sin menoscabo de su satanismo.

De manera complementaria, hacia lo grotesco se avanza por el camino de la risa en los relatos analizados en el capítulo sexto. Así, la sátira y caricatura dominan de manera evidente la construcción de los personajes masculinos de «La Generala» y «Tula Varona» —el General Rojas y el teniente Sandoval, en el primero, y Ramiro Mendoza, Duque de Ordax, en el segundo—, cuyo retrato físico y moral ridiculiza a las clases sociales a las que ambos representan.

La mofa a la que los somete el autor no sólo se lleva a cabo a partir de su propio comportamiento, sino valiéndose también de las reacciones de las mujeres a las que cortejan o a las que han desposado. De esta forma, la crisis de la masculinidad, auspiciada por el auge del feminismo y el subsiguiente empoderamiento de la mujer, inspira una sátira galante que en «La Generala» incluso admite la parodia metaliteraria de *Lo que no muere* (*Ce qui ne meurt pas*, 1884) de Barbey d'Aureville, pero a la que, sobre todo, el contexto histórico del 98 confiere un mayor alcance crítico en términos sociopolíticos.

Por lo que se refiere a «Rosita» en particular, relato que ha sido interpretado por González del Valle como “primer esperpento”, se muestra como un texto mucho más avanzado en la evolución en la estética del escritor, tanto por el diálogo farsesco que lo construye, como por la muñequización de su protagonista masculino, el Duquesito de Ordax.

A través del último motivo y recurso citado, el comparatismo interartístico permite tender puentes desde la pintura de Goya al expresionismo europeo, en tanto que el literario, que introduzco en esta tesis como novedad, conduce a *La femme et le pantin* (1898), de Pierre Louys, como probable intertexto entre la tragedia de *Carmen* (1845, 1875) y el esperpento o pre-esperpento valleincliniano.

Finalmente, lejos de las relaciones con la visión esperpéntica que, según se ha visto, cabe establecer sobre todo en estos cinco relatos —«Rosarito», «Mi hermana Antonia», «La Generala», «Tula Varona» y «Rosita»—, la visión predominantemente “en pie” es la que mejor

puede definir a otros personajes estudiados en este trabajo, sobre todo, a los analizados en el séptimo capítulo. En este sentido, ni Pedro Pondal en «Octavia Santino», ni Jacobo Ponte en «Eulalia» son, en cualquier caso, los más representativos del imaginario de su autor.

Sin embargo, en «La Niña Chole» la autodiégesis de Andrés Hidalgo (epígrafe 7.3.), como antecedente del Marqués de Bradomín, deja entrever mayor complejidad en cuanto a la visión irónica que lo representa, en sintonía con el *continuum* que caracteriza muchas de las categorías de la estética valleinclaniana.

En definitiva, esta tesis doctoral ratifica, en primer lugar, la posibilidad de reconstrucción de la poética explícita del personaje según Valle-Inclán, particularmente referida al universo masculino, y que tiene un alcance mayor que su propia aplicación práctica en la segunda parte del presente trabajo.

A este respecto, destacaría como conclusión que la primera parte, que la expone, revela tanto los orígenes clásicos y románticos de la referida poética como su carácter precursor de teorías literarias posteriores.

En cuanto a la segunda parte, que desvela la poética implícita en textos del escritor desde los inicios de su carrera, demuestra la importancia nuclear del personaje masculino en ellos, aunque –paratextualmente– sus títulos puedan soslayarlo.

Desde esta perspectiva, en particular, ha permitido, por un lado, hacer aportaciones al tema de Don Juan como epítome del seductor, a través de las pioneras encarnaciones valleinclanianas del personaje, y su análisis ha ampliado el marco de referencias hacia géneros literarios y otras tradiciones culturales hasta ahora apenas consideradas al respecto, como las relacionadas con la literatura fantástica.

Por otro lado, la visión esperpéntica de *Luces de bohemia* (1920/ 1924) se halla aún distante de estos primeros relatos, si bien ya en ellos se incorpora al imaginario del escritor el personaje del bohemio, encarnado inicialmente en Aquiles Calderón y, sobre todo, en Pedro Pondal, muy deudor todavía de la herencia decimonónica romántica y realista, y representado básicamente por la “visión en pie”, aunque con sutiles destellos de ironía.

Por lo demás, el androcentrismo se compenetra totalmente con las estructuras sociales y de poder imperantes en la época de Valle-Inclán, que también se reflejan en la selección de los hombres protagonistas de estos relatos: militares, aristócratas, políticos y religiosos han poblado las narraciones estudiadas, en las que reciben una caracterización que prefigura la visión “levantado en el aire” de obras posteriores del escritor.

De tal manera, también en este proceso, mi investigación ha apuntado nuevas referencias, a través del comparatismo literario, en este camino hacia el esperpento, sea desde el grotesco siniestro o terrible auspiciado por la novela gótica inglesa o irlandesa, por medio de sus referencias terroríficas al Más Allá, sea desde el grotesco burlesco que sugiere la muñequización en la novela francesa antes citada.

Como colofón, me atrevo a concluir que esta tesis corrobora la coherencia profunda de la obra y la poética valleinclanianas desde los orígenes de su trayectoria literaria, y que esta es perfectamente compatible con su continua evolución. En este sentido, confirma la permeabilidad de ambas tanto a las tradiciones históricas como a las convenciones de su época, de las que participa por influencia o poligénesis.

Todo ello ha redundado en la fecundidad y la capacidad de innovación creativa de su autor, en quien –paradójicamente– el tradicionalismo confluye con la modernidad, y lo genuino se fusiona con lo cosmopolita.

BIBLIOGRAFÍA

1. PRIMARIA DE VALLE-INCLÁN

Valle-Inclán, Ramón del. “El Gran Obstáculo”. *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 3 y 4-02-1892.

_____. “¡Caritativa!”. *El Universal*, México D.F., 19-06-1892.

_____. *Femeninas. Seis historias amorosas*. Pontevedra: Imprenta de Andrés Landín, 1895.

_____. *Epitalamio (Historia de amores)*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1897 (Colección Flirt, nº 1)

_____. “La feria de Sancti Spiritus. Fragmento del libro *Tierra Caliente*, por Andrés Hidalgo”. *Apuntes*, Madrid, 1-01-1897.

_____. “La Reina de Dalicam”. *La Vida Literaria*, Madrid, 20-04-1899.

_____. “Modernismo”. *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-II-1902.

_____. “Rosita Zegrí”. *El Imparcial*, Madrid, 14-07-1902.

_____. *Corte de Amor. Florilegio de honestas y nobles damas*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1903.

_____. *Sonata de Estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1903.

_____. *Sonata de Invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

_____. *El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos*. Madrid: Pueyo, Tipografía de Archivos, 1907.

_____. *Corte de Amor. Florilegio de honestas y nobles damas*. Madrid: Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.

_____. “Notas de la Exposición. Un pintor”. *El Mundo*, Madrid, 3-05-1908.

_____. “Notas de la Exposición. Las tres esposas”. *El Mundo*, Madrid, 6-V-1908.

_____. “Notas de la Exposición. Divagaciones. V”. *El Mundo*, Madrid, 11-05-1908.

_____. “Notas de la Exposición. Ricardo Baroja. VII”. *El Mundo*, Madrid, 1-06-1908.

_____. “Notas de la Exposición. Del retrato. VIII” *El Mundo*, Madrid, 12-06-1908.

_____. *Los Cruzados de la Causa*. Madrid: Imprenta de Primitivo Fernández, 1909.

- _____. *Romance de Lobos. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas*. Madrid: Pueyo, 1908.
- _____. *Cofre de Sándalo*. Madrid: Imprenta de Primitivo Fernández, 1909. Obras Completas I.
- _____. “Romero de Torres”. *Nuevo Mundo*, Madrid, 30-V-1912.
- _____. “Santiago Rusiñol”. *Nuevo Mundo*, Madrid, 6-VI, 1912.
- _____. “Notas de la Exposición”. *Nuevo Mundo*, Madrid, 20-VI-1912.
- _____. *La Marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca*. Madrid: Imprenta Alemana, 1913. Opera Omnia, III. [colofón: 18-07-1913]
- _____. *Corte de Amor. Florilegio de honestas y nobles damas*. Madrid: Perlado Páez y Cía., Imprenta Helénica, 1914. Opera Omnia, V. [colofón: 20-04-1914].
- _____. “El baile es el símbolo del sol”. *Revista de Libros*, Madrid, 02/03-1914.
- _____. *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios espirituales*: Madrid: SGEL, Imprenta Helénica, 1916. Opera Omnia, I (colofón: 8-02-1916).
- _____. *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1917 (colofón: 30-06-1917).
- _____. “La pintura vasca”, en *La pintura vasca 1909-1919. Antología*. Bilbao: Biblioteca de Amigos del País, 1919. 3-10.
- _____. “*Luces de Bohemia. (Esperpento)*”. *España*, Madrid, 31-07-1920/ 23-10-1920.
- _____. *Corte de Amor. Florilegio de nobles y honestas damas*. Madrid: SGEL, Artes de la Ilustración, 1922. Opera Omnia, XI (colofón: 15-06-1922).
- _____. “Glosa literaria”. *La Voz*, Madrid, 31-01-1923.
- _____. *Luces de Bohemia. Esperpento*. Madrid: Renacimiento, Imprenta Cervantina, 1924. Opera Omnia, XIX (colofón: 30-06-1924).
- _____. *Los Cuernos de Don Friolera. Esperpento*. Madrid: Renacimiento, Imprenta Cervantina, 1925. Opera Omnia, XVII (colofón: 20-04-1925).
- _____. *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1930. Opera Omnia, XVII (colofón: 3-06-1930).
- _____. *Entrevistas, conferencias y cartas*. Javier y Joaquín del Valle-Inclán (eds.)Valencia: Pre-textos, 1994.

- _____. *Un día de guerra (Visión estelar). La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra*. Estudio y edición de Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas. Universidade de Santiago de Compostela, 2017.
- _____. “Varia”. En *Obra Completa*. Espasa-Calpe. II. 1313-1833.
- _____. *Obras Completas*. Coord. Santos Zas y Grupo de Investigación Valle-Inclán (eds.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2017-2018. 5 volúmenes.

2. OBRAS DE OTROS AUTORES

- Alas “Clarín”, Leopoldo. *La Regenta* (1884-1885). Ed. Juan Oleza. Madrid: Cátedra, “Letras Hispánicas”, 1987-1988, 2 vols.
- Aretino. Pietro. *Sonetos sobre los “XVI modos”*. Ed. Pablo Luis Ávila. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1999.
- Aristóteles. *Poética*. Agustín García Yebra, ed. Madrid: Gredos, 1974.
- Barbey d’Aurevilly, Jules. *Un cura casado (Un prêtre marié, 1865)*. Ed. M^a Luisa Guerrero Alonso. Madrid: Cátedra, “Letras Universales”, 2005.
- _____. *Lo que no muere (Ce qui ne meurt pas, 1884)*. Trad. Ricardo Pérez. Madrid: Cosmos, 1884.
- Bark, Ernesto. *La Santa Bohemia y otros artículos* [ca. 1913]. Madrid: Celeste, 1999.
- Baroja, Pío. *La nave de los locos* (1925). Francisco Flores Arroyuelo, ed. Madrid: Caro Raggio/ Cátedra, “Letras Hispánicas”, 1999.
- _____. “Prólogo”. En Emile Verhaeren: *España negra*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta Editor, 1989. 15-21.
- Baudelaire, Charles. *El salón de 1846*. Ed. Joaquim Dols Rusiñol. Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.
- _____. *Las flores del mal (Fleurs du mal, 1857)*. Ed. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, “Letras Universales”, 1997.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Desde mi celda* [1864]. Sevilla: Consejería de Cultura, 2014. Edición digital anotada y posfacio de Jesús Rubio Jiménez.
- Bergson. Henri. *Introducción a la metafísica/ La risa*. México: Editorial Porrúa, 1986.
- Brecht; Bertold. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004.

- Cicerón, Marco Tulio. *El orador*. Madrid: Alianza, 2006.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Poemas, pensamiento poético*. Ed. Edison Simons. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Croce, Benedetto. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general (Estetica come scienza dell'espressione e lingüística generale, 1902)*. Ed. Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón. Málaga: Ágora, 1997.
- Darío, Rubén. "El triunfo de Calibán", *El Tiempo*, Buenos Aires, 20-05-1898. Edición de Carlos A. Jáuregui en *Revista Iberoamericana*, LXIV, 184-185 (1998), 451-55.
_____. *Los raros* (1905). Zaragoza: Libros del Innombrable, 1999.
- Dionisio de Halicarnaso. *Tres ensayos de crítica literaria*. Ed. Vicente Bécares Botas. Madrid: Alianza, 1992.
- D'Ors, Eugenio [1935]. *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.
- Espronceda, José de. *El estudiante de Salamanca* (1840). Ed. Benito Varela Jácome. Madrid: Cátedra, "Letras Hispánicas", 2001.
- Fernández de Moratín, Leandro. *El sí de las niñas* (1801). Ed. Jesús Pérez Magallón. Barcelona: Crítica, "Biblioteca clásica", 1994. También incluye *La comedia nueva*: 99-160.
- Frye, Northop. *Anatomía de la crítica. (Anatomy of Criticism. Four Essays, Princetown University Press, 1957)* Caracas: Monte Ávila, 1991 (1ª edición en español, 1977).
_____. *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas* (Words with Power, 1990) Madrid: Muchnick Editores, 1996.
- Gutiérrez Solana, José. *Obra literaria*. Madrid: Taurus, 1981.
- Horacio. *Arte Poética y otros textos de teoría y crítica literarias*. Ed. Manuel Mañas Núñez. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2006.
- Humboldt, Wilhelm von. *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia en el desarrollo espiritual de la humanidad (Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, circa 1836)*. Barcelona: Anthropos, 1990. Traducción y prólogo de Ana Agud.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* [1766]. Ed. Eustaquio Barjau. Madrid: Tecnos, 1989.
Edición de Eustaquio Barjau.

- Lewis, Matthew Gregory. *El monje (The Monk, 1796)*. Ed. Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Cátedra, “Letras Universales”, 2008.
- Louys, Pierre. *La mujer y el pelele (La femme et le pantin, 1898)*. Ed. Ana González Salvador. Madrid, Cátedra, “Letras Universales”, 2005. Traducción de María Jesús Pacheco.
- Luzán, Ignacio de. *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies [1737]* Ed. Russell P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977.
- Maeztu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía [1926]*. Ed. José-Carlos Mainer. Madrid: Visor, 2004.
- Marañón, Gregorio. *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España [1883]* Vol. I. Madrid: CSIC, 1974.
- Ménendez Pidal, Ramón. “Sobre los orígenes de *El convidado de piedra*”, en *Estudios literarios*. [1920] Madrid: Espasa-Calpe, 1973: 67-88.
- _____. *Estudios sobre el romancero [1910-1945] Obras completas*. Vol XI, 1970.
- _____. *La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero [1896-1954] Obras completas*. Vol. XII. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Molina, atribuido a Tirso de. *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra [1630]*. Ed. Alfredo Rodríguez Vázquez. Madrid: Cátedra, “Letras Hispánicas”, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zarathustra*. Madrid: Alianza, 2007.
- _____. *El Anticristo*. Madrid: Alianza, 2000. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.
- _____. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 2000. Traducción de Luis Miguel Valdés y Teresa Orduña.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. “Verdad y perspectiva”, en *El espectador (1916). Obras completas*. Vol. II. Madrid: Taurus/ Fundación Ortega y Gasset, 2004.
- _____. *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (1925)*, en *Obras completas*. Vol. III (1917-25). Madrid: Taurus/ Fundación Ortega y Gasset, 2005
- Pastor, Alonso. *Retórica de alma recogida, que se habla callando y se dice en silencio*. Valencia: Bernardo Nogués-Mateo Regil, 1661.
- Pater, Walter. *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Barcelona: Alba, 1999.

- Peladan, Joséphin, *Décadence latine, ethopée. I. Le Vice Supreme*, 1886 (nouvelle édition).
Préface de J. Barbey d'Aurevilly.
- Pérez de Ayala, Ramón. "Valle-Inclán, dramaturgo". *La Pluma*, 23 (1923): 19-27.
- _____. *Obras completas, Volumen V. Las máscaras. Artículos y ensayos sobre teatro, cinematografía y espectáculos*. Ed. Javier Serrano Alonso. Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
- _____. *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*. Comp. Florencio Frieria Suárez y José Tomás Cañas Jiménez. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta/ Caja General de Ahorros de Granada, 1991.
- Platón. *Diálogos*. México: Editorial Porrúa, 1991. Primera edición de 1962.
- _____. *La República*. Ed. Manuel Fernández-Galiano y José Manuel Pabón. Madrid: Alianza, 2000.
- Plotino. *Enéadas I-II*. Madrid: Gredos, "Biblioteca clásica" 1992. Introducción, traducción y notas de Jesús Iгла. Contiene asimismo Porfirio, *Vida de Plotino*.
- _____. *Enéadas III-IV*. Madrid: Gredos, "Biblioteca clásica" 1985. Introducción, traducción y notas de Jesús Iгла.
- Rimbaud, Arthur. *Prosa completa*. Madrid: Cátedra, 1991. Traducción y edición de José Antonio Millán Alba.
- _____. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1995. Edición bilingüe de Javier del Prado.
- Rogero Sánchez, José. "El teatro poético. Valle-Inclán. Marquina. Estudio crítico". En Jesús Rubio Jiménez, ed. *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998: 124-145. Publicado originariamente como *El teatro poético: Valle-Inclán y Marquina. Estudio crítico. Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el día 1 de abril de 1914*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1914.
- Said Armesto, Víctor. *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946
- Salinas, Pedro. "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98" (1947). En *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 2001. 86-114.
- _____. "El cisne y el búho. Apuntes para la historia de la poesía modernista" (1940). En *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza, 2001. 48-71.

- Spengler, Oswald. *La decadencia de Occidente. (Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, 1918-1922)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- Torre, Guillermo de- *Literaturas europeas de vanguardia*. [1925] Ed. José Luis Calvo Carilla. Pamplona: Urgoiti, 2003.
- Verhaeren, Emile. *España negra*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta Editor, 1989. “Prólogo” de Pío Baroja.
- Wilde, Oscar. *The picture of Dorian Gray (1890-1891)*. Madrid: Alhambra, 1981
- Worf, Benjamín Lee. *Lenguaje, pensamiento y realidad: selección de escritos*. Barcelona: Barral, 1971.
- Zola, Èmile. *El naturalismo*. (Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre el naturalismo) Ed. Laureano Bonet Mojica. Barcelona: Península, 1972.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio [1844]*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Barcelona: Crítica, “Biblioteca clásica”, 1993.

3. SECUNDARIA

- Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral, 1975. Traducción de *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: The Norton Library/ Oxford University Press, 1958. Primera edición de 1953.
- Abuín González, Ángel, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán, eds. *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001
- Acosta Gómez, Luis. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1989.
- Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Aguilera Sastre, Juan. *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea del teatro de Valle-Inclán*. Sant Cugat del Vallés-Bellaterra: Cop d’Idees-Taller d’investigacions valleinclanians, 1997.
- _____. “De la *La reina castiza* a *Divinas palabras*, Rivas Cherif ante el teatro de Valle-Inclán” *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias

- Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 449-97.
- _____. “Rivas Cherif, amigo, crítico e intérprete de Valle-Inclán”. *Cuadrante: revista cultural da “Asociación amigos de Valle-Inclán”* 16 (2007): 182-200.
- _____. “Rivas Cherif, Valle-Inclán y la renovación teatral española (1907-1936)”. En Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler. *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*: 231-51.
- _____. “La versión escénica de *Divinas palabras* en el estreno de 1933”. *Valle-Inclán y su obra*. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez Barcelona: Universidad Autónoma-Taller d’Investigacions Valleinclanianas, 1995. 553-63.
- Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler. *Cipriano Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Aizpún Vílchez, Iosune. “La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán”. *Humanidades. Revista de la Escuela de Estudios Generales*, Universidad de Costa Rica, 8, 1 (2018): 1-27. <<http://doi.org/1015517/h.v8i1.31646>>
- Álamo Felices, Francisco. “La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15 (2006): 189-214.
- Alberca Serrano, Manuel. “El retrato en Valle-Inclán: Función narrativa y paradigmas descriptivos”. *Homenaje al profesor Vela Díaz*. Málaga: Universidad, 1988: 9-27.
- _____. “Los atributos del personaje: para una poética del retrato en Valle-Inclán”. *Analecta Malacitana*, XI, 1 (1988): 125-145.
- _____. “La mirada descriptiva de Valle-Inclán”. *Caligrama. Revista insular de Filología*, 4 (1991): 85-105.
- Alberich, José. “Sobre la configuración literaria de don Juan Manuel Montenegro”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX (1983): 295-351.
- Alcalá Flecha, Roberto. *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988.
- Alerm Viloca, M^a Carme. *Arquitectura y alusión: “Farsa italiana de la enamorada del rey”, de Ramón del Valle-Inclán*. Sada: Edicions do Castro, 2002.

- _____. “Valle-Inclán y el Romanticismo: análisis de un entrevista de 1926”. *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Ed. Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez-Colomer. Sada: Edicións do Castro, 2004. 223-33.
- Alicia Ramos, Rosa. *Las narraciones breves de Valle-Inclán*. Madrid: Pliegos, 1991.
- Allegra, Giovanni. “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”. *Anales de Literatura española* 1 (1982): 283-300.
- _____. *El Reino Interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1986.
- Alonso Alonso, Cecilio. “Notas sobre el pesimismo activo en la literaria española hacia 1900: (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir). *Anales de Literatura Española, 12 (1996) Schopenhauer y la creación literaria en España*. 27-54.
- Alonso Iglesias, Begoña. “Técnicas de caracterización de los personajes femeninos en las *Sonatas de Valle-Inclán*”. *Literatura modernista y tiempo del 98*. Actas del Congreso Internacional (Lugo, 17-20 de noviembre de 1998). Ed. En Javier Serrano Alonso *et alii*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000. 231-42.
- Alonso Montero, Xesús, ed. Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. *Galicia y Valle-Inclán*. Lugo: Ediciones Celta, 1971.
- Álvarez Chillida, Gonzalo, *El antisemitismo en España: la imagen del judío 1812-2002*. Marcial Pons Historia, 2002.
- Alvarez Lopera, José. *De Cean A Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987.
- Amores, Montserrat. “¿Son poéticas las brujas? En torno a tres cartas *Desde mi Celda* de Gustavo Adolfo Bécquer”. Jaume Pont (ed.) *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida: Universitat, 1999. 191-204.
- Argente Giralt, Joan A. “El lenguaje y la cultura: lingüística y antropología” Carlos Martín Vide, ed. *Elementos de lingüística*. Barcelona: Octaedro, 1996. 361-92.
- Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- _____. “La obra de arte total: la reinención del mito (Wagner y Nietzsche). Transcripción de la conferencia dictada el 22 de marzo de 2006 en la Residencia de Estudiantes dentro del ciclo *Música y mito*. <cedros.residencia.csic.es/docactos/2131/texto_original/texto_original02131008.pdf>

- Arias Vega, Cristina. *La 'bella muerta' en el fin de siglo*. Madrid: Universidad Complutense (Trabajo Fin de Master), 2012. <eprints.ucm.es>
- Armijo Canto, Carmen Elena. “La imagen del diablo en el «Libro de los Gatos». *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Coords. Margarita Freixas *et alii*. Santander: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000. 233-43.
- Armiño, Mauro, ed. A.A. V.V. *Los dominios de Venus. Antología de novelas eróticas (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Siruela, 2008.
- _____, ed. *Cuentos y relatos libertinos*. Madrid: Siruela, 2011.
- _____, ed. Giacomo Casanova. *Historia de la mi vida*. Atalanta, 2020. 2 vols.
- Aszyk, Ursula. «Las representaciones de la muerte en el teatro valleinclaniano ante la tradición iconográfica de la muerte». *Valle-Inclán y las artes*. Ed. Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad-Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán, 2012. 219-244.
- Aubrun, Charles V. “Les débuts littéraires de Valle-Inclán”. *Bulletin Hispanique*, LVII, 3 (1955): 331-333.
- _____. “Au jardin des ombres (*Jardín umbrío*) de Valle-Inclán». *Bulletin Hispanique*, LXXIV (julio-diciembre de 1972): 353-78.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “La esperpentización de Don Juan Tenorio”. *Hispanófila*, 7 (1959): 29-39.
- Azara, Pedro. *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Azaustre Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Azúa, Félix de. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela, 1992.
- Aznar Soler, Manuel. *Guía de lectura de “Martes de carnaval”*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- _____. *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*. Sant Cugat del Vallès, Barcelona: Taller d’Investigacions Valleinclanianes, 1992.
- _____. “Modernismo y bohemia”, *Literatura y bohemia. De Bécquer al Modernismo*. Sevilla: Universidad, 1993. 51-88.
- _____. “Bohemia, dandysmo y literatura en Valle-Inclán hacia 1900”. *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Actas del Congreso Internacional* (Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de

- 1995). Ed. Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 85-104.
- Aznar Soler, Manuel y Juan Rodríguez, eds. *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán* (Bellaterra, 16-20 de noviembre de 1992). Barcelona: Cop d'Idees/ Taller de Investigacions Valleinclanianes, 1995.
- Bajtín, Mijaíl [1979]. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1998.
- _____. [1975]. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bal, Mieke [1977]. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Balakian, Anna. Balakian, Anna. *El movimiento simbolista: juicio crítico*. Madrid: Guadarrama, 1969. Traducción española de *The symbolist movement. A Critical Appraisal*. New York: Randon House, 1967.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Baltrušaitis, Jurgis. *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica. Revelaciones, ciencia-ficción y falacias*. Madrid: Miraguano-Polifemo, 1988.
- Baquero Escudero, Ana Luisa. “El motivo del viejo y la niña en Galdós y otros grandes novelistas del siglo XIX”. *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, Nº. 22 (2016). 17-36.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1949.
- _____. “Valle-Inclán y lo valleinclanesco”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 199-200 (julio-agosto 1966).
- _____. *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad, 1993.
- Barbeito, Clara Luisa. *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos, 1985.
- _____. ed. *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona: PPU, 1998.
- Bard, Christine, coord. *Un siglo de antifeminismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- _____. “Para una historia de los antifeminismos”. *Un siglo de antifeminismo*. 25-42

- Barriuso, Carlos. *Los discursos de la modernidad. Nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Barros, Fernando. “La lámpara maravillosa” de Valle-Inclán: algunas claves esotéricas. Vigo: Cardeñoso, 2007.
- Batal Batal, Carlos. *Las primeras narraciones de Valle-Inclán*. Madrid: Universidad Complutense, 1980 (tesis).
- Batiste Moreno, José Francisco. “Iniciadores e iniciados: el cannabis como vía de trascendencia en Valle-Inclán”. *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Ed. Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez-Colomer, A Coruña: Edicións do Castro, 2004. 363-84.
- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- Bauzá, Hugo Francisco. *El imaginario clásico: Edad de Oro. Utopía y Arcadia*. Santiago de Compostela: Universidade, 1993.
- Becerra, Carmen. *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*. Vigo: Universidad, 1995.
- _____. “Bradomín, entre Don Juan, Casanova y el genio de Valle-Inclán”. *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 297-304
- _____. “Tres miradas sobre un mito: don Juan en Valle-Inclán”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 31.6/ *Anuario Valle-Inclán* VI (2006): 721//7-739/25.
- _____. “El ensayo literario de Said Armesto: don Juan y el donjuanismo”. *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. Ed. Carlos Villanueva, Justo Beramendi, Carlos García Martínez y Margarita Santos Zas, A Coruña: Fundación Barrié/ Museo de Pobo Galego/ Deputación de Pontevedra. 507-30.
- Bellini, Emiliano. *La volontà e la memoria. Elementi di filosofia schopenhaueriana e bergsoniana nella Lampara Maravillosa di Ramón del Valle-Inclán*. Tesis doctoral. Università di Pisa, 2003.
- Beltrán Almería, Luis. *El discurso ajeno. Panorama crítico*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1990.
- _____. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Berlin, Isaiah. *Contra la corriente: ensayos sobre historia de las ideas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

- _____. *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*. Madrid: Cátedra: 2000.
- Bermejo Marcos, Manuel. “El Don Juan visto por don Ramón María del Valle-Inclán.” *Catholic tastes and times: essays in honour of Michael E. Williams*. Ed. Margaret A. Rees. Leeds: Trinity and All Saints’ College, 1987. 25-55.
- Bieder, Maryellen. “La narración como arte visual: Focalización en Rosarito”. En John P. Gabriele, ed. *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Madrid: Orígenes, 1987: 89-100.
- Bélic, Oldrich. “La estructura narrativa de *Tirano Banderas*”. *Análisis de textos hispánicos*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1977. 187-211.
- Benoit, Claude y Elena Real, eds. *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*. Valencia: Universidad, 1998.
- Beuchot, Mauricio. *Historia de la filosofía del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bloom, Harold. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- _____. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Bonet, Laureano. “El Greco, Toledo y Valle-Inclán: unas palabras de *La lámpara maravillosa*”. *Ínsula: revista de ciencias y letras humanas*, 476-477 (1986): 1.
- _____. “El Greco como tópico literario en *La lámpara maravillosa*”. Ed John P. Gabriele. *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Madrid: Orígenes, 1987. 139-50.
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Borobó. “Castelao con Valle-Inclán”. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 3 (2000): 29-44.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Boves Naves, M^a del Carmen. “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”. *El personaje novelesco*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra/ Ministerio de Cultura, 1990.
- Brémond, Claude [1966]. “La lógica de los posibles narrativos”. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 71-104.
- _____. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.
- Bruzos Moro, Alberto. « ¿Un mundo en la cabeza ? Historia y alcance del relativismo lingüístico ». *Contextos*, XIX-XX, 2001-2002 : 143-83.

- Bueno, Gustavo. *Teoría del cierre categorial*, Pentalfa, Oviedo: 1992-93. Volumen 1. Introducción general. Siete enfoques en el estudio de la ciencia.
- Buero Vallejo, Antonio. “De rodillas, de pie, en el aire (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)”. *Obra completa, II. Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994: 197-211.
- Bugliani, Américo. *La presenza di D’Annunzio in Valle-Inclán*. Milán: La Goliardica, 1976.
- Burguera Nadal, M^a Luisa. “Valle-Inclán y Baudelaire: aproximación a sus principios estéticos y literarios”. *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 12-14 (2001-03): 73-90.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1756)*. Ed. Carlota Fernández-Jáuregui Rojas. Madrid: Alianza, 2005.
- Caballero Bernabé, Francisco Javier. *La pintura de El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- Cabañas Vacas, Pilar. *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán (1899-1920)*. Sada (A Coruña): Edición do Castro, 1995.
- _____. “Genología/ género: claves codificadoras/ tipos y arquetipos femeninos en el teatro de Valle-Inclán”. *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 413-47.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Cabrera, Vicente. “Valle-Inclán y la escuela de Echegaray: un caso de parodia literaria”. *Revista de Estudios Hispánicos*, nº7, 2 (1973): 193-213.
- Calero Heras, José. “La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán”. *Prohemio*, II, 2 (1971): 257-71.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Barcelona: Tecnos, 1991.
- Calvo Serraller, Francisco. *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- _____. *La novela del artista. El creador como héroe en la ficción contemporánea*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013 (Edición corregida y aumentada),

- Campillo, Antonio. *La razón silenciosa: Una lectura de las Enéadas de Plotino*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1990.
- Canoa Galiana, Joaquina. “Análisis semiológico de la estructura de una obra dramática”. A.A. V.V. *Crítica semiológica*. Santiago de Compostela: Universidad, 1974. 59-95.
- Capel Martínez, Rosa María. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Instituto de la Mujer, 1986.
- _____. *Mujer y trabajo en el siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Cardona, Rodolfo. *Hacia el esperpento. Trayectoria del teatro de Valle-Inclán*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2015.
- Cardona, Rodolfo y Anthony Zahareas. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1982.
- Casalduero, Joaquín. “Sentido y forma de *Martes de carnaval*”, En Anthony N. Zahareas, ed. *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas, 1968: 686-694.
- Carnero, Guillermo. *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Fundación Juan March/ Cátedra, 1983.
- _____. “Cuatro formas de culturalismo”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* <www.cevantesvirtual.com>, 2005.
- Caro Baroja, Julio. *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter*. Madrid: Istmo, 1988.
- Casares, Julio. *Crítica profana. Valle-Inclán, Azorín, Ricardo León*. Espasa-Calpe, 1944.
- Castro Delgado, Luisa. “Los personajes masculinos en el relato galante de Valle-Inclán”, *Anuario Valle-Inclán, II / Anales de Literatura Española Contemporánea*, 28. 3 (2003): 33-52.
- _____. “Valle-Inclán, entre Aristóteles y Frye”, *Anuario Valle-Inclán VIII/ ALEC* 33. 3 (2008). 11-31.
- _____. “La teoría valleinclaniana sobre Don Juan en la prensa periódica (1921-1932)”. En Javier Serrano y Amparo de Juan, coords. *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931): Actas del congreso internacional (Lugo, 25-28 de noviembre de 2008)*. Universidade de Santiago de Compostela, 2009. 587-600
- _____. “Valle-Inclán y la novela gótica: en torno a los personajes masculinos de *Jardín umbrío*”. *Anuario Valle-Inclán XI/ Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36. 3 (2011). 5-29.

- _____. “La concepción valleinclaniana del retrato como ‘Arte de recuerdo’”. *Valle-Inclán y las artes: Actas del congreso internacional* (Santiago de Compostela, 25-28 de octubre de 2011). Ed. Margarita Santos Zas, Javier Serrano y Amparo de Juan. Universidade de Santiago de Compostela-Cátedra Valle-Inclán, 2012. 331-344.
- _____. “El ideal comunitario de Valle-Inclán en la prensa española”. En Fidel López Criado, ed. *Literatura, cine y prensa. Criterios, valores y actitudes*. Santiago de Compostela, Andavira Editora, 2011. 37-44,
- Castro Delgado, Luisa y Cristina Villarme Álvarez. “Valle-Inclán frente a la industria del libro”. *Anuario Valle-Inclán III/ Anales de literatura Española Contemporánea* 29.3 (2004): 91-114
- Caudet, Francisco. Zola, Galdós, Clarín. *El naturalismo en Francia y España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- Cecilia Herrero, Juan. “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 2, 2011. 15-48
- Celma Valero, M^a Pilar. *La pluma ante el espejo: visión autocrítica del Fin de Siglo: 1888-1907*. Salamanca: Universidad de Salamanca, “Acta salmanticensia”, 1989.
- Cerezo Galán, Pedro. *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y el Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Granada: Universidad-Biblioteca Nueva, 2003.
- Cibreiro, Estrella. “El espacio femenino en Valle-Inclán”. En Fidel López Criado, ed. *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. A Coruña: Hércules Ediciones, 2008. 197-209.
- _____. “Entre el dinamismo ideológico y el estatismo filosófico: la aproximación al género y la mujer en la obra de Valle-Inclán”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 33.3./ *Anuario Valle-Inclán VIII* (2008): 33-56/ 445-468.
- Cossío del Pomar, Felipe. *Crítica de arte de Baudelaire a Malraux*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Ciplijauskaitė, Biruté. “La función del lenguaje en la configuración del personaje femenino valleinclanés”. John P. Gabriele, ed. *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Madrid: Orígenes, 1987: 163-72.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes. “La lámpara maravillosa de Valle-Inclán y el Heinrich von Ofterdingen de Novalis o la poética como ‘camino de perfección’”. *Revista de Literatura* vol. LXIV (2002), 127:121-50.

- Cohn, Dorrit. *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Cortines Torres, Jacobo. “Las patrias de Don Juan”. En Mercedes de los Reyes Peña, Rogelio Reyes Cano y Klaus Wagner, coords. *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Universidad de Sevilla, 2001. 215-230.
- _____. *Burlas y veras de Don Juan*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007. .
- Cossío del Pomar, Felipe. *Crítica de arte de Baudelaire de Malraux*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Costas Pardo, M^a del Carmen. “Narrador y leyenda en ‘Mi hermana Antonia’ de Valle-Inclán”. *Asedios ó conto: Actas do Congreso Internacional* (Vigo, 1997). Ed. Carmen Becerra *et al.* Vigo: Universidad, 1999: 151-55.
- Curi, Umberto. *Mitos de amor: filosofía del eros*. Madrid: Siruela, 2010.
- Curtius, Hans Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Charlín Pérez, Francisco Xavier. “Valle-Inclán e o discurso histórico murguiano (I, II)”. *Cuadrante: revista cultural da “Asociación Amigos de Valle-Inclán”*, 13 y 14 (2006 y 2007): 27-50 y 5-48.
- Checa Puerta, Julio E. “Las escenas de crueldad de Valle-Inclán: prerrafaelismo literario”. En Fernando Doménech, ed. *Teatro Español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos, 2008. 115-25.
- Davies, Catherine. “Women and power in *Femeninas* and *Epitalamio*”. *Ramón María del Valle-Inclán: questions of gender* Ed. Carol Maier & Roberta L. Salper. Lewisburg/London-Toronto: Bucknell University Press & Associated University Presses, 1994.
- De la Fuentes Ballesteros, Ricardo. “Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos”. En Miguel Ángel Lozano Marco, coord. *Schopenhauer y la creación literaria*, 1996: 89-100.
- Díaz-Lage, Santiago. “Tiempo e historia en *La Media Noche*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anales de Literatura Española Contemporánea* 28.3 *Anuario Valle-Inclán* III (2003): 53-70.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1965.
- _____. *Culturalismo y creación poética*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.

- _____. *Vida y obra de Víctor Said Armesto*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.
- Diego, Rosa de. “El mito del andrógino a finales del siglo XIX”. En *Mitos*, 1998. Vol. II. 179-83.
- _____. “Estética del cuento decadente”. *El relato corto francés y su recepción en España*. Ed. Concepción Palacios Bernal. Murcia : Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003. 93-120
- Diego, Rosa de y Lydia Vázquez, eds. *De lo grotesco*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1996.
- _____. *Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura*. Madrid: Alianza, 2005.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid-Barcelona: Debate-Círculo de Lectores, 1994.
- Dilthey, Wilhelm. *Crítica de la razón histórica*. Barcelona: Península, 1986.
- _____. *Teoría de la concepción del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945
- Doležel, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- Doll, Eileen J. “Don Juan y Cristo en las *Comedias bárbaras* y *The Playboy of the Western World*”. *Suma valleinclaniana*. Ed. John P. Gabriele. Barcelona-Santiago de Compostela: Anthropos-Consorcio de Santiago, 1992. 281-92.
- Doménech, Fernando, ed. “Valle-Inclán”. *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos, 2008. 89-171.
- Domínguez Rey, Antonio. «Selva pánida», visión estética del Modernismo. *Cuadernos Hispanoamericanos* 438, *Homenaje a Ramón del Valle-Inclán* (1986): 7-18.
- Dougherty, Dru. “The tragicomic Don Juan: Valle-Inclán’s Esperpento of *Las galas del difunto* (*The Dead Man Duds*)”. *Modern Drama*, XXIII, 1 (1980): 44-57.
- _____, ed. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos, 1983.
- _____. “Valle-Inclán y la farsa”. *Ínsula*, 531 (marzo de 1991): 17-18.
- _____. “Valle-Inclán y la pintura: la exposición de Juan de Echevarría”. *Boletín de la Fundación García Lorca* (junio de 1995): 65-73.
- _____. *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme. Estudio sistémico de Tirano Banderas*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

- _____. “Poética y práctica de la farsa: *La Marquesa Rosalinda* (1912)”. *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003. 119-48.
- _____. “Valle-Inclán y la tragedia moderna”. *ALEC* 33. 3. *Anuario Valle-Inclán VIII*. (2008). 469-500.
- _____. “El teatro impuro: el carácter intergenérico del esperpento”. En Fernando Doménech, ed. *Teatro español. Autores clásicos y modernos*. Madrid: Fundamentos, 2008. 91-99.
- _____. “Valle-Inclán, corresponsal de guerra: *La Media Noche*”. *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Ed. Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2009. 565-85.
- Drumm, Elizabeth, “Ekphrasis in Valle-Inclán’s *Comedias bárbaras*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 32. 2 (2000): 391-407.
- _____. “La estética del recuerdo en *La lámpara maravillosa*: el proceso de pensar el tiempo”. *Valle-Inclán y las artes*. Ed. Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 2012. 303-320.
- Ducrot, Oswald. y Jean-Marie Schaeffer. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife, 1998. Edición española dirigida por Marta Tordesillas.
- Escarpín Gual, Montserrat. “El Prerrafaelismo y los autores del 98”, en *Literatura y sociedad. El papel de la literatura en el siglo XX*. La Coruña: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Coruña, 2001. 119-134.
- Echeverría, Evelio. “El esperpento y el teatro de marionetas italiano”. *Hispanic Review* XLIII, 3 (1975): 311-15.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press, 1997
- Escobar, José. "Don Juan, vendaval erótico romántico, en Espronceda y Zorrilla", en Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera", *Romanticismo 9. El eros romántico. Actas del IX Congreso (Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005)*, Bologna, Il Capitello del Solle, 2006. 65-79.
- Escobar Bonilla, M^a del Prado. “La presencia del narrador en las novelas dialogadas de Galdós”. *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano*. Ed.. Yolanda Arencibia et al. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, “Biblioteca Galdosiana”. 290-98.

- Escobar Borrego, Francisco Javier. “«Y va mi barca por el ancho río». Simbolismo y referentes míticos en *Claves líricas* de Valle-Inclán”. *El pasajero*, 23 (2007).
- Espejo Trenas, Antonio. “La difícil convivencia del genio literario: el caso de Blasco Ibáñez y Valle-Inclán”. *Cuadrante* 11 (agosto 2005).
- _____. *El eco de la palabra. Claves literarias e intelectuales de Ramón del Valle-Inclán en algunas páginas olvidadas*. Valencia: Araña Editorial, 2014.
- Esteban, José. “Valle-Inclán visto por...” Madrid: *Espejo*, 1973.
- _____. “Valle-Inclán y Rubén Darío”. En Fernando Doménech, ed. *Teatro español. Autores clásicos y modernos*. 135-39.
- Esteban, José y Gonzalo Santonja. *Los novelistas sociales españoles: 1928-1936. Antología*. Madrid: Ayuso, 1977.
- Esteban, José y Anthony N. Zahareas. *Los proletarios del arte. Introducción a la bohemia*. Madrid: Celeste Ediciones, Biblioteca de la bohemia, 1.
- Estévez Saá, José Manuel. “Recuperación del mito del andrógino en las manifestaciones artísticas del siglo XIX”. *Mitos*, 1998. Vol. II. 288-92.
- Etreros, Mercedes. *Sub specie aeternitatis. Estudio de las ideas estéticas de Valle-Inclán*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1995.
- Ezama Gil, María de los Ángeles (1992). “Algunos datos para la historia del término «novela corta» en la literatura española de fin de siglo”. *Revista de Literatura*, T. 55, nº 109, 1993: 141-48
- _____. *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Universidad, 1992.
- _____. “La narrativa breve en el fin de siglo” *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 580, 1995: 10-15
- Feal Deibe, Carlos. *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company/ Purdue University Monographs in Romance Languages, 1984.
- _____. “Don Juan como esperpento: *Las galas del difunto* de Valle-Inclán”, *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*. Ed. Jesús Torrecilla. Ámsterdam: Rodopi, 2000: 71-90.

- Fernández, Luis Miguel. "Cine y cines en Valle-Inclán. A propósito de *Las galas del difunto*". Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Barcelona: Universidad Autónoma-Taller d'Investigacions Valleinclanianas, 1995. 597-607.
- Fernández Almagro, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, 1966.
- Fernández Cifuentes, Luis. *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid: Gredos, 1982.
- Fernández Gutiérrez, José M^a. *La novela corta galante. Felipe Trigo (1865-1916)*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989.
- Fernández Montesinos, José. "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones". *Revista de Occidente*, Madrid, 2^a época, Vol. XV, 44-45 (noviembre-diciembre de 1966): 146-65. También en Anthony Zahareas, ed, *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas, 1968. 131-50.
- Fernández Peláez, Iván. "Las contradicciones de *La lámpara maravillosa*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.3 /Anuario Valle-Inclán I (2001): 713-41/ 29-57.
- Fernández-Retamar, Roberto. *Calibán. Contra la leyenda negra*. Lleida: Universitat, 1995.
- Fernández Ripoll, Luis Miguel. "Breve aproximación al símbolo de la luz en *La lámpara maravillosa*". *Valle-Inclán y su obra*. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Barcelona: Universidad Autónoma-Taller d'Investigacions Valleinclanianas, 1995. 179-95.
- Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. València: Universitat de València, 2004.
- Ferrari, Stefano. *La psicología del retrato nell'arte e nella letteratura*. Roma: Laterza, 1998.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- Fichter, William L. *Publicaciones periodísticas de don Ramón de Valle-Inclán anteriores a 1895*. México: El Colegio de México, 1952.
- Finkenthal, Stanley. *El teatro de Galdós*. Madrid: Fundamentos, 1980.
- Finnegan, Pamela. "Los papeles complementarios de la sátira y la ironía en *Tirano Banderas*". En *Suma valleinclaniana*. John P. Gabriele, ed. Barcelona-Santiago de Compostela: Anthropos-Consorcio de Santiago, 1992. 551-69.

- Flamarique, Lourdes. “Introducción”. En Friedrich D. E. Schleiermacher, *Los discursos sobre hermenéutica*. Pamplona: Universidad de Navarra, “Cuadernos de Anuario Filosófico”, 1999: 5-45.
- Fordham, Frieda. *Introducción a la psicología de Jung*. Madrid: Morata, 1968.
- Francastel, Galiene y Pierre. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Fressard, Yves. “De Shakespeare à l’expressionnisme: esthétique et ideologie des *Comedias bárbaras*”. *Co-textes*. “Les *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán” 31-32 (1996): 25-36.
- Friera Suárez, Florencio y José Tomás Cañas Jiménez, comps. *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas. Escritos sobre arte de Ramón Pérez de Ayala*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta/ Caja General de Ahorros de Granada, 1991.
- Frye, Northop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991. Traducción española de *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1957.
- _____. *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Madrid: Muchnick Editores, 1996.
- Frye, Northop y David Cayley. *Conversación con Northop Frye*. Barcelona: Península, 1997.
- Fuente, José Luis de la. “El cubismo y Lope de Aguirre en la síntesis americana de *Tirano Banderas*”, *Valle-Inclán y su obra*. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Barcelona: Universidad Autónoma-Taller d’Investigacions Valleinclanianas, 1995. 347-58.
- Fumarolli, Marc. “Les Abeilles et les araignées”. *La Querelle des anciens et des modernes: XVIIe-XVIIIe siècles*. Ed. Anne-Marie Locoq. París : Gallimard, 2001.
- Gabriele, John P., ed. *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*. Madrid: Orígenes, 1987.
- _____. ed. *Suma valleinclaniana*. Barcelona-Santiago: Anthropos-Consorcio de Santiago, 1992.
- Gago Rodó, Antonio. “Entrevista y conferencia de Valle-Inclán en Málgaga”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 543 (septiembre de 1995): 61-78.
- _____. “Regionalismo y literatura en Valle-Inclán, textos (1925-1928). *Hesperia: anuario de filología hispánica*, 1 (1998): 25-42.
- Galán, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello. Un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2002.
- Gamallo, Pablo y Dolores Vilavedra, eds.: *Nós e o mundo, o mundo e Nós*. Santiago de Compostela: Universidade, 2021. 127-143.

- Gambini, Dianella. "Lectura dannunziana de *Epitalamio* de Valle-Inclán". *Hispanística XX*, 4. *Leer a Valle-Inclán en 1986*. Centre d'études et de recherches hispaniques du XXème siècle, Université de Dijon, 1987: 15-36
- _____. "Aspetti romantico-decadenti europei in 'Rosarito' di Valle-Inclán". *Annali della Università per Stranieri*, Giugno (1988): 151-178.
- _____. *Schermi e sherni di una donna fatale: 'Tula Varona' di Valle-Inclán*. Perugia: Guerra Edizioni, 1990.
- _____. "Polisemia lingüística y ambigüedad textual en 'Octavia Santino'. Reflexiones para una traducción al italiano". *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 187-201.
- García Berrio, Antonio. *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales*. Madrid: Cátedra, 2006.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Cátedra, 1995.
- García Gual, Carlos, "Rostros para la eternidad". En A.A.V.V. *El retrato*. Barcelona: Galaxia Guttemberg-Círculo de Lectores/ Fundación Amigos del Museo del Prado, 2004. 21-34.
- García Jáñez, Francisca. "Emblema y écfrasis en algunos retratos de G. A. Bécquer". *Florilegio de estudios de emblemática: Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática of The Society of Emblem Studies*. Ed. Sagrario López Poza.. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2004: 371-83.
- García Lara, Fernando. *El lugar de la novela erótica española*. Granada: Diputación Provincial, 1986.
- García Lorenzo, Luciano. "Valle-Inclán y *Las galas del difunto* (1926): parodia y tradición clásica". *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante. Madrid: Cátedra. 173-188.
- García Pelayo, Manuel (1966). "Sobre el mundo social de la literatura en Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, XV, 44-45 (1966): 257-287.
- Garín Llombart, Felipe V. "Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico". En *El retrato*. Barcelona: Galaxia Guttemberg-Círculo de Lectores/ Fundación Amigos del Museo del Prado, 2004. 9-20.

- Garlitz, Virginia Milner. "La evolución de *La lámpara maravillosa*". *Hispanística XX*, 4 (1986): 193-216.
- _____. "El ocultismo en *La lámpara maravillosa*". En Clara Luisa Barbeito, coord. *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona: PPU, 1988. 111-24
- _____. "La estética de Valle-Inclán en *La media noche* y *En la luz del día*". *Revista de Estudios Hispánico* (Río Piedras, Puerto Rico), 16, Valle-Inclán: homenaje (1989): 21-30.
- _____. "Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega". *El modernismo: la renovación de los lenguajes poéticos*. Coords. Tomás Albaladejo *et al.* Valladolid: Universidad, 1990. 61-80.
- _____. "La lámpara maravillosa: humo y luz". *Ínsula* 531 (nº dedicado a Valle-Inclán) Coord. Margarita Santos Zas (1991): 11-12.
- _____. "Los ocultistas franceses y *La lámpara maravillosa*". *Suma valleincliniana*. John P. Gabriele, ed. Barcelona-Santiago: Anthropos-Consorcio de Santiago, 1992: 209-221.
- _____. "Valle-Inclán y el mágico arte de la memoria". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31. 3. *Anuario Valle-Inclán VI* (2006): 27-35/ 741-50
- _____. *El centro del círculo: La lámpara maravillosa, de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad-Cátedra Valle-Inclán, 2007.
- Gaudreault, Romain. "Renouvellement du modèle actantiel". *Poétique*, 107: 356-368, 1996.
- Genette, Gérard. "Géneros, tipos, modos". Miguel A. Garrido Gallardo, comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- _____. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto, trad. Madrid: Taurus, 1989.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana. "Literatura comparada y tematología: aproximación teórica". *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, 7 (2003): 239-260.
- Gombrich, E. H. *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Madrid: Debate, 2003.
- Gómez Abalo, M^a Ángeles. "Personajes farsescos en *La reina castiza* de Valle-Inclán". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29. 3/ *Anuario Valle-Inclán IV* (2004): 61-89.

- Gómez Amigó, Carlos. “La teosofía en *La lámpara maravillosa*. *Hibris. Revista de bibliofilia*, 12 (2002): 4-17.
- Gómez Montero, Javier. “Valle-Inclán y la alquimia del recuerdo. Poética y representación de la memoria en *La lámpara maravillosa* y *El Pasajero*. En Nicasio Salvador Miguel, ed. *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 169-83.
- Gómez Redondo, Fernando. *La prosa y el teatro en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1991.
- González, Emiliano, “Los Quijotes decadentes. III”, *Penumbria. Revista fantástica para leer en el ocaso*, febrero 2015. <http://www.penumbria.mx/los-quijsotes-decadentes-iii/>
- González, José Manuel. *Shakespeare y la Generación del 98: relación y trasiego literario*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- González del Valle, Luis T. *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*, Barcelona: Anthropos, 1990.
- _____. *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002.
- _____. “Rosita, primer esperpento” *Anales de Literatura Española Contemporánea* 31.3/*Anuario Valle-Inclán VI* (2006): 833-69/ 119-55.
- González López, Emilio. “Los cuentos de Valle-Inclán: su evolución; del decadentismo al simbolismo”. En Clara Luisa Barbeito, ed. *Valle-Inclán: nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona: PPU, 1988. 283-295.
- González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- González Salvador, Ana. “Introducción”. Pierre Louÿs, *La mujer y el pelele*. Madrid: Cátedra, 2005. 7-99.
- Sánchez Granjel, Luis. *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca: Universidad, 1980.
- Greenfield, Sumner. *Ramón María de Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*. Madrid, Fundamentos, 1972.
- Guillén, Claudio. “De influencias y convenciones”. *1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. II (Año 1979). 87-97.
- <www.cervantesvirtual.com/obra/de-influencias-y-convenciones-0/>
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Littérature*, 6 : 86-110.
Reimpreso en Roland Barthes *et al. Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977 : 115-178.
- Heras González, Juan Pablo. “La recuperación escénica de Valle-Inclán: historia y recepción crítica de los montajes de la obra de Valle-Inclán durante el franquismo”. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 24 (2006): 117-38.
- Hernández, Juan de Dios. “La obra de arte total o «Gesamthunstwerk»”, *Parnaso. Revista Cultural Universitaria*, Universidad de Valencia, 30-10-2020.
- Herrero, Javier. “La sátira del honor en los esperpentos”. En Anthony N. Zahareas,, ed. *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas, 1968: 277-280.
- Hintherhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- Hormigón, Juan Antonio, ed. *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- _____. “Valle-Inclán y Goya: mirar la historia, construir el arte. En Clara Luisa Barbeito, ed. *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona: PPU, 1988. 89-105.
- _____, ed. *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán (Actas del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán, mayo de 1986)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, 2 vols.
- _____. *Valle-Inclán. Biografía cronológica*. Volumen I (1866-1919). Madrid: Publicaciones de la ADE, 2006.
- _____. *Valle-Inclán, biografía cronológica y epistolario*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2006-07. 4 vols.
- Iglesias Feijoo, Luis. “Valle-Inclán y Galdós”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 6. 1-2 (1981): 79-104.
- _____. “Valle-Inclán, entre teatro y novela”. *Diálogos hispánicos de Ámsterdam* 7 (1988) *Valle-Inclán (1866-1936) Creación y lenguaje*: 65-80.
- _____. “Grotescos: Valle-Inclán y Arniches”. *Estudios sobre Carlos Arniches*. Ed. Juan A. Ríos Carratalá. Alicante: Instituto Juan Gil Albert, 1994. 49-59.
- _____. “Valle-Inclán, el Modernismo y la Modernidad”. *Valle-Inclán y su obra*. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Barcelona: Universidad Autónoma-Taller d’Investigacions Valleinclanianes, 1995. 37-50.

- _____. “Modernismo y modernidad”. *Literatura Modernista y Tiempo del 98*. Actas del Congreso Internacional (Lugo, 17-20 de noviembre de 1998). Ed. Javier Serrano Alonso *et alii*. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 27-43.
- _____. “Evasión y compromiso en Valle-Inclán”. En Fidel López Criado, ed. *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo: evasión y compromiso en la literatura española de la 1ª mitad del siglo XX*. A Coruña: Concello, 2002. 337-349.
- _____. “Valle-Inclán y el mundo en torno”. *Monteagudo*, 3ª época, 2 (1997).
- _____. “Valle-Inclán e o mundo moderno”. *Actas do Congreso Galicia nos tempos do 98* (1997). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, D.L., 1998: 121-131.
- Iglesias Feijoo, Luis, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, eds. *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Actas del Congreso Internacional (Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995). Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997.
- Iglesias Santos, Montserrat. *Canonización y público: el teatro de Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad, 1998.
- _____. “La farsa en el teatro de vanguardia europeo, Valle-Inclán y Ghelderode”. *Sin fronteras: estudios de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Coords. Darío Villanueva *et alii*. Santiago de Compostela/ Madrid/ Barcelona: Castalia/ Universidades de Santiago y Pompeu Fabra, 1999. 163-74.
- Ingarden, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2005. Traducción de Max Niemeyer, trad., *Vom Erkennen des Literischen Kunstwerks*, Tübingen, 1968.
- Iriarte López, Margarita. *El retrato literario*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra-EUNSA, 2004.
- Iser, Wolfgang. *Walter Pater. The aesthetic moment*. Cambridge University Press, 1987.
- Jerez Farrán, Carlos (1990). *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. A Coruña: Edicións do Castro, 1989.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986. Traducción de *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1977.
- Johnson, Roberta. “La voluntad de Azorín: Schopenhauer bajo prueba” *Anales de Literatura Española*, 12 (1996). *Schopenhauer y la creación literaria en España*, 161-74.

- Jolivet, Régis, *Las doctrinas existencialistas: desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*. Madrid: Gredos, 1976.
- Juan Bolufer, Amparo de. “El estilo indirecto libre y otras formas de representación del discurso de los personajes en la narrativa de Valle-Inclán”. *Valle-Inclán y su obra*. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, 16-20 de noviembre de 1992). Ed. Manuel Aznar y Juan Rodríguez. Barcelona: Cop d’Idees, 1995. 217-25.
- _____. *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad, 2000.
- _____. “Ramón Pérez de Ayala frente al teatro de Valle-Inclán. Dos artículos olvidados sobre el diálogo teatral a propósito de *El Embrujado*”. *Moenia*, 6 (2000): 377-396.
- Juan Bolufer, Amparo de y Javier Serrano Alonso. *Valle-Inclán, candidato republicano*. Santiago: Servicio de Publicaciones de la Universidad-Cátedra Valle-Inclán, 2007.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1961.
- _____. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010.
- Kirkpatrick, Susan. “From *Octavia Santino* to *El yermo de las almas*: Three Phases of Valle-Inclán”, *Revista Hispánica moderna*, 37 (1972-73): 56-72.
- Kosko, Bart. *Pensamiento borroso: la nueva ciencia de la lógica borrosa*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Kunicka, Elzbieta. *El “fantoche humano” y la renovación teatral española. La marionetización del personaje en los esperpentos de “Martes de Carnaval” de Valle-Inclán*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- _____. “El fantoche humano *versus* la marioneta. Técnicas de la marionetización del personaje teatral en *Los cuernos de don Friolera*”. En Fidel López Criado, ed. *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. A Coruña: Hércules Ediciones, 2008. 81-88.
- Lasaga Medina, José. *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Lavaud, Éliane. “Valle-Inclán y la exposición de Bellas Artes de 1908”. *Papeles de Son Armadans*, CCXLII (mayo 1976): 115.
- _____. “Las *Sonatas*: un ejemplo de deconstrucción”. *Hispanística XX*, 4 (1986). 49-72.
- _____. “Estrategia de la escritura y de la publicación en la narrativa valleinclaniana (1899-1906)”. En Juan Antonio Hormigón, ed. *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-*

- Inclán (Actas del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán, mayo de 1986)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, t. I: 39-50.
- _____. *La singladura narrativa de Valle-Inclán*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1991.
- _____. “Publicité pour un fantôme. Cortés et Valle-Inclán”, en *Publicité/ Propagande. Culture Hispanique, Hispanística XX*, 16 (1998). 71-79.
- _____. (2000): “Sonatas y viajes: la Sonata de estío y la otredad”. *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 73-89.
- _____. *Valle-Inclán. ¿Un sistema literario?* Diputación Provincial de Pontevedra, 2006.
- Lavaud, Èliane y Jean-Marie Lavaud. *Valle-Inclán, un espagnol de la rupture*. Paris: Actes Sud, 1991.
- _____. “Valle-Inclán y las marionetas: entre la tradición y la vanguardia”. *El Teatro en España entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939*. Ed. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992. 361-372.
- _____. “Otra subversión valleinclaniana. El mito de Don Juan en *Las galas del difunto*”. *Rapsodia valleinclaniana: escritura narrativa y escritura teatral*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Lavaud, Jean-Marie. “Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX (De J. Muruáis hacia Valle-Inclán)”. *Estudios de información*, 24 (octubre-diciembre de 1972): 257-401.
- _____. “Valle-Inclán et la mort de Blasco Ibáñez”. *Bulletin Hispanique*, LXXVI, 3-4 (1974): 376-90.
- _____. “El teatro de los niños (1909-1910). *Hommage des hispanistes françaises a Noel Salomon*. Barcelona : Laia, 1979. 63-79.
- _____. “Del teatro de los niños al esperpento: visión del ejército”. *Diálogos hispánicos de Ámsterdam* 7 (1988): 81-97.
- _____. “Las Comedias Bárbaras, ¿Una misma serie?” *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez San Cugat del Vallès: Cop d’Idees-Taller de Investigacions Valleinclanianes, 1995. 441-56.

- _____. “Manipulación de funciones e irrisión estructural en el esperpento”. *Museo de Pontevedra*, 44 (1990): 555-71.
- _____. *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*. Barcelona: PPU, 1992.
- _____. “El Caballero, la construction du personaje”. *Les Comédies barbares: lire Valle-Inclán*. Jean-Marie Lavaud, ed./ comp. Dijon : Université de Bourgogne, 1996 : 221-41.
- _____. “Valle-Inclán y la comedia”. *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 241-269.
- Lázaro, Reyes. “El héroe y el olor del ajo. Don Juan en *Las galas del difunto* y en *Don Juanito y su escudero*”. *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*. Ed. Cristóbal Cuevas. Málaga: Universidad, 1999. 333-41.
- Lázaro Carreter, Fernando. “De Valle de la Peña a Valle-Inclán”. *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 19-35.
- Le Scoëzec, Annick. *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité «fin de siècle»*. Paris: L’Harmattan, Critiques Littéraires, 2000.
- Lecoq, Anne-Marie, ed. *La Querelle des anciens et des modernes: XVIIe-XVIIIe siècles*. Paris: Gallimard, 2001.
- Lentzen, Manfred. “La tragedia grotesca de Carlos Arniches y el teatro grotesco contemporáneo” *Estudios sobre Carlos Arniches*. Ed. Juan A. Ríos Carratalá. Alicante: Diputación- Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, 1994.
- Lissorges, Yvan y Gonzalo Sobejano, coords. *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Litvak, Lily, ed. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936*. Madrid: Taurus, 1993.
- _____. *El sendero del tigre (Exotismo en la literatura española de fines del s. XIX. 1888-1913)*. Madrid: Taurus, 1986.
- _____. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.
- _____. “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1898-1910). *Hispanic Review*, 45 (1977): 397-412.
- _____. *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura, 1849-1936*. Ámsterdam: Rodopi, 1998.

- _____. “Latinos y anglosajones. Una polémica de la España de fin de siglo”. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthroos, 1990. 155-199.
- _____. *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001.
- _____. Transformación industrial y literatura en España: 1895-1905. Madrid: Taurus, 1980.
- Lledó, Emilio. *El concepto “poíesis” en la filosofía griega*. Madrid: CSIC-Instituto “Luis Vives” de Filosofía. Madrid, 1961.
- Lloréns, Eva. *Valle-Inclán y la plástica*. Madrid: Ínsula, 1975.
- Lomba Falcón, Pedro. *Márgenes de la Modernidad. Libertinismo y filosofía en el siglo XVIII*. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 1914.
- López Casanova, Arcadio. “Valle.Inclán en Francia: *Un día de guerra*”. *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 159-77.
- López Santos, Miriam. “Teoría de la novela gótica”. *Estudios humanísticos. Filología*, 30 (2008): 187-210.
- _____. “La novela gótica: ¿Génesis de la literatura fantástica?” *Arena Romanística. Journal of Romance Studies*, 5 (2009): 98-116.
- _____. “Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica”. *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica-UNED?*, 19 (2010): 273-92.
- _____. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- López Serrano, Ricardo. *J. Solana. Los personajes en su literatura y su vida: una visión simbólica de la vida*. Santander: Universidad de Cantabria-Parlamento de Cantabria, 2003.
- López Vázquez, José Manuel “Valle-Inclán y el arte gallego”. *Cuadrante: revista cultural da “Asociación Amigos de Valle-Inclán”*, 16 (2007): 42-74.
- López Vázquez, José Manuel, Margarita Santos Zas y Javier del Valle-Inclán Alsina. *Valle-Inclán íntimo*. Catálogo da Exposición Colexio de Fonseca (9 de febreiro-1 de abril de 2023). Santiago de Compostela: Universidade-Cátedra Valle-Inclán da USC, 2023.
- Lorenzo-Rivero, Luís. *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*. Sada: Edición do Castro, 1998.
- Losada, Basilio. “Valle-Inclán, entre Galicia y Brecht”. *Estudios Escénicos*, 13 (1969): 59-80.

- Loureiro, Ángel G. “A vueltas con el esperpento”, *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García-Lorca, La Guerra Civil*. Coord. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Anthropos, 1988. 205-29.
- Lozano Marco, Miguel Ángel. coord. *Schopenhauer y la creación literaria. Anales de Literatura Española*, 12 (1996).
- _____. “Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica»”. *Schopenhauer y la creación literaria*: 203-15.
- _____. *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1998-1930*. Alicante: Universidad, 2000.
- Lyon, John. *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: University Press, 1983.
- Macchia, Giovanni. *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*. Madrid: Tecnos, 1998.
- Madariaga de la Campa, Benito y Celia Valbuena de Madariaga. *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*. Santander: Institución Cultural de Cantabria- Diputación Provincial de Santander, 1976.
- Madrid, Francisco. *La vida activa de Valle-Inclán*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.
- Maier, Carol. “¿Palabras de armonía?: reflexiones sobre la lectura, los límites y la estética de Valle-Inclán”. *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle-Inclán, García-Lorca, La Guerra Civil*. Coord. Ángel G. Loureiro. Barcelona: Anthropos, 1988. 151-70.
- Maier, Carol y Roberta L. Salper, eds. *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*. Lewisburg/ London-Toronto: Bucknell University Press & Associated University Presses, 1994.
- Mainer, José-Carlos. “La ‘angustiosa evidencia visual’: Valle-Inclán y los límites de la descripción”. *El Comentario de textos*. Ed. Inés Carrasco y Guadalupe González Ariza. Málaga: *Analecta Malacitana. Anejo de la revista de la sección de filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 17, 1998: 243-57.
- _____. “El vuelo «epicúreo» de Ramiro de Maeztu (Una nota para Don Quijote, Don Juan y la Celestina)”. Ramiro de Maeztu. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. [1926] Madrid: Visor, 2004.
- Maravall, José Antonio. “La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán”. *Revista de Occidente*, XV, 44-45 (1966): 225-266.

- _____. “De la intrahistoria a la historia”. En Dolores Gómez Molleda. Volumen-homenaje a Miguel de Unamuno. Salamanca: Casa-Museo Unamuno (Universidad de Salamanca), 1986. 175-230.
- Marcos Celestino, Mónica. “Aproximación numérica a *Tirano Banderas*”. *Estudios humanísticos. Filología*, 27 (2005): 341-50.
- Marmot Raim, Anne. *La communication non-verbale chez Maupassant*. Paris : Nizet, 1986.
- Márquez, Miguel Ángel. *Retórica y retrato poético*. Huelva: Universidad, 2001.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*. Salamanca: Universidad, “Acta salmanticensia”, 1996.
- Marrast, Robert. *José de Espronceda y su tiempo: literatura, sociedad y política en tiempos del Romanticismo*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Martín, Ignacio José. “El horizonte de la desdicha: el problema del mal y el ideal ascético de Azorín.” En Miguel Ángel Lozano Marco, coord. *Schopenhauer y la creación literaria*, 1996: 175-202.
- Martín, Rebeca. *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- Martín Cabrero, Francisco José. “El horizonte de la desdicha (el problema del mal y el ideal ascético en Azorín)”. *Anales de Literatura Española*, 12. *Schopenhauer y la creación literaria en España*, 1996: 175-201.
- Martin Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Martínez Arnaldos, Manuel. “Deslinde teórico de la novela corta”. *Monteagudo*. 3ª época, 1. *Del cuento a la novela corta* (1996). 47-66.
- Martínez Artero, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- Martínez-Thomas, Monique. “El juego del didascalos, las didascalias anti-funcionales de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán. *Co-textes*, “*Les Comedias bárbaras* de Valle-Inclán”, 1996: 7-15.
- Mascato Rey, Rosario. “Valle-Inclán y Anglada Camarasa”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.3/ *Anuario Valle-Inclán II* (2001): 865-78/ 183-96.
- _____. “Valle-Inclán y Berta Singerman: la renovación del arte escénico”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27. 3/ *Anuario Valle-Inclán II* (2002): 73-94.

- _____. “Ramón Valle-Inclán en el homenaje a Julio Antonio (1919): nuevas aportaciones de la prensa compostelana”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28. 3/ *Anuario Valle-Inclán III* (2003): 221-41.
- _____. “Valle-Inclán, contemplateur”. *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura* 12 (2006): 67-76.
- _____. “Tiempo y modernidad: Bergson, Valle-Inclán y García Martí”. *Cuadrante: revista cultural da “Asociación Amigos de Valle-Inclán”* 16 (2007): 149-59.
- _____. “Tras la huella de Bergson: fundamentos para el estudio del intuicionismo en Valle-Inclán”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 34. 3/ *Anuario Valle-Inclán IX* (2009): 765-91/ 67-94.
- _____. “Poética del tiempo y mito de la Edad de Oro en la lírica valleinclaniana”. En Fidel López Criado, ed. *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2009. 469-76.
- _____. *Valle-Inclán, poeta moderno no canonizado*. A Coruña: Universidade, 2013.
- Matilla, Alfredo. “*La Media Noche, visión estelar de un momento de guerra*”. En Anthony Zahareas, ed. *Ramón del Valle-Inclán: An appraisal of his life and Works*. New York: Las Américas, 1968. 460-66.
- Maugue, Annelise. “Literatura antifeminista y angustia masculina a comienzos del siglo XX”. *Un siglo de antifeminismo*. 67-78.
- McGrath, Frances Charles. *The sensible spirit. Water Pater and the Modernist Paradigm*. Tampa: University of South Florida Press, 1986.
- Meinecke, Friedrich. *El Historicismo y su génesis*. México D. F.: Fondo de Cultura Económico, 1983.
- Mena Marqués, Manuela B. “El arte y la fisonomía”. En *El retrato*. Barcelona: Galaxia Guttemberg-Círculo de Lectores/ Fundación Amigos del Museo del Prado, 2004. 341-60.
- Menéndez Onrubia, Carmen. *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, Colección “Segismundo”, 1983.
- Meyer, Bruce. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela, 2008.
- Míguez Vilas, Catalina. “Tragedia de ensueño y Comedia de ensueño de Valle-Inclán: ¿cuentos u obras dramáticas?”. *Asedios ó conto*. Ed. Carmen Becerra et alii. Vigo, 1999:

329-336.

_____. *Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán*. Santiago: Universidad (tesis), 2002.

_____. “La enunciación didascálica en los *Melodramas para marionetas* y en los *Autos para siluetas* de Valle-Inclán”. *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Ed. Ángel Abuín González, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela: Universidad, 2001. 399-411.

_____. “Funcionalidad de las acotaciones valleinclanianas en *Divinas palabras*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea 27.3 / Anuario Valle-Inclán II* (2002): 739-53/ 95-109.

Milner, Max. “Tentation et séduction: à propos du Satan romantique”. *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*. Ed. Claude BEnoit y Elena Real. Valencia: Universidad, 1998. 193-199.

Mitchell, W. J. T. “Space and Time”. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University Press, 1986.

Molina Foix, Juan Antonio. “Introducción”. Mathew Gregory Lewis. *El monje*. Cátedra, “Letras Universales”, 2008. 9-101.

Molinos, Miguel de. *Guía espiritual. Defensa de la contemplación (Fragmentos)*. Madrid: Alianza, 1989.

Monge, Jesús M^a. “*La Lámpara Maravillosa* y el quietismo estético: estado de la cuestión”. *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. San Cugat del Vallès: Cop d’Idees-Taller de Investigacions Valleinclanianas, 1995. 207-16.

_____. “Valle-Inclán y las Bellas Artes (1889-15). *Cuadrante 6* (2003): 20-47.

_____. “El trascendentalismo de R. W. Emerson y la estética de *La lámpara maravillosa*”. *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Ed. Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez Colomer, A Coruña: Edicións do Castro, 2004: 207-20.

Monleón, José. *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets, 1971.

_____. “Valle-Inclán, una ruptura fecunda en el teatro español del siglo XX”. *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*. Ed. Cristóbal Cuevas. Málaga: Universidad, 1999. 17-45.

Monneyron, Frédéric. *L’Androgyne décadent: mythe, figure, fantasmes*. Grenoble: Ellug, 1996.

- Montolío Durán, Estrella. *Gramática en la caracterización de Valle-Inclán: análisis sintáctico, pragmático y textual de algunos mecanismos de caracterización*. Barcelona: PPU, 1992.
- Montoro, Adrian G. “*Flor de santidad: arquetipos y repetición*”. *Modern Language Notes* 93.2 (1978): 264-266.
- _____. “Gramática y Pragmática de un mecanismo caracterizador en Valle-Inclán”. *Valle-Inclán y su obra*. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Barcelona: Universidad Autónoma-Taller d’Investigacions Valleinclanianas, 1995. 115-126.
- Morales Muñiz, M^a Dolores Carmen. “El simbolismo animal en la cultura medieval”. *Espacio, tiempo y forma*, Serie III, H^a Medieval, 9 (1996). 229-255
- Morón Arroyo, Ciriaco. “*La lámpara maravillosa y la ecuación estética*”, En Anthony N. Zahareas, ed. *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas, 1968. 443-459.
- Naupert, Cristina. *La tematología comparatista: entre teoría y práctica*. Madrid: Arco Libros, 2001.
- Nickel, Catherine. “Valle-Inclán’s ‘La Generala’: Woman as Birdbrain”, *Hispania*, LXXI, 2 (mayo de 1988): 228-234.
- Nicoll, Allardyce. *El mundo de Arlequín. Un estudio crítico de la commedia dell’arte*. Barcelona: Barral, 1977.
- Nieto Alcaide, Víctor. *La Luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte gótico y del renacimiento*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Núñez, Salvador. ed. *Retórica a Herenio*. Madrid: Gredos, 1997.
- Núñez Sabarís, Xaquín. *La novela corta en Valle-Inclán. Estudio textual de Femeninas*, Santiago de Compostela, USC, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2005.
- _____. *Valle-Inclán en el Fin de Siglo. Femeninas*. Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra, 2006.
- _____. “Valle-Inclán, la novela corta y el drama. Un ejemplo de transmodalización: el ciclo de Octavia Santino”, *Cuadrante* (Vilanova de Arousa), 10, xaneiro, 2005: 94-108.
- _____. “¿De qué hablaban cuándo hablaban de modernismo? Las dos encuestas de *Gente Vieja* (1902) y *El Nuevo Mercurio* (1907)”, *Actas do Congreso Internacional Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009. 134-156.

- _____. “La recepción de Eça de Queirós en Valle-Inclán: las traducciones”. *Queirosiana, Estudos sobre Eça de Queirós e a súa geração. A obra queirosiana no espaço das linguas românicas*. Baiao, 2011. 19-28.
- Núñez Sabarís, Xaquín y Rafael López Mella. "Intertextualidad y reescritura en Epitalamio", *Moenia*, 12, 2006: 51-65.
- Ogno, Lía. “Novelas de artista”. Francisco José Martín, ed. *Las novelas de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. 237-51.
- Oleza Simó, Juan. “La estructura sintáctica de *La hija del capitán*”. *Cuadernos de Filología*, Valencia (junio de 1971): 133-47.
- Oliva, César. “Valle-Inclán: el conflicto entre novela y teatro”. *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad*. Ed. Cristóbal Cuevas. Málaga: Universidad, 1999. 185-203.
- _____. *El fondo del vaso. Imágenes de don Ramón del Valle-Inclán*. Valencia: Universitat de València, 2003.
- Olveda Legaspi, Jaime. “La abolición de la esclavitud en México, 1810-1917”. *Signos históricos*, 29 (enero-junio 2013). 8-34. <www.redalyc.org/articulo.oa?id=34428269001>
- Orazi, Verónica. “La vida interior de Tula Varona: las variants, el proceso evolutivo”. *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 203-25.
- Ordóñez García, David. “Baroja y Schopenhauer. Implicaciones narrativas del mundo como representación”. *Anales de la Literatura Española*, 12 (1996). 139-159.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. “Verdad y perspectiva”, en *El espectador* (1916). *Obras completas*.
- _____. “La doctrina del punto de vista”, en *El tema de nuestro tiempo* (1923). *Obras completas*.
- _____. *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925), en *Obras completas*. Vol. III (1917-25). Madrid: Taurus/ Fundación Ortega y Gasset., 2005
- Paolini, Claire J. *Valle-Inclán's Modernism. Use and Abuse of Religious and Mystical Symbolism*. Valencia: Albatros, 1986.

- Paraíso, Isabel. “La mirada de un biólogo reformista: Marañón ante Don Juan”, en Ana Sofía Pérez-Bustamante, ed. *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1998. 313-337.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Peers, Edgar Allison. *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1973. 2 vols.
- Pena López, María del Carmen. *Pintura del paisaje e ideología: La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1998.
- Pérez-Bustamante, Ana Sofía, ed. *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1998
- Pereiro Otero, José Manuel. *La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores*. Madrid: Verbum, 2008.
- Pérez Vidal, Alejandro. “Ética y estética del kif: Valle-Inclán, Baudelaire y Benjamín”. *Valle-Inclán y su obra*. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. Barcelona: Universidad Autónoma-Taller d’Investigacions Valleinclanianas, 1995. 429-39.
- Perrot, Michelle. “La mujer en el discurso europeo del siglo XIX”. *Mujeres y hombres en la formación del Pensamiento Occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Ed. Virginia Maquieira D’Angelo et al. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer-Universidad Autónoma de Madrid, 1989. Vol II. 115-127.
- Pimentel, Luz Aurora. “Tematología y transtextualidad”. *Nueva revista de filología hispánica*, 41, 1 (1993): 215-30
- Place-Verghnes, Floriane. *Jeux pragmatiques dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Paris: Honoré Champion, 2005.
- Plata, Francisco, *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*. Texas: University, 2009 (tesis).
- Pont, Jaume, ed. “La narrativa de Antonio Ros de Olano”. En Antonio Ros de Olano, *Relatos*. Barcelona: Crítica, 2008. 7-102.
- _____. *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Lleida: Editorial Milenio, 1997.

- _____. “La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoniaca y grotresco romántico”. En Jaume Pont (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, 1999. 161-78.
- _____. “Las claves expresivas de la ironía en la narrativa “estrambótica” de Antonio Ros de Olano”. *Scriptura*, 16 (2001). *El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*. Jaume Pont (ed.). 57-88.
- _____. “Mundo fantástico y visión alegórica en la narrativa de Antonio Ros de Olano”. En Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989. Vol 2, 1992. 1401-1408
- _____. “Ros de Olano y la cosmovisión grotesca romántica”. En Isaías Lerner *et al.* (coords.) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 16-21 de julio de 2001. Vol. 3 (Literatura española, siglos XVIII y XX), 2004. 435-443
- Poyatos, Fernando, ed. *Literary anthropology: a new interdisciplinary approach to people, signs and literature*. Amsterdam: John Benjamins, 1988
- _____. *La comunicación no verbal*. Madrid: Istmo, 1994.
- _____. *Nonverbal communication across disciplines*. Ámsterdam: John Benjamins, 2002, 3 vols.
- Praz, Mario. *El pacto con la serpiente: paralipómenos de La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- _____. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- _____. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 2007.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. “Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos”. En Miguel Ángel Lozano Marco, coord. *Schopenhauer y la creación literaria*, 1996: 55-87.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento. Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- Pujals, Esteve. *Espronceda y Lord Byron*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

- Pulido Tirado, Genara. “El Don Juan de Ramiro de Maeztu: una teoría nacionalista y nietzscheana del mito”. *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante. Madrid: Cátedra, 1998. 339-359.
- _____. “Teoría y práctica del retrato literario en la España del siglo XX”. *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, 14-15 (2000-2001): 165-82.
- _____, ed. *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001.
- Ramírez Gómez, Carmen. “Recepción de Jules Barbey d’Aurevilly en España”. *Çédille. Revista de estudios franceses*, 13 (abril de 2017): 403-435.
- Ramos Corrada, Miguel. *La formación del concepto de historia de la literatura nacional española: las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2001.
- Ramos Kuethe, Lourdes. “El concepto de libertinismo en la narrativa temprana de don Ramón del Valle-Inclán”. *Hispanic Journal*, IV, 2 (1983): 51-63.
- _____. *Valle-Inclán. Las Comedias Bárbaras*. Madrid: Pliegos, 1985.
- Ramón Trives, Francisco y Paula Préneron Vinche. *Un mito español en la literatura francesa: la Carmen de Mérimée*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.
- Real, Elena. “Quand Don Juan s’embourgeoise. Le personnage du séducteur dans le roman du XIX^{ème} siècle”. *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*. Ed. Claude Benoit y Elena Real, Valencia: Universidad, 1988. 245-254.
- Redondo Valín, Felisa. “La estructura concéntrica en *La media noche* de Valle-Inclán”. *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, 12 (2006): 77-112.
- Requeijo Pernas, María Heichene. *La construcción del personaje en la obra de Valle-Inclán: el Marqués de Bradomín*. Universidad de Santiago de Compostela, 1995 (tesis).
- _____. “El Marqués de Bradomín y las *Sonatas* de Valle-Inclán. Historia de un proceso de creación (Los pre-textos de *Sonata de estío*). Valle-Inclán y su obra. Ed. Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez. 1995. 275-84.
- _____. “El dandismo en las *Sonatas* de Valle-Inclán como símbolo de la rebeldía del Fin de Siglo”. *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Luis Iglesias Feijoo et. Alii. 1997. 305-20.
- Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Reyes, G. *Polifonía textual. La citación en el relato*. Madrid: Gredos, 1984.

- Rico, Francisco. *Primera cuarentena y tratado general de literatura*. Barcelona: El Festín de Esopo, 1982.
- Risco, Antón, *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico*. Madrid: Gredos, 1966.
- _____. *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1977.
- _____. “Las dos columnas del templo de Salomón (proyecto de estudio de la obra de Valle-Inclán)”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. X, 3 (primavera de 1986): 433-49.
- _____. *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus, 1987.
- _____. “A procura da Idade de Ouro: Galicia na obra de Valle-Inclán”. *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 507-17.
- Risley, William R. “Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán”, En John P. Gabriele, ed. *Suma Valleincliniana*. Barcelona: Anthropos/ Santiago de Compostela: Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela, 1992. 53-533.
- Rivas Domínguez M^a José. “Valle-Inclán entre el decadente y el nuevo siglo: ‘Rosarito’, de la esperpentización al esperpento”. *Letras de Deusto XVIII*, 42 (1988): 127-144.
- Roas, David. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Vigo: Mirabel Editorial, 2006.
- Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973.
- Robertson, Robin. *Arquetipos junguianos. Una historia de los arquetipos*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Rodríguez, Marie-Soledad. “El amor patológico en *Mi hermana Antonia y Beatriz* de Valle-Inclán: una interpretación”. *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* 7 (2001): 247-56.
- Rodríguez Barranco, Francisco Javier. “Aproximación a las acotaciones de los esperpentos”. *Draco*, Universidad de Cádiz, 7, 1995: 169-86.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa española*. Universidad de Oviedo. Edition Reichenberger- Kassel, 1996.
- Rof Carballo, Juan. “El problema del seductor en Kierkegaard, Proust y Rilke”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 102 (junio 1958). 353-78.

- Romera Castillo, José. “Gestos y ojos ‘hablan’ en Sonata de primavera”. José Romera Castillo, coord. *Valle-Inclán. Homenaje. Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, XVI, 1989: 45-51
- Romero Tobar, Leonardo. “*Flor de santidad* : su proceso de redacción y la figura del *doble*”. En Manuel Galeote y Asunción Rallo Gruss, eds., *La generación del 98. Relectura de textos*, Málaga, *Analecta Malacitana (Anejo XXIV)*, 1999. 245-253.
- _____. “Relato, teatro, novela dialogada en ‘el fin de siglo’”. José Enrique Martínez Fernández, coord. *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2002. 717-30.
- _____. *La literatura en su historia*. Madrid: Arco Libros, 2006.
- Rougemont, Denis de. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Rousset, Jean. *Le mythe de Don Juan*. Paris: Armand Colin, 1978.
- Rubio Jiménez, Jesús. “Los novelistas en el teatro”. *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Pórtico y Universidad de Zaragoza, 1982. 73-108.
- _____. “Modernismo y teatro de ensueño”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 14 (1989): 199-222.
- _____. “Teatro y teatralidad en el primer Valle-Inclán”. *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 385-409.
- _____. ed. *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998
- _____. “Goya y el teatro español contemporáneo. De Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 24.3 (1999): 593-619.
- _____. “Gesto y caracterización en el teatro español de cambio de siglo”. *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Ed. Serge Salaün *et alii*. Madrid: Fundamentos, 2005. 217-49.
- _____. “Un marco para el retrato literario modernista. Ensayo de aproximación”. En Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, coords. *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009. 323-355.

- _____. *Valle-Inclán caricaturista moderno: nueva lectura de “Luces de Bohemia”*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- _____. “La escena X de *Luces de bohemia*. Todavía a vueltas con Goya y el esperpento”. En Fernando Doménech, ed. *Teatro Español. Autores clásicos y modernos, Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos, 2008. 101-13.
- _____. ed. Julián Romea. *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes en el teatro*. Madrid: Fundamentos, 2009.
- Ruiz, Elvys. “El efecto de distanciamient en el teatro de Brecht”
<www.thevillagetheatrerri.com/post/el-efecto-distanciamiento-en-el-teatro-de-brecht>
- Saco Alarcón, Justo. *Técnicas narrativas en “Jardín Umbrío” de Valle-Inclán*. Universidad de Arizona, 1974 (tesis).
- Sáez Martínez, Begoña. “La maldición de un nombre: el decadentismo europeo como patología estética”. *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*, 7 (2001): 257-71.
- _____. *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.
- Salas Fernández, Tomás J. *Ortega y Gasset, teórico de la novela*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- Salaün, Serge. *El cuplé: (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- _____. “Modernidad –vs- Modernismo. El teatro español en la encrucijada”. *Literatura modernista y tiempo del 98*. Actas del Congreso Internacional (Lugo, 17-20 de noviembre de 1998). Ed. Javier Serrano Alonso *et alii*. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 95-116.
- _____. “Valle-Inclán y la pintura”. *Hecho teatral* 1 (2001): 115-35.
- _____. “Eros dionisiaco y eros satánico. Las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán”. *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* 7 (2001): 273-90.
- Salper, Roberta L. *Valle-Inclán y su mundo: Ideología y forma narrativa*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Sánchez, Jordi. “A propósito de las acotaciones de Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, un estudio esquematizado de los aguafuertes narrativos”. *Valle-Inclán universal. La otra teatralidad*, 1999: 303-21.

- Sánchez-Colomer, M^a Fernanda. *Valle-Inclán, el teatro y la oratoria. Cuatro estrenos barceloneses y una conferencia*. Barcelona: Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianas, 1997.
- Santiáñez, Nils. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismo*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Santonja, Gonzalo. "En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 427 (1986): 165-73.
- Santos Zas, Margarita. "Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico". *Ínsula*, 531 (marzo de 1991): 9-10.
- _____. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- _____. "Don Juan Manuel Montenegro y el mundo social de las *Comedias bárbaras* (Construcción y sentido de un personaje valleinclaniano)". *Filología y Lingüística*. Vol. I. Extraordinario, 1995: 151-163.
- _____. "Valle-Inclán, de puño y letra: Notas a una exposición de Romero de Torres". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23 (1998): 405-450.
- _____. "La herencia medieval en dramaturgos de Galicia (El caso de Valle-Inclán)". En Joseph Lluís Sirera, ed. *Teatro Medieval, Teatro Vivo, Actas del V Seminario Internacional de Teatro Medieval (Elche, octubre, 1998)*. Valencia: Universidad. 179-199.
- _____. "Valle-Inclán y Cuba: «La feria de Sancti Spiritus»". En José Manuel González Herrán *et al.*, coords. *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: USC, 2001. 517-36.
- _____. "Los manuscritos de Valle-Inclán: inéditos". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 33.3/ *Anuario Valle-Inclán VIII* (2008): 417-22/ 5-10.
- _____. "Personaxes valleinclanianos con biografía: o Marqués de Bradomín", *CasaHamlet. Revista de Teatro*, 12 (2010): 58-61.
- _____. "Said Armesto y el círculo literario pontevedrés". *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. Ed. Carlos Villanueva, Justo Beramendi, Carlos García Martínez y Margarita Santos Zas. A Coruña: Fundación Barrié/ Museo de Pobo Galego/ Deputación de Pontevedra, 2015. 423-64.

- _____, ed. *Con el alba: El Cuaderno de Francia*. Manuscrito inédito de Ramón María del Valle-Inclán. Santiago de Compostela: Universidad-Cátedra Valle-Inclán.
- Santos Zas, Margarita, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, eds. *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Santiago de Compostela: Universidad, 2000.
- Santos Zas, Margarita y César Oliva. “Romance de Lobos: un proyecto dramaturgico inédito de Valle-Inclán”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.3/ *Anuario Valle-Inclán X* (2010): 57-109.
- Santos Zas, Margarita, Francisca Martínez, Carmen Vilchez Ruiz, Catalina Míguez Vilas, Cristina Villarrea, Sandra Domínguez y Rosario Mascato Rey (2010). *Todo Valle-Inclán en Roma (1933-1936). Edición, anotación, índices y facsímiles*. Santiago de Compostela: Universidad-Cátedra Valle-Inclán, 2010.
- Santos Zas, Margarita y Luisa Castro Delgado. “Valle-Inclán evocado: Retratos literarios del escritor (1895-1936)”. En José Carlos Valle-Pérez, coord. *Retratos de Valle-Inclán*. El Museo de Pontevedra, 2011. 85-163.
- Santos Zas, Margarita, Francisca Martínez Rodríguez, Javier Serrano Alonso, Amparo de Juan Bolufer y Rosario Mascato Rey. *Valle-Inclán, genio y figura (1866-1936)*. Santiago de Compostela: Universidade, 2016.
- Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1976.
- Schiavo, Leda. *Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer “El ruedo ibérico”*. Madrid: Castalia, 1984.
- _____. “La ‘barbarie’ de las *Comedias Bárbaras*”. Ángel G. Loureiro, coord. *Estelas. Laberintos. Nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988. 191-203.
- _____. “La estética del recuerdo en Valle-Inclán”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 531. Margarita Santos Zas, coord. 1991: 12-14.
- _____. “El camino del grotesco en Valle-Inclán”. *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad: Actas del XII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Cristóbal Cuevas, ed. Málaga: Universidad, 1999. 75-92.
- _____. “Valle-Inclán y la farsa”. *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 317-38.

- Schmölzer, Nicole. “El cubismo en *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán”. *Analecta Malacitana*, XX, 2 (1997): 491-511.
- Schneider, Luis Mario, “La segunda estancia de Valle-Inclán en México (1921)”. *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Ed. Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 123-43.
- _____. *Todo Valle-Inclán en México*. México: Coordinación de difusión cultural, 1992.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Sebold, Russell P. *Trayectoria del romanticismo español: desde la ilustración hasta Bécquer*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Seeleman, Rosa, “Folkloric elements in Valle-Inclán”. *Hispanic Review* 3.2 (Apr. 1935): 103-118.
- Segura Covarsí, Enrique. “Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán (Ensayo estilístico)”. *Clavileño*, VII, 38: 44-52.
- _____. “Los ciegos de Valle-Inclán”. *Revista de estudios extremeños* 28.2 (1972): 3
- Senabre, Ricardo, ed. *El retrato literario: antología*. Salamanca: Colegio de España, 1997.
- _____. “La cara, espejo del alma: retrato literario y saberes antropológicos”. *Etnoliteratura, una antropología de ¿lo imaginario?* Ed. Manuel de la Fuente Lombo y M^a Ángeles Hermosilla Álvarez. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997. 79-90.
- Sender, Ramón J. *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Madrid: Gredos, 1965.
- Serrano, Carlos. “Conciencia de la crisis, conciencias en crisis”. Juan Pan-Montojo, coord. *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid: Alianza, 1998. 335-403.
- Serrano Alonso, Javier. *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual*. Santiago de Compostela: Universidad, 1996.
- _____. “La poética modernista de Valle-Inclán”. *Valle-Inclán y el fin de siglo*. Ed. Luis Iglesias Feijoo, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad, 1997. 59-82.
- _____. “Historia y recepción del ‘modernista’ Valle-Inclán”. *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Ed. Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez-Colomer. Sada: Edicións do Castro, 2004. 253-72.

- _____. “Valle-Inclán ante el espejo. La ‘autocrítica valleincliniana a través de cinco conferencias”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31. 3/ *Anuario Valle-Inclán VI* (2006): 199-42.
- _____. “Entre la escena y el público: algunas ideas de Valle-Inclán sobre teatro. A propósito de un artículo olvidado (1903)”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35. 3/ *Anuario Valle-Inclán X* (2010): 973-98/ 265-90.
- _____. “«Cara de plata». Tres donjuanes en el telar de Valle-Inclán” *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, 16 (2010): 247-66.
- _____. “El pintor de cámara de Valle-Inclán: Anselmo Miguel Nieto”. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 40. 3/ *Anuario Valle-Inclán XIV* (2015): 263-302.
- _____. ed. *Conferencias completas de Ramón del Valle-Inclán*. Lugo: Editorial Axac, 2017.
- Serrano Alonso, Javier y Amparo de Juan Bolufer. *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995.
- _____. *Valle-Inclán, candidato republicano*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, “Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán”, 2007.
- _____. *Valle-Inclán dibujado/ debuxado. Caricaturas y retratos del escritor/ Caricaturas e retratos do escritor (1888-1936)*. Lugo-Santiago de Compostela: Concello de Lugo - Universidade de Santiago de Compostela, Cátedra Valle-Inclán, 2008.
- Servera Baño, José. *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Júcar, “Los poetas”, 1983.
- _____. “Una lectura sobre la trayectoria estética de Valle-Inclán: 1911-1917”. En Fidel López Criado, ed. *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. A Coruña: Hércules Ediciones, 2008. 23-31.
- Servera Salinas, Vicente. “La Gaya ciencia de Nietzsche en el origen del modernismo literario”. *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996. 79-88.
- Simó, Trinidad. *J. Sorolla*. Valencia: Vicent García, 1980.
- Sobejano, Gonzalo. “Culminación dramática de Valle-Inclán: el diálogo a gritos”. En Ángel G. Loureiro, coord. *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*. Barcelona: Anthropos, 1988. 111-36.
- _____. *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid: Gredos, 1967. 178-223.
- _____. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.

- _____. “Don Juan en la literatura española del siglo XX (ensayo y novela)”. En Nicasio Salvador Miguel, ed. *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 329-43.
- Solares, Blanca. “Aproximaciones a la noción del Imaginario”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLVIII, 198 (septiembre-diciembre 2006): 129-41.
www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v48n198/0185-1918-rmcps-48-198-129.pdf
- Soldevila Durante, Ignacio. “Valle-Inclán y las vanguardias literarias: La composición de *Tirano Banderas* como novela cubista”. En Juan Antonio Hormigón, ed. *Quimera, cántico: Busca y rebusca de Valle-Inclán*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989. Tomo I. 373-85.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. “Valle-Inclán y Ramiro de Maeztu”. *Cuadernos hispanoamericanos* 438 (1986): 83-114.
- _____. *El Naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar: 2002.
- Speratti-Piñero, Emma Susana. *De “Sonata de otoño” al esperpento*. London: Tamesis Books, 1968.
- _____. “La farsa de la cabeza del dragón, pre-esperpento”. En Anthony Zahareas, ed. *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*. Nueva York: Las Américas, 1968. 374-85.
- _____. *El ocultismo en Valle-Inclán*. London: Tamesis Books, 1974.
- _____. “Los brujos en Valle-Inclán”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 21.1 (1972):. 40-70.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966.
- Stembert, Rodolphe. “Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311 (mayo de 1976): 461-76.
- Stoichita, Víctor. *El Ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- Sullá, Enric, ed. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996. .
- Swansey, Bruce. “Una inevitable tentación: apuntes para desarrollar vínculos estructurales entre la obra festiva de Quevedo y los esperpentos de Valle-Inclán”. *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Ed. Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez-Colomer. Sada. Edicions do Castro, 2004. 349-59.

- _____. *Barroco y Vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclán*. Pamplona: Eunsa, 2008.
- Tessitore, Fulvio. *Interpretación de historicismo*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Tijeras, Eduardo. “El cuento en Valle-Inclán”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXVII, 199-200 (julio-agosto de 1966): 400-406.
- Todorov, Tzvetan [1969]. *Gramática del “Decamerón”*. Madrid: Taller de Ediciones J. B., 1973.
- _____. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- _____. “Temática”. Tzvetan Todorov, ed. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1978. 199-232.
- Tomás, Facundo. *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- _____. *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: A. Machado Libros, “La balsa de la Medusa”, 2005.
- Torner, Enrique. *Geografía esperpéntica: el espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán*. Lanham: University Press of America, 1996.
- Torrente Ballester, Gonzalo. “Historia y actualidad en dos piezas de Valle-Inclán”. *Ínsula* XVI, 176-177 (julio-agosto de 1961): 6.
- Trías, Eugenio [1982]. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Troncoso, Dolores. “Técnicas narrativas en las *Comedias bárbaras*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.3/ *Anuario Valle-Inclán* I (2001): 75-98/ 759-782.
- Trouillhet Manso, Juan. “Freud y Valle-Inclán: lo sublime y lo siniestro”. *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Ed. Manuel Aznar Soler y M^a Fernanda Sánchez-Colomer. Sada: Edicións do Castro, 2004. 153-162.
- _____. “Valle-Inclán frente a Shakespeare: una mirada del teatro de Valle-Inclán a través de Shakespeare”. *Cuadrante* 15 (2007): 42-51.
- _____. “Valle-Inclán y Shakespeare: el teatro bárbaro y el esperpento”. *El pasajero*, estío 2004 <<http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet.html>>
- _____. “El culto al héroe: don Juan Manuel, nuevo ‘rey Lear de la aldea’” *El pasajero*, 2007 <<http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html>>

- _____. “Historias de brujas, doncellas y endemoniados: Valle-Inclán frente a lo fantástico, de la narrativa al teatro”. *El pasajero*, 2009 <<http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html>>
- Tuñón de Lara, Manuel. *La España del siglo XIX*. París: Librería española, 1968.
- Ullman, Pierre L (1988). “Murderous Incest: Valle-Inclán’s ‘Rosarito’”. *A Contrapuntal Method for Analyzing Spanish Literature*. Potomac: Scripta Humanistica, 1988. 217-229.
- Umpierre, Gustavo. “La moral heroica de las *Comedias bárbaras*”. *Homenaje a Joaquín Casaldueiro*. Ed. Rizel Pincus Sigele. Madrid: Gredos, 1972. 471-484.
- Urioste Azcorra, Carmen de. *Narrativa andaluza (1900-1936). Feminismo, erotismo, regionalismo*. Sevilla: Universidad, 1997.
- Valle-Inclán, Joaquín y Javier del. *Bibliografía de don Ramón María del Valle-Inclán (1888-1936)*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Valle-Inclán Alsina, Joaquín, ed. “Introducción”. Ramón del Valle-Inclán. *Femeninas/Epitalamio*. Madrid: Cátedra, 1992.
- _____. *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta: una introducción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- _____. *Ramón del Valle-Inclán. Genial, antiguo y moderno*. Barcelona: Espasa, 1915.
- Valle-Inclán, Joaquín y Javier del, eds. Ramón María del Valle-Inclán. *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia. Pre-textos, 1994.
- Vallejo Márquez, Yolanda. “Los territorios de la transgresión: naturalezas deformadas en los cuentos de Antonio Ros de Olano”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 4-5 (1997): 131-149.
- Varela Jácome, Benito. “Estrategia narrativa de Valle-Inclán en *La media noche*”. *Homenaje ó profesor Constantino García*. Ed. Mercedes Brea y Francisco Fernández Rei. Santiago de Compostela: Universidad, 1991, t. II. 553-565.
- Vázquez Pérez, Isabel. “Un posible precedente de La lámpara maravillosa de Valle-Inclán: El filósofo autodidacto o Epístola de Hayy Ibn Yaqzān sobre los secretos de la filosofía oriental [Risāla Hayy Ibn Yaqzān f î asrār alhikma al-mašriqîyya] de Ibn Tufayl”. *Literatura modernista y tiempo del 98*, Actas del Congreso Internacional (Lugo, 17-20 de noviembre de 1998). Ed. Javier Serrano Alonso *et alii*. Santiago de Compostela: Universidad, 2000. 297-312

- Veiga Grandal, Pilar. “Las ilustraciones de *Voces de Gesta*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.3 *Anuario Valle-Inclán* II (2002): 827-56/183-212.
- Velarde Fuertes, Juan. *El libertino y el nacimiento del capitalismo*. Madrid: Pirámide, 1981.
- Velasco Sánchez, Antonio. “Poéticas cinematográficas y del silencio en las acotaciones de *Luces de bohemia*”. *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Ed. J. Valles, J. Heras y M^a I. Navas. Almería: Universidad, 1995. 291-302.
- Verdú de Gregorio, Joaquín. “Huellas de Schopenhauer en la nivola de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*)”. *Anales de Literatura Española*, 12 (1996). *Schopenhauer y la creación literaria en España*: 115-28.
- Vílchez Ruiz, Carmen. “El proceso de creación de *La lámpara maravillosa*: análisis de los pretextos localizados en la prensa gallega”. En Fidel López Criado, ed. *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su trascendencia literaria*. A Coruña: Hércules Ediciones, 2008. 117-25.
- _____. “La estrategia de la escritura de *La lámpara maravillosa*: el papel de la prensa gallega”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 33.3. *Anuario Valle-Inclán* VIII (2008): 575-94.
- _____. “De las ideas estéticas de Valle-Inclán en la prensa periódica (1912-1916): «armonía de contrarios»”. En Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, coords. *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2009. 637-48.
- _____. “La simbología en las publicaciones teosóficas del archivo Pintos Fonseca y en *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán”. *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. Ed. Carlos Villanueva et al. A Coruña: Fundación Barrié/ Museo de Pobo Galego/ Deputación de Pontevedra, 2015. 465-83.
- _____. “Las fuentes y conceptos teosóficos de *La lámpara maravillosa* a la luz de los autógrafos conservados en el legado Valle-Inclán Alsina”. *Anales de la Literatura española contemporánea*, ALEC, 41.3. *Anuario Valle-Inclán* XV (2016): 153-178
- Villanueva, Carlos, Justo G. Beramendi, Carlos García Martínez y Margarita Santos Zas, eds. *Víctor Said Armesto e o seu tempo: perspectivas críticas*. A Coruña: Fundación Barrié/ Museo de Pobo Galego/ Deputación de Pontevedra, 2015.
- Villanueva Prieto, Darío. “*La media noche* de Valle-Inclán: análisis y suerte de su técnica narrativa”. *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Coords. Antonio Carreira et al. Madrid:

Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978. 1031-54./ *Suma Valleincliniana*. Ed. John P. Gabriele. Barcelona: Anthropos/ Santiago de Compostela: Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela, 1992. 415-444.

_____. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.

_____. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe, 1992.

_____. *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.

_____. “Valle-Inclán y el cine”. *Valle-Inclán y las artes*. Ed. Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer. Santiago de Compostela: Universidad-Cátedra Valle-Inclán, 2012. 23-54.

Villarme Álvarez, Cristina. “Las versiones de ‘El íncubo’ en la prensa periódica”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.3/ *Anuario Valle-Inclán I*, 2001: 945-958/ 263-276.

_____. “Una lectura irónica de *La Pipa de Kif*”. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 28.3 *Anuario Valle-Inclán III* (2003): 641-67/ 155-81.

Vodicka, Félix V. “La estética de la recepción de las obras literarias” y “La concreción de la obra literaria”[1942]. En Rainer Warning, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, “La balsa de la medusa”, 1989. 55-62 y 63-88.

Weinstein, Leo. *The Metamorphoses of Don Juan*. Stanford: University, 1959.

Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Vols. I , II. Y IV . *La segunda mitad del siglo XVIII , El Romanticismo y La segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Gredos, 1969, 1973 y 1988.

Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.

_____. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Young, George W. F. “Sade, los decadentistas y Bradomín.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 298 (1975): 112-131.

Zahareas, Anthony N., ed. *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Américas, 1968.

_____. “Espectáculo de muñecos: realidad y metáfora”. *Hispanística XX*, Dijon, 15 (1997): 23-42.

Zamora Vicente, Alonso. *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1955.

_____. *La realidad esperpéntica (Aproximación a “Luces de Bohemia”)*. Madrid: Gredos, 1969.

- Zavala, Iris M. *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*. Barcelona: Ariel, 1978.
- _____. “Poética de la carnavalización en Valle-Inclán”. En Javier Huerta Calvo, ed. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. 257-276.
- _____. *La musa funambulesca: poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Madrid: Orígenes, 1990.
- Zubiaurre, María Teresa de/ Maite. *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra, 2014.

4. EN LÍNEA

www.academia.edu

www.ahlm.es

www.archivodigitalvalleinclan.es

www.bibliotecavirtualdeandalucia.es

www.cervantesvirtual.com

www.dialnet.unirioja.es

www.digitum.um.es

www.elpasajero.com.

www.entreletras.eu/letras/las-novelas-dialogadas-de-galdos-a-debate/

www.filosofia.org Filosofía en español (Fundación Gustavo Bueno)

www.fgbueno.es

www.hisour.com

www.jstor.org

www.lacavernadeplaton.com

[www.repositorium.sdum.uminho.pt > bitstream](http://www.repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream)

www.revistaparnaso.com

www.researchgate.net

www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v48n198/0185-1918-rmcps-48-198-129.pdf

[www.thevillagetheatrerri.com /post/ el-fecto-distanciamiento-en-el-teatro-de-brecht](http://www.thevillagetheatrerri.com/post/el-fecto-distanciamiento-en-el-teatro-de-brecht)

De modo pionero, el objetivo complejo de esta tesis es revelar o reconstruir la poética del personaje según Valle-Inclán, en términos teóricos y generales, al tiempo que analizar su plasmación práctica en la construcción y el sentido de su personaje masculino en tres colecciones de narrativa breve sobre temas de amor y seducción, para las que tradicionalmente se había priorizado la atención a los personajes femeninos.

El trabajo consta, por tanto, de dos partes interrelacionadas: la primera establece los fundamentos para el análisis y la interpretación posterior, a partir de las declaraciones y los escritos teóricos de Valle-Inclán, y la segunda se centra en la praxis ficcional del escritor en los diez relatos que reúnen las colecciones aludidas, combinando el análisis narratológico con el comparatismo literario.