UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORIA DE LA LITERATURA
Y LINGÜÍSTICA GENERAL

FEMENINAS DE VALLE-INCLÁN
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

JOAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS

SANTIAGO DE COMPOSTELA, 2002

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... 7

A. *FEMENINAS*. ESTUDIO CRÍTICO

I. *FEMENINAS*. *OPERA PRIMA* DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

1. *Femeninas*. El primer peldaño en la consolidación de un estilo..... 21

2. *Femeninas*, ¿un libro modernista?..... 27

3. El modernismo: estado de la cuestión..... 33

3.1. Un movimiento polémico..... 33

3.1.1. Las encuestas..... 34

3.1.2. Las revistas de la época..... 36

3.2. Una denominación problemática..... 39

3.3. Unos orígenes difusos..... 42

3.4. ¿Qué es el modernismo?..... 46

3.4.1. Más allá de un movimiento estético..... 47

3.4.2. ¿Modernismo frente a 98?..... 51

3.4.3. El compromiso social modernista..... 56

3.5. Un movimiento poliédrico..... 60

3.5.1. El modernismo como pos-romanticismo..... 60

3.5.2. Motivos de la literatura de fin de siglo..... 68

3.5.2.1. Fe en la belleza..... 68

3.5.2.2. Misticismo..... 69

3.5.2.3. Exotismo..... 72

3.5.2.4. Primitivismo..... 74

3.5.2.5. Decadentismo..... 78

3.5.2.6. Cosmopolitismo..... 81

4. *FEMENINAS*, UN LIBRO DE INSPIRACIÓN MODERNISTA. FUENTES..... 85

5. *FEMENINAS. SEIS HISTORIAS AMOROSAS*..... 99

6. UNA COLECCIÓN DE NOVELAS CORTAS..... 107

II. ESTUDIO TEXTUAL

1. PANORAMA EDITORIAL DE LAS NOVELAS CORTAS..... 119

2. ESTRATEGIA DE LA ESCRITURA EN FEMENINAS: LAS NOVELA CORTAS..... 125

2.1. "La condesa de Cela"..... 126

2.2. "Tula Varona"..... 152

2.3. "Octavia Santino"..... 165

2.3.1. Textos narrativos del ciclo *Octavia Santino*..... 177

2.3.1.1. "El gran obstáculo"..... 178

2.3.1.2. "¡Caritativa!"..... 183

2.3.2. Textos dramáticos del ciclo *Octavia Santino*..... 187

2.3.2.1. *Cenizas*..... 190

2.3.2.2. *El yermo de las almas*..... 194

2.4. "La niña Chole"..... 202

2.5. "La Generala"..... 235

2.6. “Rosarito”..... 262

3. SISTEMATIZACIÓN DE VARIANTES..... 279

3.1. Variantes lingüísticas..... 279

3.1.1. Nivel fonológico..... 279

3.1.2. Nivel morfológico..... 285

3.1.2.1 El adjetivo..... 285

3.1.2.2. El pronombre..... 289

3.1.2.3. El verbo..... 293

3.1.2.4. Los sufijos..... 302

3.1.3. Nivel léxico..... 304

3.2. Variantes estilísticas..... 314

3.2.1. Los diálogos..... 314

3.2.2. Los inicios de capítulo..... 317

3.2.3. Caracterización de personajes..... 319

4. LAS ANOTACIONES MANUSCRITAS DE *FEMENINAS*..... 323

III. ESTUDIO NARRATOLÓGICO

1. LOS PERSONAJES..... 343

1.1. Las damas..... 343

1.1.1. Frívolas y mundanas: La condesa de Cela y la generala..... 344

1.1.2. Las sádicas tropicales: Tula Varona y La niña Chole..... 357

1.1.3. La mujer medusea: Octavia Santino..... 367

1.1.4. La mujer prerrafaelista: Rosarito..... 371

1.2. Los galanes..... 374

1.2.1. Otro producto del trópico: Aquiles Calderón..... 375

1.2.2. El bohemio enamorado: Pedro Pondal (y Aquiles Calderón)..... 379

1.2.3. Tentativas del donjuán: El duquesito y Sandoval..... 383

1.2.4. El marido burlado: Don Miguel Rojas..... 389

1.2.5. El donjuán romántico: Andrés Hidalgo y don Juan Manuel Montenegro..... 391

1.3. Otros..... 404

1.3.1. La madre de Julia..... 405

1.3.2. El capellán de "Octavia Santino" y Corsino Infante..... 406

1.3.3. Más personajes del trópico..... 407

1.3.4. La condesa de Cela ("Rosarito")..... 410

1.3.5. Don Benicio..... 412

1.3.6. La figura paterna en "Rosarito"..... 413

1.4. Constantes en la caracterización de los personajes..... 414

1.4.1. Atributos físicos..... 415

1.4.2. La animalización..... 426

1.4.3. Los símiles pictóricos..... 428

1.4.4. La mujer como deidad..... 430

2. ESTRUCTURA Y SIGNIFICADO..... 433

2.1. Disposición narrativa. El tiempo del discurso..... 433

2.2. Narración y focalización (Voz y modo)..... 455

2.3. Seis historias amorosas hacia un final incierto..... 479

2.3.1. Procedimientos narrativos..... 482

2.3.1.1. Restricción de información. Paralipsis y cambios de

focalización.....482

2.3.1.2. Las anticipaciones (prolepsis). *La insinuación*..... 496

2.3.2. Significado..... 510

2.3.2.1. "La condesa de Cela"..... 511

2.3.2.2. "Tula Varona"..... 516

2.3.2.3. "Octavia Santino"..... 520

2.3.2.4. "La niña Chole"..... 524

2.3.2.5. "La Generala"..... 526

2.3.2.6. "Rosarito"..... 536

3. TIEMPO..... 547

4. ESPACIO..... 557

CONCLUSIÓN..... 573

B. RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *FEMENINAS*. EDICIÓN CRÍTICA

Nota a la edición..... 587

Femeninas..... 597

A Pedro Seoane..... 599

Prólogo..... 601

"La condesa de Cela"..... 609

"Tula Varona"..... 663

"Octavia Santino"..... 703

"La niña Chole"..... 741

"La Generala"..... 799

"Rosarito"..... 837

Notas complementarias..... 893

BIBLIOGRAFÍA..... 911

INTRODUCCIÓN

Entre el interés despertado por la obra de don Ramón del Valle-Inclán la narrativa corta no ha gozado, en líneas generales, del privilegio de la crítica, mucho más interesada por cuestiones relativas a la dramaturgia, las novelas o los planteamientos estéticos del escritor. Este relativo desafecto ha generado un importante déficit de estudios destinados a la producción temprana de Valle, momento en que se dedica con más ahínco a cultivar el género breve. Sin embargo, en los últimos años, y en parte gracias a la importante exhumación de los textos en prensa realizada hace algún tiempo por Fichter (1952) o recientemente por Serrano Alonso (1987 y 1995), Hormigón (1987) o Schneider (1992), se han reactivado notablemente los trabajos dirigidos al examen de novelas cortas y cuentos. Las monografías de Batal (1980), González del Valle (1990), Ramos (1991) y Serrano (1996) dan buena muestra de ello, además de otros estudios que parcialmente se ocupan del tema [(Barbeito (1985), Lavaud (1991) y Juan Bolfuer (2000)] y un cuantioso número de artículos que abordan aspectos puntuales de los textos breves del autor.

Pero, a pesar del incremento de las últimas aportaciones a este espacio crítico, todavía se carece de un estudio completo y exhaustivo que dé cobertura a los diversos planteamientos que atañen a estas incipientes narraciones: desde los aspectos ecdóticos hasta los hermenéuticos pasando por los histórico-literarios. De modo que *Femeninas. Estudio y edición crítica* surge con la pretensión de dar una visión global del primer libro

del autor, complementando en cierta medida lo realizado por Serrano Alonso (1996) con los cuentos de *Jardín umbrío / Jardín novelesco*, a fin de ocuparse de buena parte de la narrativa breve del escritor. Sin embargo, por ser el conjunto de las novelas cortas un objetivo demasiado ambicioso para las pretensiones de este trabajo, se ha limitado a *Femeninas*, el primer libro del autor y la primera colección que engloba narraciones con esta especificidad genérica. Así pues, la primera premisa metodológica de este trabajo ha sido configurar el *corpus* de publicaciones en que se iba a centrar tanto el estudio como la edición crítica de la colección. Con el propósito de reflejar con la mayor exhaustividad posible el conjunto de publicaciones se han tenido en cuenta todas las versiones de los seis relatos que integran la colección publicadas en vida del autor, incluida la póstuma *Flores de almendro* por haber sido preparada la edición antes de su muerte., aunque bien es cierto que se descartan algunas por ser más que dudosa la intervención de don Ramón.

Viene exigido este trabajo también por la importante falta de ediciones críticas, carencia que dificulta enormemente la tarea de los investigadores de la obra valleinclaniana, ya que cada vez más se hace necesario contar con ediciones que atiendan a la compleja evolución de los escritos de don Ramón, desterrando así prácticas nada aconsejables como centrarse exclusivamente en la edición más a mano y sin preocuparse de si poseía el mínimo rigor, puesto que con relativa frecuencia los estudios de esta índole arrojaban conclusiones inexactas y parciales. Aun así, no es, sin embargo, la primera vez que se han llevado a cabo ediciones de esta *opera prima*, casi siempre acompañadas de su segundo libro, *Epitalamio*. A la primera de Antonio de Zubiarre (1978) le siguieron la de González Martel (1992) y Joaquín del Valle-Inclán (1992), además de la tesis de Carlos Batal (1980). Recientemente la *Obra Completa* (2002) del autor incorpora también una edición de *Femeninas*. Bien es

cierto que de todas ellas, únicamente las de Joaquín del Valle-Inclán y Carlos Batal tienen la pretensión de ediciones críticas al incluir en el texto las variantes de las seis novelas cortas. Pero en modo alguno ambas invalidan la que en este momento se presenta, la primera por exigua y la segunda porque, aunque muy completa y exhaustiva, guarda notables diferencias de planteamiento con la que se incluye en este estudio. En primer lugar porque obvia las erratas y alteraciones ortográficas, aspectos ambos que si bien pueden no constituir alteraciones textuales de gran trascendencia, sí son muy valiosos para establecer las filiaciones entre las diferentes publicaciones. Y porque las cuestiones gráficas de sus textos en absoluto fueron ajenas al autor en las diferentes correcciones, tal como se demuestra en la anotación manuscrita del volumen de *Femeninas*, descartando, de este modo, que se trate de una preocupación exclusivamente editorial. En cuanto al *corpus* bibliográfico esta edición incorpora versiones que por haberse descubierto recientemente no pudieron haber sido cotejadas en las anteriores. Es el caso de las publicaciones de "Tula Varona" y "Rosarito" en *El Globo* (1905) y *Nuevo Mundo* (1927), respectivamente. También varían un tanto los criterios de selección bibliográfica respecto a J. del Valle-Inclán (1992), sobre todo en la novela corta "La niña Chole". Mientras que este investigador incluye entre las versiones de este relato las publicaciones de "X..." y los pre-textos de *Sonata de estío* (algunos incluso posteriores a 1895), aquí se descartan porque, pese a estar casi en su totalidad incluidos en "La niña Chole", tal como se analiza en su estudio textual, no se pueden considerar versiones de la misma ya que por este mismo motivo quizás habría que incluir también "El gran obstáculo" o "¡Caritativa!" en "Octavia Santino". A diferencia de la edición de 1992, se incluye, por el contrario, la publicación de "La niña Chole" en *Historias de amor* que, pese a incorporar íntegramente el texto de *Sonata de estío*, no deja

de ser una versión de la novela corta, pues así lo quiso en su momento el autor.

Y, en definitiva, la inclusión de una edición crítica en este trabajo se justifica también porque los resultados que de ella se desprenden son imprescindibles para realizar el estudio textual, amén de constituir una referencia inexcusable para ubicar las modificaciones que se analizan en el capítulo II de este estudio.

Acompaña y precede, por consiguiente, a esta edición crítica un estudio de todas aquellas cuestiones cuya resolución sirva para completar la exégesis de esta colección de 1895. Para ello habrá que prestar atención, como punto de partida, a la idiosincrasia propia de estas novelitas, constituidas por un intricado sistema textual, resultante del considerable número de reimpresiones que han tenido en la mayoría de los casos los relatos de *Femeninas* y que abarcan un dilatado lapso temporal. Desde las tempranas versiones de 1892 en *El Universal* de México hasta las últimas en la que se puede constatar la intervención del autor (en *Corte de amor*, 1922) se contabilizan un total de treinta años, período nada desdeñable y cuyo rastreo puede aportar algunos datos interesantes relativos a la evolución del autor, aunque, sin embargo, todavía muy parciales, pues hasta la fecha, con la excepción de los cuentos, aún no se han generalizado los estudios referentes a la evolución textual de sus obras.

De modo que si parece necesario atender al componente textual de la obra valleinclaniana, en el caso de las novelas cortas, merced a su compleja gestación, no se puede desechar a la hora de realizar un estudio sistemático y completo de ellas. De tal forma que en este trabajo se descarta la exégesis centrada única y exclusivamente en el texto de 1895, o cualquier otro texto de este elenco de publicaciones, en aras dar respuesta a la riqueza editorial que configura los seis relatos de *Femeninas*.

Comienza, no obstante, este estudio (capítulo I) centrándose en una cuestión preliminar, y si se quiere periférica, pero, sin embargo, de enorme trascendencia para sentar las bases teóricas e histórico literarias que permitan realizar con la debida solvencia el análisis de esta colección de 1895. Se trata de poner en relación el contenido de *Femeninas* con la estética modernista o, por utilizar de momento un marbete más genérico, finisecular, a fin de examinar si, en rigor, es posible adscribirlo a esta estética y en qué términos debe establecerse. Tiene por lo tanto un valor propedéutico este primer episodio, exigido por la necesidad de concretar el significado de los adjetivos "modernista", "decadentista" o "simbolista" que a menudo calificaban este libro y la ficción primera del escritor, pero que pocas veces iluminaban aspecto alguno, debido a la vaguedad, imprecisión e incluso contradicción con la que constantemente se han empleado. Para ello ha sido preciso acudir a la creciente e ingente oleada teórica que se ha ocupado de esta controvertida cuestión desde diversos ángulos. Desde que Díaz Plaja consolidó la idea del modernismo como una tendencia menor y contrapuesta a ese gran movimiento que constituyó la Generación del 98, fueron numerosos los testimonios encargados de desterrar esta creencia, tan inconsistente cuanto arraigada en la historia de la literatura española.

Tiene por objetivo también este primer capítulo ocuparse de otras cuestiones adyacentes, relativas al conjunto de la colección (fuentes, género, paratexto...), estrechamente vinculadas al ambiente intelectual y literario de este instante crepuscular.

Los capítulos II y III abordan respectivamente el estudio textual y narratológico de *Femeninas*. En ambos se pretende dar respuesta a las cuestiones más nucleares de los relatos en particular y la colección en general, si bien partiendo desde ópticas diferentes, puesto que si el primero atiende a estos aspectos desde un punto de vista diacrónico, el

segundo lo hace desde un ángulo sincrónico aislando las narraciones de su historia textual para centrarse única y exclusivamente en ese momento de 1895.

En el capítulo destinado al análisis textual se intentarán establecer las conexiones del texto de 1895 con las diversas reimpresiones que cada relato, de modo particular, ha tenido. Se trata, pues, de realizar una cala en el taller literario del escritor gallego, con el objetivo de observar sus estrategias a la hora revisar, corregir y perfeccionar sus relatos. Para ello habrá que nutrirse del cotejo textual realizado entre todas las versiones que conforman el *corpus* de esta edición crítica.

En cuanto a su estructuración, el carácter heterogéneo de *Femeninas* origina la doble dirección que articula este capítulo; por un lado, se analiza la génesis de cada una de las novelas cortas y, por otro, se atiende a los fundamentos de la estrategia de la escritura valleinclaniana, por cuanto que la simultaneidad de las sucesivas modificaciones del texto permite, en la mayoría de los casos, sistematizar los principales procedimientos utilizados por don Ramón en su labor correctora. Huelga decir que la primera parte no se ceñirá a un examen exclusivamente descriptivo de las variantes, por otro lado tautológico con las anotaciones de la edición, sino que se hará en función de los distintos procesos de reescritura que sufre el texto. Para lo cual no se prestará atención al estudio particular de cada publicación sino que se agruparán en bloques, en función de su pertenencia a un mismo momento corrector, con la finalidad contemplar con mayor nitidez las modificaciones incorporadas por el autor respecto a la anterior revisión del relato.

Se incluye también en este segundo capítulo un último apartado, casi a modo de apéndice, destinado a examinar las anotaciones manuscritas realizadas por el autor en un volumen de su primer libro. Las motivaciones que justifican su inclusión estriban en su

carácter singular e infrecuente respecto a la bibliografía legada por el autor, ya que es el único ejemplar conservado en que el puño y letra del autor se ponen al servicio de la corrección de un texto. Sumado a ello, resulta de sumo interés resolver su conexión con las modificaciones realizadas en los textos impresos a fin de observar en qué momento se insertan estos apuntes o si se pueden relacionar con alguna versión en concreto.

El estudio narratológico (capítulo III) aísla estos relatos de sus vicisitudes textuales y se centra en la colección de 1895 para fijar las constantes narrativas que intervienen en su elaboración. Aunque se atenderá a otros postulados teóricos, se toma como punto de partida metodológico la categorización del discurso elaborada por Gérard Genette (1989a). A pesar de que en la disposición de este apartado no se atenderá únicamente a las categorías genettianas de voz, modo y tiempo, sino que en consonancia con la noción más amplia de narratología, habrá que detenerse también en la configuración de los componentes de la historia (personajes, tiempo y espacio) y en su dimensión semiótica.

De modo que a lo largo de estos tres capítulos se acomete un análisis conjunto de esta colección, sintetizando o integrando la bibliografía previa, sin duda muy interesante aunque en la mayoría de los casos referida únicamente a cuestiones puntuales de la colección.

A. *FEMENINAS*. **ESTUDIO CRÍTICO**

I. *FEMENINAS*. *OPERA PRIMA* DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Cuando en 1895 y en una pequeña ciudad de provincias salía a la luz *Femeninas*, el primer libro de una fecunda producción literaria, pocos se imaginaban el gran escritor que estaba en ciernes, ya que la fortuna de dicha colección apenas traspasó los umbrales del ámbito local.[1] Aunque a fuer de ser sinceros, pese a apuntar notables aciertos, estas seis historias amorosas todavía muestran los titubeos lógicos de un novel literato. Sin embargo, no se puede desdeñar la importancia que adquieren en todo escritor las primeras tentativas literarias, pues en ellas se encuentra a menudo el germen que ha de florecer en sus empresas más logradas. Ahí radica precisamente el mayor interés de *Femeninas*, cuyo análisis arrojará una evaluación del estado en que se hallaba la prosa de Valle en 1895, año de su estreno como literato. Para lo cual se precisa, antes de encaminarse por tos vericuetos textuales que conforman esta colección, atender a los aspectos que ayudan a conformar en su conjunto *Femeninas* y a los elementos claves para situarla en el ambiente literario de 1895 y evaluar el papel que ocupa en la totalidad de la obra de don Ramón María del Valle-Inclán.

[1] Los escasos testimonios de los dos primeros libros de Valle-Inclán así lo recogen: "Entre el montón de librejos que los periódicos ponen en las nubes, ni un elogio he visto dedicado á la obra del Sr. Valle-Inclán, á causa de no figurar al lado de esos engendros que, al igual de las flores de almendro, caen en tierra con las últimas heladas del invierno, y supongo que no le hacen falta... (...) No le duela al Sr. Valle-Inclán el desvío de la gacetilla, inconstante como político español, y recuerde que el refrán «más vale solo que mal acompañado», encierra verdad", Alonso y Orera 1895.

"Pues de *Femeninas* no ha hablado la crítica oficial, ni siquiera la crítica de gacetilla, á pesar de haber recibido los dos ejemplares correspondientes. Hemos hablado los que gustamos de dar cuenta al público de todo lo que nos parece digno de sus favores...", Antonio Palomero 1898: 59-60.

Éxito que tampoco pareció acompañarle incluso después de *Sonata de otoño*: "-Un artista -afirmaba- debe imponer las normas que tenga. Y si no tiene público, crearlo. Ese es mi gran orgullo. De mi primer libro sólo pude vender cinco ejemplares... Eso ocurría en 1902. Cinco lectores. Todo mi público. Pues bien, seguí escribiendo para esos cinco lectores", Francisco Madrid 1943: 110.

1. *Femeninas*. El primer peldaño en la consolidación de un estilo

Tradicionalmente la crítica valleinclaniana ha querido ver en la trayectoria poética de don Ramón del Valle-Inclán dos diferentes etapas marcadas,[2] la primera, por el preciosismo estético y, la segunda, por la eclosión del esperpento y la estética deformadora. Otro de los tópicos que se adherían a ambas etapas es que si una se caracterizaba por la ausencia total de compromiso estético y una temática huera, la otra entrañaba una mayor responsabilidad social.[3]

Sin embargo, tales postulados parecen desterrados a la hora de evaluar su producción literaria que tiende a analizarse como un *continuum*, si bien se establece una obvia diferencia entre las composiciones de juventud y madurez, fruto del perfeccionamiento estético y de la evolución de los principios artísticos que acompañan su quehacer como escritor. De este parecer es Antón Risco (1991: 2), quien afirma la unicidad de su trayectoria:

> Contra semejante concepción, que me parecía excesiva planteé mi tesis doctoral que luego se convertiría en el libro *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y «El ruedo ibérico»* (1966). Básicamente me fundaba en estas dos ideas: 1) que si bien Valle cambió de maneras a lo largo de su carrera literaria, éstas no eran incompatibles entre sí, sino más bien complementarias, y que de ninguna manera el esperpento renegaba de su obra anterior, incluso de la primera, como prueban numerosos pasajes de la citada *Luces de bohemia* e incluso, en cierta manera, el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don*

[2] Por ejemplo, José F. Montesinos 1968.

[3] Clara Luisa Barbeito (1985: 7) pone de manifiesto la inconsistencia de esta dicotomía: "Esta falta de precisión crítica la iniciaron a principios de siglo Julio Casares y Ortega y Gasset. Para el primero, Valle es un imitador que llega hasta el plagio, y para Ortega, un esteticista dedicado al canto de decadencias y de motivos vacuos como el de «princesas rubias que hilan en ruecas de cristal» o el de «inútiles incestos». Al leer con cuidado la obra de nuestro autor no he hallado una sola princesa hilandera ni ruecas de cristal, por lo que creo que son invenciones literarias del gran Ortega en sus veinte años. En cuanto a los incestos, sí aparecen en muchas ocasiones, pero jamás son inútiles, pues tienen función de símbolos históricos o de otra índole".

Friolera.

Por su parte, la profesora Santos Zas (1991: 10) discrepa de la supuesta falta de compromiso ideológico en la "primera etapa" de Valle-Inclán:

> Efectivamente, todo esteticismo supone un desacuerdo con el entorno, tal vez inoperante, pero que no deja de ser real. En el caso de Valle-Inclán ese desacuerdo se manifiesta, en su trayectoria literaria, como una actitud de huida, de evasión de la realidad; y, posteriormente en un ataque frontal a la misma. En ambos casos, Valle no deja de potenciar y estilizar artísticamente sus materiales, en ambos casos también, Valle es un preciosista, transfigurador de la realidad a través de una estilización idealizadora de la misma en sus primeras obras; a través de una estilización grotesca, en las últimas.
>
> Precisamente en ese carácter evasivo de su obra literaria inicial se han basado aquellos que sitúan a don Ramón entre los escritores fieles perseguidores de la Belleza, soslayando que esa actitud no es un impulso de evasión, en abstracto, sino una manera de mostrar la repulsa a la sociedad en que le tocó vivir (aspecto que han visto con claridad los estudiosos del modernismo R. Gullón, G. Allegra, L. Litvak, entre otros). Hay que entender, pues, ese esteticismo evasionista no como una postura meramente gratuita, sino como un mecanismo de protesta que Maravall ha explicado lúcidamente, al señalar que la situación de una sociedad en su concreción histórica condiciona no sólo las ideologías que nacen en apoyo o conservación de la misma, sino también las formas de protesta, es decir, las formas de reacción adversa que se levantan en su propio seno.

De modo que, si se acepta que la obra de don Ramón carece de esta cesura que la crítica ha considerado hasta hace bien poco, es preciso juzgar los escritos literarios de don Ramón desde una doble vertiente: como obras cuya entidad propia reside en la intencionalidad artística que el autor les quiso conceder, y como los intentos literarios de un escritor que cimienta sus creaciones literarias a partir de sus logros anteriores. Bajo este prisma se debe observar *Femeninas* ya que, respecto al primer elemento, la constante publicación de sus opúsculos es indicativo de que el propio Valle no estimaba que fuesen indignos de su pluma. Aunque si bien es cierto que a menudo esta proliferación comercial estaba determinada por las acuciantes necesidades económicas que padeció a lo largo de toda su vida, el compromiso estético que Valle-Inclán sostuvo continuamente con su obra le hubiesen impedido firmar poema, drama o relato alguno cuya calidad considerase dudosa.

En cuanto a la consideración de *Femeninas* respecto al conjunto de su obra, esta

colección es deudora de una serie de tentativas que, a modo de relato, habían visto la luz previamente en la prensa gallega y mexicana y que conformarán el núcleo de las narraciones de sus dos primeras colectáneas, la mencionada *Femeninas* y *Jardín umbrío*. Y respecto a la producción literaria inmediatamente posterior, estas novelas cortas de 1895 contienen el embrión de muchos de los personajes y temas que la narrativa valleinclaniana más celebrada consolidará en adelante. Así opina Clara Luisa Barbeito (1985: 21) cuando rastrea las deudas de las *Sonatas*, *Flor de santidad* y *Comedias bárbaras* con los primeros relatos de don Ramón:

> La mayoría de las primeras manifestaciones literarias de Valle-Inclán aparece en forma de cuentos o narraciones que por su brevedad se acercan más a ese tipo de relatos. En esta sucinta exposición que haremos de la etapa que podríamos llamar de aprendizaje, de tanteos y de búsqueda, veremos que asistimos realmente a la gestación del mundo literario valleinclanesco. Al elegir diez de estas creaciones -en cuya selección incluimos la obra teatral *Cenizas*, representada y publicada en 1899- hemos escogido aquellas que son representativas de elementos que pueden considerarse como el embrión o núcleo que habrá de desarrollarse y alcanzar plenitud expresiva en obras posteriores de Valle-Inclán. Entre estos elementos se hallan esbozos de personajes, temas, asuntos, situaciones, iniciación de crítica literaria y caracteres estilísticos que apuntan a una técnica diferente en la creación de formas, para entrar así dentro de las nuevas corrientes y tendencias europeas.

Es por ello que Valle-Inclán no desecha nada de lo creado previamente, de ahí que sus textos se pueblen de fragmentos narrativos, descripciones o motivos temáticos utilizados con anterioridad, costumbre que le valió las reprimendas de Julio Casares, quien, en su *Crítica profana*, juzgó estas autoplagiadoras prácticas como sintomáticas de la falta de creatividad del escritor gallego; sin embargo, este aspecto más bien se relaciona con la idea que tenía de su obra como un todo y del valor experimental que para él poseían todos sus textos. Por lo tanto, teniendo en cuenta el diálogo existente entre todas sus creaciones y los escritos previos, no queda más remedio que afirmar que *Femeninas*, como toda *opera prima*, es el primer peldaño en la afirmación de un estilo, tal como reza el epígrafe de este

apartado.

Y también, como todo primer libro, y como consecuencia de todo lo dicho, *Femeninas* se muestra todavía como una colección un tanto dubitativa y heterogénea. Si parece claro que el resultado global de cada una de sus obras debió satisfacer a Valle-Inclán también es cierto que estimó el resultado inicial como mejorable, de ahí que se esforzase en corregir, básicamente, las impurezas estilísticas que el texto de 1895 contenía, labor que se produjo con más ahínco en 1909 al adaptar cuatro de las seis obras para la colección *Cofre de sándalo*.

De igual modo subsanará en posteriores recopilaciones de narraciones breves la heterogeneidad de esta colección, puesto que, si bien todos los relatos se ajustaban al marco genérico de la novela corta, es cierto que alguna de ellas, como "Rosarito", casaba mal con el contenido y temática de las demás. Por tal motivo, las siguientes reuniones de relatos, bien sean cuentos, bien novelas cortas, seguirán un criterio argumental más unitario. De este modo, "La condesa de Cela", "Tula Varona", "Octavia Santino" y "La generala" se asociarán a *Epitalamio* y a las componentes de *Corte de amor* (1903), a excepción de "Beatriz" que, junto a "Rosarito", pasará a formar parte de *Jardín umbrío* / *Jardín novelesco* por ajustarse mejor a la temática de fantasía y misterio que prima en estas colecciones. Incluso las púberes protagonistas de ambas obras se diferenciaban de las adultas féminas, en su mayoría casadas, deseosas de amores y placeres prohibidos, que aparecen en la serie *Femeninas* / *Corte de amor*.

Comentario aparte merece "La niña Chole", caída en desgracia como novela corta desde su inclusión en *Sonata de estío*, puesto que sus apariciones como tal apenas se prodigaron a partir de 1903, y con escasas novedades, debido a que o bien repetían el texto

de 1895 o el de los nueve primeros capítulos de la *Sonata*.

2. *Femeninas*, ¿un libro modernista?

Aislando del conjunto de la obra del escritor el estudio de esta reunión de novelas cortas, la presente colección se publica en 1895, en plena eclosión en España de la llamada literatura modernista, finisecular o decadentista; sobre la idoneidad del término se discutirá en adelante. De modo que a la hora de valorar y analizar su naturaleza es inevitable que surja la interrogante acerca de si puede circunscribirse al ámbito del modernismo. Varios han sido los testimonios coetáneos y póstumos que han subrayado la condición modernista de esta obra. Entre los más recientes y señalados, Juan Manuel González Martel (1992: 27) en su edición de *Femeninas* o Amparo de Juan Bolufer (2000: 192), aunque uno de los más significativos resulta el de Manuel Machado quien en 1913 afirmaba el carácter innovador que había tenido la colección, a la cual le otorgaba la primacía de haber introducido la literatura finisecular en España:

> Un gallego pobre e hidalgo, que había necesariamente de emigrar a América, emigró, en efecto, y volvió al poco tiempo con el espíritu francés más fino de los Banvilles y Barbey d´Aurevilly mezclado al suyo clásico y archicastizo. (Manuel Machado 1913: 28)

Pero la definición de *Femeninas* como una obra modernista plantea más problemas de los que en un principio pudiese parecer, ya que una serie de interrogantes asoman al cuestionarse tal atribución: ¿Era plenamente consciente Valle-Inclán de que estaba haciendo un tipo de literatura diferente, o actuaba simplemente por mimesis formal? ¿Esa clase de literatura podía denominarse ya en 1895 "modernista"?. En cuanto a la primera interrogante, parece clara la voluntad de don Ramón de abrirse camino en el mundo de las letras con un rumbo diametralmente opuesto a los cánones literarios que primaban en el

mundo hispánico, y para ello se valía de un tipo de literatura que evocaba la desarrollada allende las fronteras de la Península Ibérica. Respecto a la consciencia de la adopción de este "arte nuevo" parecen ilustrativas las palabras que años más tarde, en 1908, escribía en la "Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro"[4], prólogo de *Corte de amor*:

> He aquí un libro de juventud, un libro escrito en esa edad dichosa de sueños y de esperanzas, ¡Hoy esa edad se me aparece ya casi lejana! Al releer estas páginas, que después de tantos años tenía casi olvidadas, he sentido en ellas no sé qué alegre palpitar de vida, qué abrileña lozanía, qué gracioso borboteo de imágenes desusadas, ingenuas, atrevidas, detonantes. Yo confieso mi amor de otro tiempo por esta literatura: La amé tanto como aborrecí, esa otra, timorata y prudente, de algunos antiguos jóvenes, que nunca supieron ayuntar dos palabras por primera vez, y de quienes su ruta fué siempre la eterna ruta, trillada por todos los carneros de Panurgo. (...)
> La juventud debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta. (*Corte de amor*, p. 13-15)

Aunque esta breve reflexión aparece como preludio de *Corte de amor*, bien puede atribuirse a sus primeras narraciones, incluida *Femeninas*, pues con ese propósito la realiza el autor. Y lo que se desprende de esta exposición es la búsqueda, plenamente consciente, de nuevas formas literarias en sus primeros escarceos como escritor que, cuando menos, resultaban diferentes a las realizadas hasta el momento en la generalidad de las letras hispánicas..

Por otra parte, también se ha insistido en que la dirección hacia la que se orienta su estética resulta previa a su encuentro con Rubén en 1899,[5] en el segundo viaje del nicaragüense a España como corresponsal del periódico bonaerense *La Nación*. Esta

[4] A pesar de que este exordio está tomado del artículo "Modernismo" (1902) y del prólogo que el propio don Ramón escribió para el libro de Melchor Fernández Almagro, *Sombras de vida* (1903), al que textualmente atribuye idénticas prendas. No parece lógico dudar, sin embargo, de la sinceridad de Valle-Inclán al arrogarse estas ideas en relación a su propia literatura, debido a que era consciente de que esta opción literaria suponía una voluntad de forjarse un estilo propio por parte de la nueva generación de estos jóvenes atrevidos e iconoclastas

[5] Así lo testimonia Allen W. Philips (1967: 1). Sin embargo Franco Meregalli (1964: 271) afirma que Valle conoció a Darío en el invierno 1896-1897, encuentro que confirmó su orientación literaria. No parece muy convincente, no obstante, esta aseveración debido a la dificultad de atestiguar la presencia de Rubén en Madrid en este período.

autonomía respecto al autor de *Prosas Profanas* señala que en 1895 ya había elegido el camino a seguir:

> En 1895 tenía Valle-Inclán veintiocho años, momento en que publica su primer libro, *Femeninas*, en el cual se destaca un afán renovador del estilo literario. Esta obra que hoy se conoce también con el título *Corte de Amor*, es en realidad una colección de narraciones que habían ido publicándose anteriormente con distintas fechas en periódicos y revistas. Esta colección revela esa fuerte influencia francesa mencionada y que, por supuesto, es anterior a la influencia que pueda haber ejercido en nuestro escritor Rubén Darío. Rubén Darío llega por primera vez a España en 1892 -el mismo año en que Valle-Inclán andaba por México- como delegado de Nicaragua a a conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América. (Clara Luisa Barbeito 1985: 15)

> Esta aún por resolver indisputablemente cuándo y de qué forma arranca -tarde, por supuesto- el Modernismo en España, esto es, en qué momento y cómo, sobre un rescoldo romántico no extinguido por el Realismo y el Naturalismo, caen aquellos restos, un tanto lacios ya, de los fervores estéticos, carnales y espirituales ultramontanos. Se atribuye a Rubén su acarreo a nuestras letras, lo cual, si parece cierto en la lírica, resulta cuando menos dudoso en la prosa. En 1892, Valle-Inclán no conocía aún *Azul*, pero sí había leído, o leería muy pronto, a Barbey D´Aurevilly, cuya idea de reunir en un volumen las historias amorosas de seis mujeres diabólicas imitaría pálidamente en las *Femeninas* de 1895. (...) Cuando pudiera leer *Azul*, su camino ya estaba decidido, y la comparación de la prosa de aquel libro con la de las *Sonatas* no revela más parecido que el gusto común por el maquillaje exagerado. (Fernando Lázaro Carreter 1989: 286)

Opinión, además, que se corrobora con las palabras del propio Darío (1899) a propósito de Valle-Inclán en una crónica para el diario bonaerense: "Es la primera vez que sobre la castiza narración castellana pasa la sombra de un vuelo de pájaros franceses".

Por consiguiente, parece obvio que Valle-Inclán había optado en 1895 por una determinada forma de escribir, había adoptado un estilo, en el sentido amplio de la palabra, diferente al canon de la época, pero ¿podía denominarse ya modernismo?.

Ayudan, sin duda, a resolver esta segunda cuestión los testimonios coetáneos a la publicación de esta colección y su recepción crítica.[6] Manuel Murguía, en el mismo prólogo de *Femeninas*, no duda en definir el libro como modernista:

> Es ésta, condición especial que en nuestro amigo deriva de su raza, porque de su tiempo

[6] Serrano Alonso (1993 y 1997) se ocupa de la relación entre la poética modernista del gallego y su temprana recepción crítica.

> tiene lo que llamamos modernismo, y la nota de color viva, ardiente, sentida, puesta en el lienzo de un solo golpe. (p. XII)

De igual modo se expresaba Alonso y Orera (1895) en ese mismo año:

> Entre el *modernismo* un poco fin de siglo que existe en *Femeninas*, hay también elementos de otras edades, el polvo del romanticismo complejo de la antigüedad española, que levantó las catedrales góticas, la fe artística, y que entró á saco en Roma; los resplandores del Renacimiento y las sombras de la Edad Media con sus poéticas leyendas.

Como ellos, Viriato Díaz Pérez (1895) no duda en presentar *Femeninas* como "una obra exenta de esa pesadez fría y machacona que caracteriza á la mayor parte de nuestras producciones literarias de ahora. El libro es perfectamente moderno. Desde su título, sencillo y elegante, hasta sus más pequeños detalles, todo está en él hábilmente dispuesto y estudiado."

Y dos años más tarde, Said Armesto en su reseña del libro lo adjetivaba, ya desde el título, como modernista ("Un libro modernista (*Femeninas* de Valle-Inclán)").

En una línea parecida se expresan Fuente (1897) y Palomero (1898). Mientras que el primero define al autor como decadente y lo pone en relación con el fin de siglo, el segundo, tras declararse modernista, lo incluye en el rebelde grupo de jóvenes escritores:

> Y más tarde, cuando repetimos nuestras entrevistas y menudeamos nuestras conversaciones, cuando fuimos llegando á la intimidad por el sendero de las confidencias, sólo asequible á las almas simpáticas; cuando nos comunicamos mutuamente nuestras esperanzas y nuestros proyectos y hablamos de venturas del porvenir y de miserias del pasado... entonces no me quedó duda alguna. Valle era de los *nuestros*.
>
> ¿Y quiénes sois vosotros? -preguntará el lector con curiosidad y extrañeza.- ¡Ah! pues nosotros somos unos pobres chicos enamorados del ideal, apasionados del arte y esclavos de la belleza. Somos los eternos románticos, los soñadores impenitentes, capaces de dar la vida por un beso de mujer y el mundo entero por un párrafo brillante del autor favorito. Tenemos una sonrisa para las crueldades del destino y un profundo desprecio para las miserias y pasamos sobre «las impurezas de la realidad», sin darnos cuenta de que hay realidad y de que tiene impurezas. Alejados por completo de esas luchas miserables por las groserías de la existencia no nos acordamos de que hay que alimentarse, sino cuando el hambre deja oír su voz antipática desde el estómago macilento. Esa es, según la gente, nuestra mayor desgracia; porque mientras vivimos espléndidamente en las regiones de la fantasía, los *otros*, nuestros enemigos, esos bárbaros que nos salen al encuentro diciendo: «¡hay que hacer algo práctico!» se lo llevan todo, bien convencidos de que nosotros abismados, como fakires indios, en las eternas meditaciones, no hemos de disputarles su presa. (Palomero 1898: 55-56)

Al trasluz de estas definiciones resulta indiscutible, pues, que el término "modernismo" ya estaba extendido en 1895. Pero también es el propio Valle-Inclán (1902) quien, siete años más tarde, en su célebre artículo "Modernismo" da una respuesta más que lúcida a la problemática que la nueva estética aportaba y que suponía una reflexión previa de varios años. Dados sus consistentes fundamentos, refrendados en estos textos incipientes, no parece descabellado afirmar, por lo tanto, que en 1895 don Ramón concibió *Femeninas* como un libro "modernista".[7]

Pero, infelizmente, tampoco se detienen en este punto las controversias acerca de la significación de estas novelas cortas, puesto que el modernismo ni fue, ni es, un término de fácil definición, por consiguiente, la caracterización de *Femeninas* como modernista requiere una mayor precisión de tan controvertido y polisémico movimiento.

[7] A esta misma conclusión llega Serrano Alonso (1993: 13): "Existe una gran diferencia, por supuesto, en la índole y motivación de cada uno de estos estudios, pero más aún nos interesa lo que aportan para el conocimiento de este primer Valle-Inclán. La práctica totalidad de los autores que dedicaron unas palabras a la obra del autor arosano, procuraron, en primer lugar, encasillar su estética, y, de Alonso y Orera a Rubén Darío, todos confirmaron, con sus visiones particulares, que era «modernismo» lo que don Ramón hacía. Eso sí, cada uno interpretó el modernismo valleinclaniano de una manera muy distinta."

3. El modernismo: estado de la cuestión

3.1. UN MOVIMIENTO POLÉMICO

Que el modernismo fue un movimiento polémico, confuso y de difícil definición lo prueba el aluvión de artículos teóricos, encuestas *ad hoc* que se prodigaron en las revistas de la época. Valga como ejemplo el sarcástico comentario que sobre este aspecto vertía Manuel Machado (1901: 3), uno de los mayores combatientes de la nueva estética,[8] pues el modernismo se impuso no sin librar antes una feroz pugna:

> Y por modernismo se entiende... todo lo que no se entiende. Toda la evolución artística que de diez años y aun más á esta parte ha realizado Europa, y de la cual empezamos á tener vagamente noticia.

El carácter heterogéneo y etéreo del movimiento, y el cuestionamiento de su idoneidad para denominar un momento de la historia de la literatura española,[9] ocupó a la crítica hasta nuestros días, pero fue tal el torbellino que la nueva literatura generó en su irrupción que el primer lustro del pasado siglo contempló un alud de textos preocupados por determinar la joven estética. Resultan bien ilustrativas de esta confusión teórica las preguntas que a este propósito lanzaba Enrique Gómez Carrillo desde las páginas del *Madrid Cómico*, el 17 de febrero de 1900:[10]

> 1. ¿Qué es el modernismo actual en la literatura y arte?

---

[8] Vid. Núñez Sabarís (2000a: 185-195) para los artículos teóricos sobre modernismo de Manuel Machado.

[9] "Parece que hacia finales del siglo XIX «modernismo» tenía, para los hablantes del castellano, al menos tres, quizá incluso cuatro significados diferentes; y fue sin duda la perplejidad que causaba tal abundancia de homónimos lo que animó a los redactores de *El Nuevo Mercurio* a organizar en 1907 un sondeo de opiniones acerca de cómo sus lectores entendían esta palabra", John Butt 1993: 46.

[10] Vid. Richard Cardwell y Bernard McGuirk 1993: 3.

> 2. ¿Existe hoy en España una corriente intelectual y estética nueva, comparable a las corrientes modernistas (simbolistas, prerrafaelistas, decadentistas, impresionistas), que en el transcurso de estos diez años han modificado el gusto y la moda en Inglaterra, Alemania, Bélgica y Francia?
>
> 3. ¿Cuáles son los representantes del modernismo? ¿Quiénes son su enemigos más terribles?
>
> 4. La lengua española ¿ganará o perderá con las modificaciones que en ella introduce el modernismo?
>
> 5. La nueva generación ¿es superior o inferior a la generación de nuestros padres, los hombres que, como Pereda, son hoy ilustres ancianos?

3.1.1. Las encuestas

No andaba desencaminado el escritor guatemalteco al intuir el carácter poliédrico, complejo y transnacional del modernismo; sin embargo, sus interrogantes no tuvieron respuesta inmediata. Fue preciso esperar hasta el 10 de abril de 1902, día en que la revista *Gente Vieja* inicia un certamen consistente en una serie de artículos sobre el modernismo: *¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?* rezaba el asunto.[11] Posteriormente en 1907, con el movimiento ya triunfante, de nuevo Gómez Carrillo anuncia en el segundo número de *El Nuevo Mercurio*[12] una encuesta consistente en alumbrar los puntos más oscuros de la literatura modernista. Pero no se detendría aquí la iniciativa de las *enquêtes* como vehículo para esclarecer tan compleja polémica, y así recientemente, en 1993, Cardwell y McGuirk publicaban su magnífica edición de la encuesta, *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas*

[11] Celma Valero (1989: 55) da las características del concurso: "El interés por el tema -y quizá también por el premio, 250 pesetas- trajo consigo un importante número de respuestas, unas veinticinco en total. Se había anunciado en la base octava la publicación del trabajo del ganador, lo que efectivamente se cumplió en el número 48. Sin embargo, en el siguiente a éste, se comenzó a publicar, sin mayores explicaciones, el resto de los trabajos presentados, lo que prolongó exactamente un año (hasta el 10 de abril de 1903) el debate abierto por el concurso. Aunque, por la escasa calidad de muchos de los trabajos presentados, da la impresión de que algunos se publican a modo de «relleno», el hecho es que constituyen un espléndido documento para conocer un más amplio abanico de consideraciones respecto al Modernismo, ya en la temprana fecha de 1902."

[12] Al igual que Celma Valero (1989: 52-63), José Carlos Mainer (1988: 163-170) ofrece los datos relevantes de esta consulta.

lecturas.

José Carlos Mainer (1988: 151-156) y Pilar Celma Valero (1989: 52-63) realizaron una aproximación a las consultas de 1902 y 1907. Si el primero revisa con más detenimiento el contenido de las respuestas, la segunda sintetiza de forma magistral las conclusiones de ambos concursos: De la primera de ellas, cuyo ganador es un defensor del modernismo -Eduardo L. Chávarri-, se extrae que todavía en 1902 hay una resistencia a adoptar la nueva estética por los sectores culturales más conservadores; no obstante, de las veinticinco consultas realizadas, cuatro ignoran qué es el modernismo, tres son indiferentes, cuatro favorables y ¡catorce! desfavorables, porcentaje que dejaba bien a las claras la resistencia que en la ortodoxia literaria generaban los modernos vientos del Parnaso. También significa la profesora Celma Valero la confusión que muestran algunos de los encuestados (cuatro) que confunden el modernismo con fenómenos antitéticos como el realismo o naturalismo. Se completa esta aseveración con las palabras de José Carlos Mainer (1988: 152), al asegurar que las sátiras antimodernistas muestran idéntico desconcierto:

> Todo movimiento necesita para autorreconocerse un enemigo -que proveerá abundantemente la evocación del público *filisteo* y del crítico conformista y panzudo-, un motivo de aborrecimiento -el empacho de retórica, el exceso de hipocresía- y un signo biológico de identidad -lo joven contra lo viejo-. Lo demás será confusión más bien deliberada, en la que, sorprendentemente, coincidirán sus propias enemigos. Por esto, cabe pensar que los incipientes modernistas españoles de 1900 debieron sentirse sumamente halagados por algunas sátiras de *Madrid Cómico* y casi fotografiados cuando leyeron el resultado del famoso concurso que convocó en enero de 1902 para responder a la pregunta «¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?», cuyo jurado estuvo constituido por Manuel del Palacio, Benito Pérez Galdós y Jacinto Benavente.

En la *enquête* de *El Nuevo Mercurio*[13] se tornan las lanzas y así de las treinta y tres consultas, veinte serán favorables por cinco contrarias, más dos que muestran ignorancia,

[13] Iván A. Schulman (1987: 16) también se acerca al contenido de esta consulta.

y seis indiferentes. Asimismo, se detiene un tanto su desconocimiento ya que desaparecen las confusiones con otros movimientos.

La mejor acogida que muestran los textos de *El Nuevo Mercurio* respecto a *Gente Vieja* tiene que ver con lo que va de 1902 a 1907, puesto que el entorno literario ha mudado y lo que era un movimiento marginal al principio del siglo se va consolidando en la segunda mitad de la década. Pero esta desproporcionada recepción también está estrechamente relacionada con el perfil de ambas revistas, debido a que *Gente Vieja* era una publicación reacia a la vanguardia literaria, mientras que *El Nuevo Mercurio* había sido fundada como vehículo de expresión de los propios modernistas.

3.1.2. Las revistas de la época

Complementariamente a las respuestas dadas en estos concursos, los textos teóricos y críticos de los propios modernistas abundaron en esta época, de modo que los jóvenes Valle-Inclán, Azorín o Manuel Machado no fueron ajenos a la efervescencia de esta problemática y quisieron aportar sus ideas y lucidez a la hora de explicar los incipientes hallazgos en las letras hispánicas.[14] Para ello se valieron de numerosas revistas que los propios modernistas crearon y cuya vida fue tan intensa cuanto efímera:[15] en la parte final del siglo XIX y el inicio del XX se produjo una proliferación de revistas de diverso signo

[14] Díaz Plaja (1951: 46-70), Lily Litvak (1975) y Ricardo Gullón (1980) aportan los diferentes testimonios de la crítica modernista, alguno de los cuales había participado en la encuesta arriba mencionada. Por cierto que en su reseña Díaz Plaja comete errores inexplicables ya que, como bien apunta Javier Serrano (1997: 67), en la reproducción del artículo "Modernismo" de Valle-Inclán, en lugar de encontrar las palabras del escritor arosano, se hallan las del texto de Juan Ramón Jiménez, "Autocrítica", aparecido en el "número lírico" de la revista *Renacimiento* (1907). Vid. Serrano Alonso 2000b: 391.

[15] Antonio Ramos-Gascón señala las dificultades de financiación y la persecución gubernativa como los principales motivos con los que toparon estas revistas para conseguir una duración mayor.

-puesto que solamente algunas de ellas oficiaron como cauce de expresión de los jóvenes artistas- y allí se libraron las batallas más cruentas entre ellos y los miembros de la generación anterior.

Díaz Plaja (1951: 21-45) hace un largo repaso por las revistas literarias de la época, aportando los datos relativos al director y el tiempo de publicación. Se detiene igualmente en la ideología y perfil estético que caracteriza a cada una, aunque siguiendo la línea argumental de su libro, en muchas de ellas traza una división entre publicaciones "modernistas" y "noventayochistas" con criterios un tanto arbitrarios y contradictorios; él mismo muestra su extrañeza por la presencia de un tono claramente "modernista" en publicaciones fundadas por "escritores del noventa y ococho". Entre las revistas que reproducen la ortodoxia cultural del momento, con un claro predominio de la "gente vieja", señala el *Madrid Cómico* y *Gente Vieja*, donde se publican los textos más hostiles contra el nuevo credo. *Vida Nueva* y *Alma Española* son las que él considera noventayochistas, aunque también se podría tener en cuenta *Revista Nueva* dada la mezcla de escritores de ambos signos. En cuanto a las que exhiben un claro acento modernista están *La Vida Literaria*, *Juventud*, *Arte Joven*, *Helios*, vehículo de expresión del "modernismo militante", y *Renacimiento*, "revista del modernismo triunfante".

José Carlos Mainer (1987: 63-64) se detiene en un comentario sobre *Alma Española*, *Vida Nueva* y *Germinal*, y de estas dos últimas afirma que "son las más importantes de las muchas de fin de siglo". Para un análisis sobre *Germinal* resulta necesario el artículo de Antonio Ramos-Gascón (1979: 124-142), quien recalca el valor que esta publicación tuvo para los escritores más jóvenes, debido a la censura que la prensa oficial, bastión de la campaña difamadora de la crítica antimodernista, sometió a los noveles

talentos. Es por ello que en *Germinal* pudieron expresar tanto sus inquietudes literarias como estéticas. Dentro de sus páginas se muestra un claro deseo de renovación no sólo artística sino también política y social: el carácter antiburgués y la rebelión contra la España de la Restauración de estos jóvenes originó que en esta publicación conviviesen varias tendencias literarias, siendo las dos más importantes las formadas por "los continuadores del «naturalismo», entendido a la manera de Zola, y la corriente esteticista al estilo de D´Annunzio, emparentada con el movimiento parnasiano francés y el prerrafaelismo anglosajón" (Ramos-Gascón 1979: 131).

A su vez, Pilar Celma Valero (1990) repasa los "glosarios" de esa revista que Díaz Plaja había denominado del modernismo militante: *Helios*. Esta autora considera significativos los contenidos de dichos "glosarios", por cuanto son ilustrativos del pensamiento que sustenta la revista en particular, y del modernismo en general. Especialmente significativa es la descripción que la investigadora hace de la revista:

> *Helios* es la revista finisecular de la gente joven con una vocación más decididamente estética y con un resultado literario más meritorio. Nacida en abril de 1903, su vida se extiende hasta mayo del año siguiente, con un total de catorce números. Parece que la idea de hacer la revista surgió entre el grupo de amigos, con inquietudes artísticas, que se reunía en torno a Juan Ramón Jiménez, interno en el Sanatorio del Rosario. El manifiesto fundacional, titulado «Génesis», está firmado por Pedro González Blanco, Juan R. Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca y Ramón Pérez de Ayala: y, efectivamente, sobre todos ellos parece recaer la responsabilidad de la revista, al menos en una primera etapa -con un número aproximado de colaboraciones, -sin que entre ellos se alce un director, ni se diversifiquen otras funciones. Firmas habituales son también las de Martínez Ruiz, Jacinto Benavente, Francisco Navarro Ledesma, Manuel Machado, Salvador Rueda, etc,; y cuentan, incluso, con la colaboración de su muy admirado Rubén Darío, que refrenda así la seriedad y calidad de la revista. (Celma Valero 1990: 125)

No obstante, pese a todos estos esfuerzos tanto por definir el modernismo como por difundirlo y también pese a su definitivo triunfo, hasta nuestros días no se ha legado un término sólido y unánimemente aceptado por la crítica, así que si en su momento esta voz

tuvo que luchar por hacerse un hueco como marbete literario, después de un siglo sigue sin gozar del prestigio de otras denominaciones epocales, en buena medida por culpa de la crítica literaria inmediatamente posterior y a pesar de los esfuerzos más recientes por restaurarlo.

3.2. UNA DENOMINACIÓN PROBLEMÁTICA

Es posible que los orígenes peyorativos de la palabra[16] no ayudasen demasiado a que la crítica coetánea más conservadora aceptase un término que portaba tan pesado lastre, pues hasta después de las dos primeras décadas del siglo XX no gozó de cierto prestigio:

> Para alcanzar los intentos conscientes de rehabilitación del «modernismo» o, al menos, de neutralización de sus connotaciones polémicas tenemos que esperar hasta las últimas décadas del siglo XIX. Pero, como veremos, incluso después de que se hicieran estos intentos, el prolongado significado peyorativo de la palabra podía volver a aflorar otra vez, como en la condena por herejía del «modernismo» por parte de la Iglesia católica en 1907. Con lapsus ocasionales de menosprecio semántico la noción obtuvo cada vez mayor aceptación y legitimidad sólo después de los años veinte. Dentro de la «constelación» de lo «moderno» terminológicamente muy controvertido, el «modernismo» no era un recién llegado, sino el concepto con connotaciones polémicas mejor enraizadas. Por eso costó tanto tiempo su vindicación. (Matei Calinescu 1991: 76)

Esta difícil vindicación de la que habla Matei Calinescu sin duda influyó en la crítica, que desconfió de un término que venía vinculado a un movimiento con unas altas cuotas de desprestigio y determinado por una visión reduccionista, como se verá en otro apartado de este estudio. Por tal motivo, los teóricos de esta época han preferido otras denominaciones para la nueva corriente estética. Así Antonio Ramos-Gascón (1979: 126), frente a lo controvertido del vocablo, opta por el alternativo y vacío de significado de "gente nueva":

> Así pues, dada la equívoca connotación de la palabra «modernismo» en la España de 1895 a 1900, hemos preferido hacer uso frecuente en estas páginas del término «gente

[16] Resulta ilustrativa la definición que en 1899 daba el *Diccionario de la Real Academia Española*: "Afición excesiva a las cosas modernas, con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes, literatura y *religión*." Vid. Díaz Plaja 1951: 6.

> nueva», siguiendo la significativa nomenclatura crítica de la época y que persona tan señalada como Clarín empleó en repetidas ocasiones al referirse a la literatura joven de los últimos años de siglo. Con este calificativo, cierto sector de las letras identificaba a todos aquellos que, guiados por un ansia de renovación y aun, en casos, por una conciencia revolucionaria, intentaban romper con los antiguos cánones literarios o pretendían subvertir el orden social establecido.

Los prejuicios tradicionales en la historia de la literatura española respecto al modernismo también alejan a Pilar Celma Valero (1989: 67) de su utilización puesto que, pese a aceptarlo, prefiere usar el más genérico de fin de siglo:

> Al querer abarcar la época en toda su amplitud, se impone la necesidad de definirla con un nombre que responda a esta nueva concepción. El término *Modernismo*, que Ricardo Gullón propone para toda la época, tiene suficiente apoyatura en testimonios coetáneos, así como en la crítica inmediatamente posterior, pero choca con la tradicional distinción y concreción en la historia de la literatura española: Modernismo frente a 98, hoy ya superada, pero que todavía puede dar lugar a confusiones. Otros estudiosos de las letras de este momento han propuesto marbetes diferentes, más generales: «la crisis de fin de siglo» o, simplemente, «el fin de siglo», que hoy se están imponiendo, en lucha aún contra la inercia. Tales marbetes son los que he utilizado hasta aquí, cuando quería abarcar la totalidad de la época y así lo seguiré haciendo en adelante, si bien no me esforzaré en evitar el nombre de Modernismo, puesto que en ocasiones mi discurso se basará en textos de la época que utilizan el término en su acepción más amplia.

De igual modo, Hans Hinterhäuser (1980) prefiere el marbete "fin de siglo", o Grass y Risley (1979)[17] el de "simbolismo"; o Gioanola el de "decadentismo", aunque si bien es

[17] William Risley (1979: 11, 21) prefiere el término simbolismo al de modernismo por tener este un referente distinto para Brasil y Portugal: "Third, Spain and Spanish American have a long tradition of using the syncretic term *modernismo* rather than *simbolismo* to refer to the period. This term will require some discussion in its own right and does not coincide with us age in Portugal and Brazil. Symbolism is a regular category in Luso-Brazilian criticism, but the Portuguese word *modernismo* refers to two different movements which occurred after symbolism and which coincide in nature and time with vanguardism. In view of these special circumstances, we must explain our terms and explore their background briefly."

También lo rechaza como marbete epocal al considerar que se refiere únicamente a una afectación formal de la nueva literatura, amén de considerarlo excesivamente ecléctico: "In view of the importance of symbolist prose in the Hispanic literatures, our overview of «symbolism and decadence» requires that we touch upon the relationship of symbolism to Spanish and Spanish American *modernismo*. The term *modernismo*, not synonymous with «modernism» is not the Hispanic equivalent of «symbolism» (though it has been used nearly as such, for example by as perceptive a writer as Manuel Díaz Rodríguez); but it is indeed the reason why *simbolismo* is not a broad category or period-encompassing term in the Spanish-speaking countries today. *Modernismo* has been used to designate the following: a literary school, a particular affected manner (the French-inspired *preciosité* of the early Rubén Darío, roughly during the decade 1888-98 later called *rubendarismo*), a new poetic language or a technique («modernismo es, ante todo, una técnica,», says Dámaso Alonso), a formal revolution, a revolution in both form and spirit, a new sensibility, and so forth. (...)

For our purposes, it is important to observe that modernismo was an eclectic and syncretic movemente which incorporated a wide variety of elements from (essentially) neoromanticism, impressionism, Parnassianism, symbolism and, avant la letre, expressionism- but particulary Parnassianism, which dominated during the period from roughly 1875 to 1892 (although symbolist tendencies may be detected early on), and symbolism, the impact of which was

cierto que todos ellos no se refieren exclusivamente al ámbito hispánico sino al de las letras europeas de finales del XIX. Incluso en el caso de Elio Gioanola (1992), dicho término viene marcado por la tradición italiana que privilegia este marbete sobre los demás, debido a que el término "modernismo" quedó prácticamente restringido al ámbito de lo teológico en el país trasalpino.

A pesar de todo ello, conviene insistir en que la expresión modernismo para abarcar todo el ámbito literario del fin de siglo viene disfrutando de un creciente prestigio, en buena medida por la reivindicación que han hecho de él voces tan señaladas como Juan Ramón Jiménez (1962), Ricardo Gullón (1990), Giovanni Allegra (1985) o Gutiérrez Girardot (1983). Germán Gullón (1993: 88) advierte de la supremacía del vocablo modernismo frente a los demás, aunque también se hace eco de la vaguedad que siempre ha acompañado al término:

> Tres palabras compiten por la primacía denotativa y connotativa en el discurso crítico referente a la literatura de los años de cambio del siglo: moderno, modernismo, modernidad. El resto de los marbetes, fin de siglo, decadencia, simbolismo, letras de la *Belle époque*, e incluso vanguardia, han quedado relegados a su justa función de fenómenos, aspectos, referencias, que coadyuban al nacimiento de lo reciente, sin que se las pretenda definitorias. Resulta demasiado obvio y sabido que la palabra modernismo, con diferente significado en el ámbito hispánico (y portugués) que en el resto del mundo, adquirió a lo largo de los últimos cincuenta años el carácter de concepto esponja. Todo lo absorbe. El modernismo es para unos el simbolismo español; otros lo consideran una variante de la tendencia del arte por el arte. Quienes lo entienden a manera de neorromanticismo difieren de quienes prefieren asignarle un carácter krausista. Exotismo, indigenismo, regeneracionismo, espiritualismo, la teosofía y Madame Blavatsky, el zen, Pitágoras y la numerología, lo mágico, en fin, todo entra en el saco del modernismo, incluidas las charreteras militares del imperio austro-húngaro y las bandas moradas de los cardenales romanos. La etiqueta modernista posee una capacidad de adherencia asombrosa.

Por consiguiente, prejuicio e imprecisión han marcado la vida de este término que, en justicia con lo que significó en el momento de irrupción, está paulatinamente asentándose

---

stronger after 1892."

en el canon de las letras españolas.

3.3. Unos orígenes difusos

Otra de las cuestiones que ha entretenido a la crítica ha sido la relacionada con los orígenes del modernismo, la respuesta a esta apelación ha girado en torno a dos asuntos: el nacimiento del modernismo como vocablo denotativo de la nueva literatura y, paralelamente, la disyuntiva de si la difusión del término en España estuvo ligada a la visita que Rubén Darío realizó en 1899, o si, por el contrario, ya era de uso común en las letras castellanas antes de la segunda estancia del vate nicaragüense. Dicha disputa está indisolublemente vinculada al debate acerca de si el modernismo hispánico es un trasplante del hispanoamericano o si es el reflejo en las letras españolas de la crisis universal de las letras, acaecida por igual en otros puntos del mundo occidental.

En cuanto a sus orígenes como expresión del resurgir artístico, Alfredo A. Roggiano (1987: 45) sitúa su nacimiento en Francia, y, a pesar de los testimonios que atribuyen la primicia a los hermanos Goncourt en 1858, afirma que hasta 1878 no se puede ofrecer testimonio alguno sobre dicha palabra:

> Y como Francia fue, desde el siglo XVIII, por medio de su centro catalizador, París, el foco que irradió las novedades que surgían del mundo occidental, o que pasaban por él, es natural que *el concepto de «modernismo» tuviera una primera acuñación en Francia*. Y, en efecto, así ha sucedido. Según Albert Dauzat, la palabra «modernismo» fue usada por primera vez en lengua francesa por los hermanos Goncourt en 1858 y su empleo es común a fines del siglo XIX. Historiadores de la literatura francesa como Albert Thibaudet y Henri Clouard también dicen que los Goncourt usaron por primera vez dicha palabra. Pero ninguno de estos autores da el texto en que se pruebe tal uso. Nuestra revisión de las obras de los Goncourt con tal objeto ha sido infructuosa, así como la que hemos realizado en diccionarios, léxicos y vocabularios sobre escritores del siglo XIX. En el *Dictionaire de la Langue Française* (París, 1885) de Emile Littré figura «moderniste», término que fue usado por primera vez por J.J. Rousseau en Lettres á M.D. (1er. janvier 1769), donde leemos: «Vous, moderniste, vous me montrez une molécule organique...» E. Littré también registra «moderne» en el sentido de tendencia a separarse de la tradición. En el *Dictionnaire National* (París, 1835) hasta la 7ème ed., 1878, no

> registra la palabra «modernisme», (...)
>
> *Según nuestras investigaciones* (y hay mucho que buscar todavía), *la palabra «modernisme» aparece relativamente tarde en la lengua francesa, y el concepto que implica empieza a definirse a principios de la segunda mitad del siglo XIX, cuando la «batalla romántica» había sido consumada*. No podemos probar que los Goncourt usaron por primera vez la palabra «modernisme» en 1858, pero sí que se *aplicó originariamente a la pintura* y que aparece mezclada en sus significados con los conceptos de «moderne» y «modernité».[18]

A la ubicación de su ascendencia francesa realizada por Roggiano, este mismo investigador (Roggiano 1987: 49) y Matei Calinescu (1991: 77-78) atribuyen a Darío la novedad de haber utilizado por primera vez la palabra modernismo para designar el movimiento literario emergente, amén de vaciarlo de sus connotaciones negativas:

> El primero en utilizar la etiqueta de «modernismo» aprobatoriamente para señalar un gran movimiento contemporáneo de renovación estética fue Rubén Darío, fundador reconocido del *modernismo* a principios de 1890. (...)
>
> Rubén Darío habló de modernismo ya en 1888, cuando en un artículo publicado en la *Revista de Arte y Letras* chilena, alababa la calidad modernista del estilo del escritor mexicano Ricardo Contreras («el absoluto modernismo en la expresión»). Su primera descripción del *modernismo* como un movimiento (representado por un «grupo pequeño pero triunfante y orgulloso de escritores y poetas de América Latina») data de 1890. Aparece en un artículo titulado «Fotograbado» escrito aparentemente en Guatemala y que recoge el encuentro en Lima de Darío y Ricardo Palma (1833-1919). Palma no era un *modernista*, pero su apertura mental y la catolicidad de su gusto, que Darío ensalza, le permitió comprender el *espíritu nuevo* que el modernismo estaba promoviendo consistentemente, tanto en prosa como en poesía. Tres años más tarde Darío vuelve a utilizar el término *modernismo* en el prefacio al libro de Jesús Hernández Somoza, *Historia de tres años del Gobierno Sacasa* (1893). Aquí el autor de *Azul* recuerda que Modesto Barrios, un escritor nicaragüense, había sido uno de los iniciadores del modernismo con su traducción de Théophile Gautier («traducía a Gautier y daba las primeras nociones de modernismo »). Pero incluso antes que Barrios, Darío sigue diciendo «un gran escritor, Ricardo Contreras, nos trajo las buenas nuevas, predicando el evangelio de las letras francesas» (Matei Calinescu 1991: 77-78)

Desafortunadamente, no existe todavía ningún estudio que resuelva de modo preciso las primeras dataciones del término en España. Es tal vez por ese motivo y por la incuestionable influencia que Darío tuvo en los noveles escritores españoles, lo que condujo a una parte de la crítica (Ricardo Gullón 1990: 19) a concederle también la autoría de su

[18] Resulta llamativa la procedencia pictórica de la palabra, pues previamente Juan Ramón Jiménez (1962), en sus apuntes sobre el modernismo, considera que en un principio el modernismo fue un movimiento teológico.

inserción en la Península Ibérica. De igual modo, es muy probable que ayudasen en buena medida a llegar a esta conclusión las opiniones que Rubén Darío vierte, en su visita en 1899, acerca de la pobreza artística que asola a las letras españolas.[19] Tras este desalentador panorama descrito por el nicaragüense, muy posiblemente muchos de los estudiosos de este movimiento hayan inferido que el modernismo todavía brillaba por su ausencia en España en 1899.

Más lejos va todavía Octavio Paz (1974: 127) al vincular su nacimiento en España con la eclosión de la nueva estética en Hispanoamérica:

> La crítica tampoco ha podido explicarnos enteramente por qué el movimiento modernista, que se inicia como una adaptación de la poesía francesa en nuestra lengua, comienza antes en Hispanoamérica que en España. Cierto, los hispanoamericanos hemos sido y somos más sensibles a lo que pasa en el mundo que los españoles, menos prisioneros de nuestra historia. (...)
> Cuando el modernismo hispanoamericano llega por fin a España, algunos lo confunden con una simple moda literaria traída de Francia, y de esta errónea interpretación, que fue la de Unamuno, arranca la idea de la superficialidad de los poetas modernistas hispanoamericanos; otros, como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, lo traducen inmediatamente a los términos de la tradición espiritual imperante entre los grupos intelectuales disidentes.

Sin embargo, la línea mayoritaria parece apuntar a un desarrollo paralelo del mismo movimiento a ambos lados del Atlántico, de este modo se puede relacionar lo que hacía Rubén Darío en los tiempos de *Azul* con lo que escribían los Rueda, Reina o Gil, y un poquito más tarde Valle-Inclán o Villaespesa. Al hablar de la condición modernista de esta colección, ya se ha visto cómo a la altura de 1895 el término se había extendido en el mundo cultural hispánico. Ello, cuando menos, resta el desmesurado valor que se le ha atribuido a la visita de Rubén Darío en 1899. John Butt (1993: 44) no duda en situar la

[19] Las crónicas para el diario *La Nación* se recogerían en la revista *España Contemporánea*, en 1901. (Vid. Allen W. Phillips 1967: 3). No obstante, tal como se ha visto a propósito de la recepción crítica de *Femeninas*, Rubén (1899) salva a su autor y a toda su generación del páramo literario peninsular: "Uno que otro libro, novela o poesía, publicado después de la guerra, anuncia que algo del ambiente moderno comienza a circular dentro de los límites españoles. El pensamiento regional ha florecido, no sin los inconvenientes de la verdad".

introducción del término en España antes de la llegada del nicaragüense:

> Lejos de ser introducido en España por Rubén Darío con el sentido que después había de adquirir en castellano, el vocablo «modernismo» ya era de uso corriente, antes de la llegada del poeta nicaragüense, en círculos artísticos e intelectuales españoles, y con un significado mucho más próximo al que hoy tiene en otros idiomas europeos. Pero el término sufrió un posterior cambio de sentido por el que perdió su valor genérico y vino a aplicarse a un movimiento específico asociado con Rubén Darío, Villaespesa y Juan Ramón Jiménez.

Incluso, trascendiendo las cuestiones terminológicas, el interesante artículo de Richard Cardwell (1985) parece demostrar la independencia del modernismo hispánico respecto del rubendarismo, al demostrar el desarrollo simultáneo y paralelo que se produce en sendos ámbitos.[20] Para ello rastrea las semejanzas que en ese período manifiestan los textos de Manuel Reina y Ricardo Gil con la estética triunfante en América (el propio Rubén, Martí, Gutiérrez Nájera o Silva). Concluye de la siguiente forma Cardwell:

> Por todos estos argumentos y otros que desarrollaré más extensamente en otra parte, concluyo que el modernismo español fue producto nativo y no trasplante trasatlántico. Cuando comentó Juan Ramón Jiménez a Ricardo Gullón que «a Machado y a mí nos correspondió iniciar lo interior en la poesía moderna nuestra» se arrogó injustamente, o quizás convenientemente, una etapa en la historia del modernismo español que tuvo un desarrollo y una historia mucho más larga de lo que el mismo Juan Ramón quiso admitir. Pero es la tarea del crítico interpretar y analizar los hechos, no las opiniones, y aquí espero haber puesto la problemática de la historia literaria finisecular en tela de juicio con el fin de formular nuevas perspectivas para un análisis más profundo, un análisis sin prejuicios que abarque ideologías tanto como corrientes literarias y artísticas. (Richard Cardwell 1985: 330)

No parece, pues, demasiado consistente la argumentación de vincular la explosión del movimiento modernista a las expresiones estéticas surgidas al otro lado del océano. El desarrollo de líneas literarias paralelas y simultáneas en los escritores de ambos márgenes del Atlántico y la constatación de inquietudes similares en otros puntos de Europa invita a pensar que una nueva sensibilidad se estaba imponiendo en el mundo occidental, y que afectaría por igual a las literaturas hispánicas, sin necesidad de buscar relaciones de

[20] De la misma opinión es Juan Ramón Jiménez (1962: 66).

dependencia que dudosamente existieron.

Por consiguiente, después de repasar las dificultades que presenta delimitar la naturaleza, la nominación y el origen del modernismo, la conclusión que se alcanza es que, a pesar de los propósitos por vindicar el movimiento, los jóvenes modernistas no lograron esclarecer la turbulencia generada a su alrededor. Este esfuerzo por valorarlo en su justa medida se vio todavía más obstruido con el paso del tiempo, debido a la ulterior inexactitud crítica, ya que no solamente no logró diluir su carácter etéreo sino que lo redujo a un fenómeno marginal y huero. Es por ello que se precisa, antes de continuar, aclarar, en virtud de los múltiples -y complementarios- testimonios aportados por la crítica más reciente resolver las preguntas: ¿qué es el modernismo?, o mejor dicho ¿qué se puede entender por modernismo?.

3.4. ¿Qué es el modernismo?

De lo expuesto hasta el momento se infiere que responder a esta interrogante no resulta una operación sencilla, muy por el contrario, se requiere precisar algunos conceptos conexos y desterrar muchos de los tópicos que alrededor del movimiento, como ya se ha insistido, se le han ido adhiriendo, entre ellos la opinión de que el modernismo era un movimiento meramente estético y formal, cuya aspiración máxima era buscar el preciosismo. Como consecuencia de ello los modernistas eran artistas que renegaban de todo compromiso social, actitud que contrastaba con sus compañeros regeneracionistas e integrantes de la llamada Generación del 98. Sin embargo, tales opiniones, a fuer de inexactas, merecen una revisión más a fondo.

3.4.1. Más allá de un movimiento estético

La crítica literaria, pasados los años veinte, tendió a reducir la renovación modernista a un conjunto de métricas llamativas, delirios exotistas y adjetivos rebuscados, asumiendo los postulados de los juicios antimodernistas y generalizando lo que cada movimiento tiene de exceso. Dicha creencia se extendió a partir de la diferenciación y, en ocasiones, oposición que algunos críticos realizaron entre el modernismo y el noventayochismo, consolidada a partir del famoso libro de Guillermo Díaz Plaja *Modernismo frente a noventa y ocho* (1951), del que habrá que ocuparse en adelante, y que fomentó la caracterización del modernismo como una tendencia únicamente estética[21] y exclusivamente formal.[22] Sin embargo, en las últimas décadas del XX, se han alzado voces que reclamaban el justo lugar que al modernismo le correspondía en las letras hispánicas, y cuya consideración superaba la convicción de que se trataba de una tendencia huera y meramente externa.

Ya en 1934 Federico de Onís definía al modernismo como la "forma hispánica de la crisis universal literaria y espiritual comenzada hacia 1885... y manifestada en el arte la ciencia, la religión, la política y, gradualmente, en todos los aspectos de la vida"[23], y en 1953 Juan Ramón Jiménez (1962: 61) advertía que era una época, no una escuela ni un movimiento artístico, ya que bajo él cabían todas las ideologías y sensibilidades. Ricardo Gullón (1990: 13-15), editor del onubense, se extiende en las aseveraciones de Juan Ramón,

[21] Evidentemente todo movimiento, escuela o época literaria tiene una vocación estética, pero aquí se está empleando el sentido restringido que se hace del término como un denostamiento de todo aquello que trasciende la obra de arte.

[22] Uno de los pioneros en esta consideración fue Pedro Salinas, al juzgar el modernismo como una revolución literaria de carácter principalmente formal. Vid. Shaw (1993: 13) y Matei Calinescu (1991: 81)

[23] Vid. Matei Calinescu 1991: 83.

a la vez que rechaza la visión del modernismo que ha legado la crítica literaria:[24]

> La crítica literaria transmite como verdades inatacables nociones muy discutibles. Procede, por comodidad o incompetencia, a establecer principios, cuando no dogmas, y partiendo de ellos elabora construcciones cuya resistencia se niega a medir, reputándolas excelentes, como don Quijote a la celada, por inconfesado temor de su fragilidad. Intereses diversos contribuyen a reforzar las admitidas como verdades, creando alrededor de ellas un poderoso sistema defensivo, encaminado a perpetuar el lugar común. El modernismo literario depara un ejemplo de cómo los críticos, en colaboración a veces con los artistas, contribuyen a falsear los fenómenos de la creación artística y a embutirlos en fórmulas no satisfactorias para todos, salvo para la vanidad de cuantos se complacen en figurar como miembros de una gran escuela, pensando que les alcanzará a ellos alguna migaja de esta grandeza. (...)
>
> Según eso, el modernismo literario (y éste es un ejemplo entre mil) debiera estudiarse partiendo de distintos supuestos a los tenidos en cuenta hasta ahora.

Más adelante (R. Gullón 1990: 21) concluye que "el modernismo es una época, en las letras españolas e hispanoamericanas, muy compleja y rica".

La encuesta editada por McGuirk y Cardwell (1993: 5) asume el punto de partida de Juan Ramón Jiménez y Ricardo Gullón,[25] es decir, aboga por liberar al modernismo del reduccionismo al que había sido sometido, aportando una interpretación del movimiento que en palabras del propio Cardwell (1993: 166) "comprende tanto el sentido genérico («Modernism», es decir, experimentación artística) como «modernismo» (simbolismo y decadencia)".

La relación del modernismo con la modernidad literaria,[26] el genérico *modernism*, dota al movimiento de una mayor significación y trascendencia, puesto que lo distingue como una revolución artística más allá de su restricción a motivos únicamente estilísticos. Así lo han visto, también en sendos análisis de la obra de Ramón del Valle-Inclán, Darío

[24] Calinescu (1991: 82-83) resume la postura de Onís, Juan Ramón y Ricardo Gullón, a la par que concuerda plenamente con la visión del modernismo que se infiere de sus trabajos, contraria a la visión reduccionista del movimiento.

[25] En el mismo libro, D.L. Shaw (1993: 13) también parte de los planteamientos de Juan ¨Ramón Jiménez y Onís.

[26] Octavio Paz (1974) supo ver con bastante antelación la relación entre sendos fenómenos.

Villanueva (1991a y 1991b) o Luis Iglesias Feijoo (1995 y 2000):

> En él se trata de abordar la relación de Valle, no ya con el Modernismo, sino con ese otro concepto que se acoge a diferentes nombres, pero que por economía cabe llamar sin más la «modernidad». Acerca del Modernismo español e hispanoamericano se ha profundizado bastante en las últimas décadas, de manera que hoy ya parece imposible identificarlo con un movimiento meramente esteticista o formalista, pero, con todo, aún resulta poco frecuente ponerlo en relación con la idea de modernidad, término que expresa con eficacia la versión española de lo que en la cultura anglosajona se acoge al nombre de «Modernism». (Iglesias Feijoo 1995: 38)

Incluso, y regresando a la consulta de 1993, John Butt propone que "modernismo" englobe también el significado de modernidad, acepción que, no obstante, tenía en sus orígenes pero que con posterioridad a la segunda visita de Rubén Darío a España adquirió un sentido más restringido que lo identificaba con la poesía rubendariana:

> El hecho fortuito de que la lengua castellana diera el nombre más bien impreciso de «modernismo» a un movimiento literario que, en otras lenguas europeas, probablemente se hubiera llamado «simbolismo», ha impedido que el hispanismo use el término «modernismo» con un sentido mucho más esclarecedor e iluminante, el de *Modernism* o *Modernismus*, y ha ocultado la filiación *Modernist* del modernismo hispánico. De haberse introducido el término *Modernism* en la crítica literaria hispánica, hubiera podido servir para denominar todo el replanteamiento de la relación entre experiencia y lengua literaria que caracterizó a la literatura castellana del período 1895-1936. Pero el temprano uso de la palabra «modernismo» en la crítica hispánica para denominar lo que no es más que un primer componente del *Modernism*, del alemán *Modernismus*, del ruso *Modernism* o del francés *Modernisme*.
>
> (...)
>
> Con Darío llegó, sobre todo con su segunda visita a Madrid en 1898, otra definición más del término «modernismo», a saber «movimiento poético inspirado por el parnasianismo y el simbolismo franceses», definición ésta mucho más concreta y específica que aquella que circulaba en Madrid de «movimiento general de modernización artística y cultural» (John Butt 1993: 41, 49)

Butt, acertadamente, retrotrae el origen de la concepción del modernismo como modernidad a la visión que los propios modernistas tenían del mismo en la primera década del XX, en el momento de su expansión-.[27] Los testimonios por ellos legados así lo indican,

[27] "Con el modernismo ocurre lo mismo que con el romanticismo: su definición exacta fue (y es) motivo de diferencias de opinión respecto a su naturaleza y su alcance social y cultural. Pero, como en el caso del romanticismo, hoy en día la distancia histórica de la época inicial modernista -1875-1882- nos permite formular generalizaciones sobre un fenómeno ligado con la aparición de la modernidad sociocultural en los centros más desarrollados de Hispanoamérica hacia la década del 70.

El modernismo en literatura y arte, visto por los modernistas, no significaba «ninguna determinada escuela de arte o literatura». Se trataba más bien de una crisis, la de la conciencia señalada por Saúl Yukievich, y la misma

solamente la abundante crítica antimodernista del momento lo redujo a los excesos tanto literarios como vitales de estos atrevidos iconoclastas que reivindicaban un movimiento de renovación formal, sí, pero también de renovación ideológica, cuya naturaleza comportaba un modo diferente de concebir el campo cultural y literario, diferente a lo proyectado hasta entonces. Una vez más, los textos teóricos de dos modernistas confesos y convictos -militantes- como Valle-Inclán y M. Machado así lo manifiestan:

> Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de «modernismo», no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra «modernismo», como todas las que son muy repetidas, ha llegado á tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no creo que huelgue fijar en cierto modo lo que ella indica ó puede indicar. La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia á refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. (Serrano Alonso 1987: 207)

> Si alguna consecuencia final grande y provechosa ha traído esa revolución en cuanto al fondo, es la de que el arte no es cosa de retórica ni aun de literatura, sino de personalidad. (Manuel Machado 1913: 33)[28]

No parece muy lógico, por tanto, continuar insistiendo en la consideración menor que del modernismo se ha transmitido y sí reivindicarlo como una época de renovación en el campo de las artes, muy especialmente en el terreno literario. Modernismo y modernidad son las dos caras de una misma moneda, cuya indisolubilidad manifiestan las plumas más aventajadas de entonces y del momento. Es por ello que, al poner todo lo dicho en conexión con la valoración de la obra de Valle-Inclán con que se iniciaba este capítulo, resulta insignificante la tan manida división de su obra en dos etapas, por cuanto ambas

---

que generará la visión contemporánea del mundo", Iván A. Schulman 1987: 12.

[28] Se ha visto en las palabras de este escritor en *La guerra literaria* (1913) una reducción del modernismo a algo puramente formal. Dicha opinión puede estar sustentada en que Machado, al referirse a la poesía, insiste en las aportaciones formales de dicho movimiento, sin embargo las líneas arriba citadas desdicen claramente estas conclusiones.

corresponderían a este "modernismo" tal como se define en estas páginas.[29] Es más, para Luis Iglesias Feijoo (1995: 38), la causa del desprecio a lo escrito antes de 1920 "provenía de una carencia: la de no haber puesto en relación el Modernismo con la modernidad".

Pero, volviendo al hilo de la cuestión, se viene insistiendo, en el desarrollo de este tema, en la estrecha relación existente entre las opiniones que juzgaban al modernismo como un fenómeno vacío y aquellas que escindían a los escritores de 1900 en dos grupos: los modernistas, caracterizados por una actitud decadente, provocadora y esteta, y los noventayochistas, cuyos escritos, mucho más sobrios, tenían por objetivo el regeneracionismo político y social, fruto de su actitud más comprometida. Tópico que precisa, sin duda, de una profunda revisión a la hora de establecer una sólida definición de modernismo.

3.4.2. ¿Modernismo frente a 98?

El término "Generación del 98", acuñado por Azorín en 1913,[30] pronto asumió la exclusividad de definir y delimitar el período inicial del siglo XX tanto en las artes como en el campo intelectual, desplazando a un lugar marginal, como ya se ha dicho, al primigenio de "modernismo". Las razones del rápido éxito de este concepto tal vez haya que buscarlas en el acento que ponía sobre la cuestión nacional, reparando de este modo la maltrecha

[29] Así lo expone Iglesias Feijoo (2000: 39): "No es más «moderno», sin embargo, el Valle supuestamente progresista de *Luces de bohemia* que el arcaizante de las *Comedias Bárbaras*. No está en las ideas el lugar donde buscar la clave, como, por otra parte, ya decía el mismo Valle en el citado artículo «Modernismo» de 1902. ¿Dónde situarla, entonces? En la forma, en la manera de escribir, que supone un giro radical. Y en ello, le acompañan todos sus coetáneos de generación". Vid también Villanueva (1991a).

[30] Vid. Díaz Plaja 1951: 93

moral tras el desastre de tan fatídico año.[31] Es posible también que la crítica franquista, tan cara a todo lo que suponía revitalizar el orgullo nacional, ayudase lo suyo a su consolidación. Del mismo modo, la afición de toda historia de la literatura a realizar las periodizaciones a través de generaciones literarias pudo tener igualmente una influencia decisiva.

Pero lo cierto es que en su origen dicho término en absoluto se concibió como una dicotomía respecto al modernismo, ni mucho menos como una oposición, sino que tan manido y maniqueo contraste no se produjo hasta bien entrado el siglo XX. De esta misma opinión es Rafael Ferreres (1964: 13-14) quien se ha preocupado de esta cuestión y ha rastreado los principales testimonios que más contribuyeron a la división entre modernismo y noventa y ocho:[32] En 1938, Pedro Salinas en su libro *El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus* clasificaba y separaba lo que entendía que eran dos escuelas y actitudes diferentes que, sin embargo, habían convivido fundidas durante años. Pedro Laín Entralgo, en *La generación del noventa y ocho* (1945) sigue el criterio de Salinas, aunque difiere en los integrantes de uno y otro movimiento. Será Guillero Díaz Plaja, en su conocido *Modernismo frente a noventa y ocho* (1951), el introductor del antagonismo entre ambas "escuelas",[33] cuyo prestigio se divide en partes desiguales para don Guillermo:

---

[31] Para Luis de Llera (1994: 90) la pérdida de las colonias no fue tan sentida por los españoles. Es uno de los varios motivos que esgrime para rechazar el término "Generación del 98", más apropiado para la política militar que para un grupo de literatos.

[32] Luis de Llera (1994: 107-113) amplía el examen realizado por Ferreres.

[33] El estudio de las revistas es presentado por Díaz Plaja como una prueba más para establecer la división entre ambas escuelas; sin embargo, recientemente Patricia McDermott (1993), en el análisis de esas mismas revistas, concluye que no se puede establecer clasificación alguna entre los jóvenes escritores.

> Lo que sucede tiene una sencilla explicación: la problemática del Noventa y Ocho, de índole extraestética, sigue vigente y sus escritores mantienen su alto papel de oráculos; mientras el Modernismo, actitud meramente estética, ha dejado de tener -por imperativo de los cambios del gusto literario- una presencia real en las letras hispánicas y ha pasado a ser para la crítica de hoy la Cenicienta de este período. (Díaz Plaja 1951: XIX)

El propio Rafael Ferreres (1964: 15-33) demuestra lo caprichoso de los criterios utilizados para estas clasificaciones. Pero, sin duda, el primero en reaccionar frente a estos postulados fue, una vez más, Juan Ramón Jiménez (1962). El poeta de Moguer, en coherencia con su consideración del modernismo como un concepto epocal, desmonta la visión que se extrae de los libros de Laín Entralgo y Díaz Plaja, es decir, niega la subordinación del modernismo al noventa y ocho y cuestiona el mito de dicha generación; de modo que escritores "noventayochistas" como Unamuno también se integrarían en el ámbito de ese movimiento universal que supuso el modernismo.

Ricardo Gullón (1990: 21) completa las tesis de Juan Ramón e invierte el juicio entre ambos conceptos al disminuir el noventayochismo a "una reacción política y social de escritores, artistas y pensadores frente al Desastre".

Trabajos más recientes se han esforzado, de igual modo, en descubrir la inconsistencia de esta oposición. Celma Valero (1989: 21-63), en su análisis de la crítica coetánea al modernismo, llega a la conclusión de "la falta de apoyatura documental en la época para la oposición Modernismo/98 que más tarde se manejó" (Celma Valero 1989: 67).

Y es que si alguna oposición fue pertinente en este período no fue la referida a los antagonismos entre ambos conceptos, sino a la pugna entre la "gente nueva" y la "gente vieja", tal como se ha podido ver al referirse a las encuestas y revistas de la época. Lo que se produjo en los albores del nuevo siglo fue una "guerra literaria", en palabras de

Machado, entre la ortodoxia cultural, preocupada por conservar su supremacía intelectual, y la irreverente juventud de los principiantes literatos, batalla que se realizó no sin una estridente beligerancia:[34]

> Tanto los discursos críticos de la «gente vieja» como la «gente nueva» trataron de marginar al otro, aquél sentenciando a los modernistas como degenerados y perversos, éstos llamándolos materialistas, rastacueros, sociedad corrompida, falsa y viciosa. (Richard Cardwell 1993: 167)

Aunque no todo fueron desaires para los maestros de la generación precedente, solamente los más conservadores e intransigentes con las nuevas actitudes literarias como Pereda o Clarín[35] fueron blanco de sus críticas. Otros como Emilia Pardo Bazán, y sobre todo Galdós, hallaron una buena recepción.[36] No obstante, el drama de Galdós *Electra* tuvo una importante incidencia entre la "gente nueva":

> En una ocasión concreta, con motivo del resonante estreno de *Electra* en 1901, Baroja lo proclamó guía de la «generación actual», Maeztu y Martínez Ruiz no le fueron a la zaga en encendidos elogios y la nómina en pleno de la juventud -los tres citados, Valle-Inclán, Unamuno, Machado- colaboró en la revista, fundada apenas un mes después del estreno del drama galdosiano, cuyo título adoptó como nombre de pila. (Iglesias Feijoo 1981: 82)

De modo que no todo fueron dardos para los más señalados literatos de la España de la Restauración, sino que algunos incluso apadrinaron las páginas más atrevidas de esta "gente nueva" que si bajo algún título fue denominada, éste resultó ser el de modernistas.

---

[34] Javier Serrano Alonso (2000a: 145-169) y Ángeles Gómez Abalo (2000: 171-183) hacen un repaso de la sátira antimodernista, ejemplo inequívoco del carácter bélico que distinguió estos discursos. Por otro lado, el artículo de Manuel Machado (1901) "El modernismo y la ropa vieja" resulta una buena muestra del modernismo militante, pues en el se procede a una consistente defensa a los numerosos ataques que los jóvenes artistas recibieron.

[35] Manuel Machado (1901: 3) es especialmente beligerante contra los "viejos" del momento. José Carlos Mainer (1987: 21) se hace eco de las críticas de Baroja en *Juventud* (1902) a los vetustos literatos de la Restauración como Clarín, Núñez de Arce y Echegaray. Por otro lado, Fernando Lázaro Carreter (1989: 287) refiere las críticas negativas de Clarín al modernismo de Valle-Inclán tras la publicación de *Epitalamio*, obra que juzga como "imitación de afectaciones francesas".

[36] Rafael Ferreres (1964:46-48) y Luis Iglesias Feijoo (1981: 81-82) subrayan la buena acogida de Galdós entre los jóvenes escritores. Vid. también Jesús Rubio (1998) para la importancia del escritor canario en la renovación de la escena.

A tenor de estos hechos no parecen muy adecuados los análisis retrospectivos que se hicieron a propósito de este período basados, según Javier Blasco (1993: 63), en testimonios descontextualizados.

> Hasta 1907-1913, la historiografía no distingue entre modernistas y noventayochistas. El único enfrentamiento que es posible rastrear en el fin de siglo español es el que se produce entre la *gente vieja* y la *gente joven*, (...)
>
> Se oponen los modernistas entre los que Costa figura junto a Rueda- a los representantes de la *gente vieja*, y no a los noventayochistas. De tal forma esto es así que hasta 1910 la crónica del fin de siglo no precisa de otro nombre que el de *modernismo* para referirse a la nueva literatura.
>
> La distinción de dos grupos entre la *gente joven* empieza a apuntar, cuando, en el marco temporal que las fechas arriba citadas encierran, se produce un proceso de autorrevisión crítica que afecta tanto a los que luego hemos estudiado como noventayochistas, como a los que luego se ha seguido motejando de modernistas. Unos y otros hacen examen de conciencia; un examen de conciencia que lleva implícito un firme propósito de enmienda. Como argumenta a favor de la «discriminación» del fin de siglo en dos coexistentes «generaciones», se ha repetido hasta el absurdo el rechazo que los noventayochistas -¡quién no recuerda los exabruptos unamunianos!- manifiestan hacia el modernismo. No se ha advertido, sin embargo, que, por las fechas en cuestión, idéntico rechazo puede documentarse en casi todos aquellos a los que luego se nos ha presentado como modernistas arquetípicos. Juan Ramón -inspirador de «Génesis», manifiesto de los «paladines de nuestra muy amada Belleza» publicado en el primer número de *Helios* (1903)-, hacia 1912 rechaza ya -en las páginas de sus libros amarillos- la estética del «Ensueño melancólico » de sus primeros libros

Efectivamente, y como ya vislumbra en 1901 Manuel Machado, con un modernismo todavía pujante, todo movimiento tiene después de su época de esplendor su momento de declive, es por ello que, pasada la primera década del XX, muchos de los procedimientos literarios que habían tenido validez -los que la crítica asoció con el "modernismo" en su sentido menos amplio- dejen de resultar útiles. De ahí la distancia con que los Unamuno, Valle, Juan Ramón o Machado observan su obra temprana; sin embargo, ello no es óbice, como se mantiene en esta exposición, para que los postulados de la modernidad literaria fuesen desterrados.

La pérdida de esta perspectiva causó la propensión a juzgar encontradas algunas manifestaciones, con el consiguiente resultado de la teoría de las dos escuelas,

contrapuestas o no, y cuya validez, como se ha mostrado, está en franco retroceso.

3.4.3. El compromiso social modernista

Adjunto a esta inercia histórica se halla el tópico de que los llamados "modernistas" huyeron de todo compromiso social, refugiándose en una literatura hedonista y carente de trascendencia. Ya se ha hecho referencia a las palabras de Margarita Santos Zas (1991) respecto al componente ideológico de la "etapa modernista" de Valle-Inclán. Y es que, si parece dudoso que se pueda sostener una estética sin ética,[37] más lo parece afirmar la indolencia de los jóvenes del novecientos.

Richard Cardwell (1993: 177) defiende la existencia de un compromiso ideológico incluso dentro de los más "estetas" del grupo, y destaca las páginas que *Helios*, revista que Díaz Plaja había denominado "del modernismo militante", destina a este propósito:

> Hasta este punto hemos visto cómo destacan el elemento estético y el espiritual. Al acercarnos a la peña poética de *Helios* donde se agruparon los abanderados del modernismo militante torremarfileño (según la mayoría de las historias literarias) vemos la misma combinación y elaboración de ideas.
>
> Antonio Machado, según las historias literarias, es «modernista» (*Soledades*) y también «noventayochista» (*Campos de Castilla*). Pero si examinamos analíticamente su correspondencia con Unamuno vemos inmediatamente que los dos compartieron las mismas pautas intelectuales.

Con un punto de vista similar, Antonio Ramos Gascón (1974: 126) en su artículo sobre la revista *Germinal* observa que "el deseo de renovación estética se concibe en función de un cambio político y social". Tampoco se debe olvidar que estas preocupaciones

[37] Así lo manifiesta Matei Calinescu (1991: 172): "El esteticismo, incluso en sus formas más ofensivas, ya no está separado de los diversos intereses de la vida práctica y, es más, ya no puede ser considerado como incompatible con la posibilidad de compromisos morales, religiosos o políticos de sus seguidores. Merece enfatizarse esto, porque todavía se sostiene ampliamente la idea preconcebida de que el esteticismo significa automáticamente un total desinterés en cuestiones no estéticas. La evolución de *Décadisme* hacia una defensa abierta de las ideas revolucionarias es un buen ejemplo de cómo el esteticismo y el culto a la implicación social e incluso a la violencia pueden ir de la mano."

políticas atañen también a las publicaciones de marcado carácter esteticista como *La Vida Literaria* y que cuentan con colaboraciones de Unamuno o Federico Urales.

El despertar de las inquietudes políticas entre estos noveles literatos corre paralelo al nacimiento de la figura del intelectual que se cifra en torno al 1900, siguiendo la estela de lo ocurrido en Francia con el caso Dreyfus:

> Según nuestras indagaciones, el uso de «intelectual» como sustantivo entró definitivamente en la lengua castellana casi al mismo tiempo que en la francesa a raíz de la organización de los profesores y escritores franceses en torno al asunto Dreyfus. Como es sabido, en 1897 fue descubierto que el comandante d´Esterhazy había identificado falsamente el documento empleado para condenar al capitán Dreyfus. El Estado Mayor, incurriendo en una serie de manipulaciones, se negó al principio a revisar el proceso y en diciembre del mismo año el Parlamento francés exonera por votación a d´Esterhazy. Entonces el asunto Dreyfus se desplaza hacia la opinión pública con la publicación de «J´accuse» de Émile Zola en el periódico *L´Aurore*, el 13 de enero de 1898
> (...)
> Según nuestro examen -si no exhaustivo, bastante detallado- de los escritos de los krausistas, los regeneracionistas y los autores de la generación de 1898 y de la anterior, la introducción del sustantivo «intelectual» fue debida a los de 1898. (Inman Fox 1974: 18-21)[38]

En conexión con la aparición del intelectual está el seguimiento del pensamiento krausista, exclusivamente atribuido a los "noventayochistas", pero que influyó en la nueva generación al completo.[39] En esta agitación intelectual tuvo una importancia eminente la prensa del momento, ya que puso sus páginas al servicio de las plumas más inquietas; sin embargo, el caso de Ramón del Valle-Inclán supone una excepción en el uso frecuente del periódico. Y no es porque careciese de inquietudes ideológicas (vid. Margarita Santos 1993 y Aznar Soler 1994), pues ya en *Femeninas* se pueden encontrar, sino porque consideraba que era un producto del filisteísmo burgués, el cual repudiaba. Pese a utilizarla a menudo

[38] También analizan este tema Rafael Gutiérrez Girardot (1983), Pilar Celma (1989), Carlos Serrano (1991) y Luis Llera (1994)

[39] Vid. Ricardo Gullón 1990: 39 y Derek Flitter 1993: 127.

para divulgar su obra literaria,[40] como demuestran muchas de sus publicaciones en prensa, siempre se negó a estar bajo el salario de publicación periódica alguna:[41]

> Y si la prensa es para un escritor la manera más fácil de obtener ingresos literarios, Valle-Inclán, aristócrata soberbio, la rechazará porque, a su juicio, «la prensa avillana el estilo y empequeñece todo ideal estético». Este rechazo de Valle-Inclán al periodismo era un rechazo espiritual que respondía a la índole profunda de su actitud artística: antes la bohemia literaria que la claudicación villana ante la estética del filisteísmo, concepto éste con que resumía su desprecio por la ramplonería espiritual y por la insensibilidad artística de la clase burguesa. (Aznar Soler 1994: 10)

En conclusión, y como resumen de lo expuesto en este apartado y los dos anteriores, exonerado el término modernismo de los lugares comunes en que lo encerró la tradición crítica española, se puede extraer una conclusión que sea válida para responder a la pregunta "¿Qué es el modernismo?" Sin ánimo de ofrecer una definición, pues la complejidad de todo concepto literario no lo aconseja, se puede concluir que el modernismo fue el término utilizado para denominar, en el campo literario, las dos primeras décadas del siglo XX y que, lejos de suponer una revolución únicamente estilística, significó una renovación de los postulados estéticos e ideológicos tanto en los ámbitos artísticos como socio-políticos. De modo que el modernismo define una época de la historia de la literatura española que, como fenómeno común al ámbito cultural de Occidente, se caracteriza por

---

[40] Javier Serrano Alonso (1987) y Margarita Santos Zas (1990) analizan la participación en prensa del escritor gallego.

[41] Es cierto que en México se gana la vida escribiendo crónicas para *El Universal*, pero será lo insatisfactorio de esta labor lo que le lleva a romper con el periódico: "A estas alturas Valle había roto su relación con *El Universal*. Según Baldomero Menéndez porque había dejado de enviar originales, atribuyendo la causa a un hipotético carácter desordenado y bohemio, sin reparar en que, como el mismo Menéndez narra en su testimonio, Valle-Inclán, con tal de no seguir escribiendo crónicas, estaba dispuesto a cualquier cosa, incluso a volver a humillarse ante Telesforo García y solicitarle una recomendación para que lo alistara en las tropas que iban a luchar contra los pobres indios yanquis. (...) Sin embargo, mi opinión es que a estas alturas Valle prefiere realizar cualquier actividad para buscarse el sustento con tal de no ver perjudicada su labor creativa.", José García Velasco 2000: 58.

José Carlos Mainer (1987: 65) extiende esta actitud a toda la gente del fin de siglo, ya que observa que la colaboración en prensa genera cierta insatisfacción entre ellos: "No solamente el insoslayable estudio de la crematística del intelectual español del siglo XX ha de contar con el predominio de lo periodístico sobre lo específicamente literario: la esclavitud del artículo -o de los artículos- de cada día, la tertulia de las redacciones acaloradas a altas horas de la noche, generan una imagen del escritor que es nueva. Imagen que oscila entre la frustración de un trabajo apresurado e insatisfactorio y la convicción de una popularidad y una audiencia que sólo la peculiar difusión del periódico permite."

la introducción de la modernidad literaria no sin antes librar una cruenta pugna con los sectores más anquilosados del panorama literario español.

Queda, sin embargo, por dilucidar todavía otras cuestiones no menos importantes que las tratadas hasta el momento, como las fuentes que promovieron este despertar y las principales características de la joven estética. Cuestiones que, si bien se presentan menos polémicas que las analizadas hasta el momento, se muestran prácticamente igual de complejas, puesto que el modernismo no se significó por ser un movimiento monolítico sino multiforme.

Sin embargo, antes de continuar, es preciso realizar una matización. En coherencia con la defensa que hasta aquí se ha realizado del concepto de modernismo, se entiende por tal tanto las primeras novelas renovadoras de 1902 (*Sonata de otoño*, *Camino de perfección*, *La voluntad*) como las producciones ulteriores de los autores de estas obras o la incipiente literatura de vanguardias. Ahora bien, para el período que nos ocupa en este estudio, y no es otro que el 1895 de *Femeninas*, es forzoso ocuparse de la naturaleza de ese "modernismo" inicial y reducido -el "otro modernismo" en palabras de Darío Villanueva (1991a: 22)- que la crítica sobrevaloró, desvirtuó y desprestigió. Como quiera que podría producirse un confuso caso de homonimia se requiere, antes de seguir, aclarar la relación entre ambos vocablos. En lo que sigue no se harán distingos entre sendos conceptos, por cuanto este segundo está integrado y supone una manifestación inicial del gran movimiento que supuso el modernismo, no obstante "el modernismo castellano, por lo que representa de ruptura radical con la casi totalidad de la literatura española decimonónica, debe considerarse como la primera fase del *Modernism* castellano" (John Butt 1993: 43). De modo que el carácter complementario, y no contrapuesto, de las dos nociones que tanto han

confundido el panorama literario español permite referirse a ambos en los mismos términos, ya que al analizar este "modernismo" no se está realizando otra cosa sino examinar los orígenes hispánicos del modernismo.[42]

Por lo tanto, habrá que ocuparse de los inicios y de la naturaleza de las primeras expresiones hispánicas del movimiento, ebullición artística fruto de la cual vio la luz en el último lustro del siglo XIX la primera obra del escritor Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas*.

3.5. Un movimiento poliédrico

Juan Ramón Jiménez (1962) expresaba que el modernismo era ante todo una actitud, y, en efecto, si alguna novedad supuso fue una enorme disposición y permeabilidad para enriquecerse con los aspectos más sobresalientes del fin de siglo, introductores de nuevos aires de renovación; por eso, a menudo se ha considerado un renacimiento literario, nacido "sobre un rescoldo romántico no extinguido por el Realismo y el Naturalismo" (Lázaro Carreter 1989: 286).

3.5.1. El modernismo como pos-romanticismo

Como el romanticismo, el modernismo trajo la recuperación de la literatura íntima, la exaltación del yo, la rebeldía social del poeta...[43] Frente a los excesos descriptivos en pos

[42] Así se expresa Darío Villanueva (1991a: 22) al referirse a la narrativa de Valle: "De ahí que su obra literaria conserve el vigor y la actualidad que ha perdido la de alguno de sus coetáneos. Los hallazgos a los que Valle llegó por su cuenta, le sitúan a la altura de grandes figuras del llamado *Modernism* como Proust, Mann, Woolf, Gide, Huxley, Faulkner, Hesse y el propio Joyce. Y esos hallazgos le permitieron, sin romper con su arte anterior, reorientarlo en una línea de vanguardia estética".

[43] "La oposición contra el mundo de la mediocridad y la chabacanería, contra lo vulgar y lo mezquino, contra la hipocresía y la crueldad de la «moral» burguesa, procede del romanticismo. El héroe romántico es el rebelde, el hombre en pugna contra la sociedad corruptora; como es bien sabido, nació bueno, y bueno sigue mientras permanece en estado natural; al contacto con el mundo se transformará y será a la vez corrompido y corruptor, víctima potencial y verdugo posible. Si no cede, será el proscrito, el pirata, el aventurero al margen de la sociedad, el que dicta su propia

de la verosimilitud, la escritura objetiva, regida por los principios filosóficos del positivismo integrantes del realismo y del naturalismo, y dominantes en la segunda mitad del XIX; el fin de siglo revalidó la subjetividad, la exposición de las sensaciones y la reivindicación de un estilo propio.[44]

Para Patricia McDermott (1993: 229) lo que más vincula la crisis romántica con la modernista es su pérdida de fe, bien en el antiguo Dios de la religión establecida, bien en el nuevo dios de la ciencia. Debido a este escepticismo y rebeldía, ambos movimientos toparon con una oposición dirigida contra sus máximas impías y disolventes.[45]

Muchos,[46] por tanto, son los investigadores de esta época que advierten las deudas modernistas con el romanticismo, pero, sin duda, la aportación más innovadora fue la realizada por Gutiérrez Girardot (1987: 38), quien, partiendo de la definición de Onís del modernismo como "la crisis universal de las letras", expone lo que sigue:

> Pero a diferencia de Onís, esta historiografía, principalmente la alemana, no sitúa la crisis universal -o más concretamente occidental- en el último cuarto del siglo pasado, sino en la época del primer romanticismo alemán, y el «fin de siècle» y la «Jahrhundetwende» constituyen su primera culminación. Vista desde una perspectiva europea fundada en la historia social y económica, lo que De Onís llama «crisis universal» equivaldría más bien a un período de transición que marca no el fin del siglo XIX, sino de un período que se inicia a mediados del siglo XVIII y que Werner Sombart llama en su obra *El capitalismo moderno* (1927) «alto capitalismo», que da el paso al «capitalismo tardío». (...) Los países de lengua española no participaron activamente en la configuración de este período del capitalismo, pero por eso no es inadecuada la fecha que da De Onís como momento de «la expresión hispánica» de un fenómeno de

---

ley.

La devoción al pasado y el reconocimiento del pasado como tiempo histórico idealizado es también herencia romántica", Ricardo Gullón 1990: 43.

[44] "Quien ha investigado los orígenes del simbolismo ha hecho resaltar el enorme parecido espiritual que se observa entre el final del siglo XIX y el final del siglo XVIII: éste se rebela contra el enciclopedismo ilustrado que todo pretendía medirlo y controlarlo por el rasero de la «razón», aquél contra el funcionamiento y el cientificismo positivista que nada justificaban fuera de la explotación utilitaria y del moralismo burgués", Giovanni Allegra 1987: 310.

[45] Vid. Donald Shaw 1993: 15.

[46] Por ejemplo Giovanni Allegra 1985, Elio Gioanola 1993, Ricardo Gullón 1990 Octavio Paz 1974 o Grass y Risley 1979

> transición que, precisamente por no haber participado en ese largo proceso del «capitalismo moderno» se presentó en los países de lengua española como «crisis».

Para Gutiérrez Girardot la conexión entre romanticismo y modernismo se relaciona con la irrupción del capitalismo, cuya llegada tardía a los países de lengua española explicaría esa crisis que en Europa ya se había producido en el 1800. Es en este momento cuando la realidad socio-cultural de España entra en consonancia con la europea.

En el terreno de la literatura el amplio predominio que el realismo ejerció después de 1870[47] supuso un paréntesis demasiado sólido entre el romanticismo y la irrupción del modernismo. Debido a este motivo, y para los propósitos que la nueva estética quería cimentar, los movimientos post-románticos franceses insuflaron el impulso definitivo que el pasado literario más reciente les negaba.[48] Así pues, la nueva estética, sobre todo en sus primeras manifestaciones, resultó la amalgama de algunos elementos entresacados del parnasianismo, simbolismo, decadentismo, impresionismo, etc;[49] y que en muchos casos se saldó con actitudes y procedimientos contradictorios.[50] Pero lo cierto es que todas estas

---

[47] Manuel Machado (1913) considera a Zorrilla el único poeta digno de admiración, pasado el ecuador del XIX.

[48] Respecto a las críticas que se vertieron contra los modernistas por afrancesados, Manuel Machado (1901: 3) alega que similares deudas tuvieron Echegaray con Dumas, Pardo Bazán con Goncourt, Zola y Daudet. Para José Carlos Mainer (1987: 58) "el arte español de la crisis de fin de siglo hubiera sido impensable sin el fuerte impacto del conocimiento y convivencia con los extranjeros".

[49] "El modernismo es un movimiento envolvente. Las escuelas son parnasianismo, simbolismo, dadaísmo, cubismo, impresionismo, etc. Todo cae dentro del modernismo porque todo es expresión en busca de algo nuevo hacia el futuro", Juan Ramón Jiménez 1962: 229.

[50] John Butt (1993: 42) afirma que, contradictoriamente, el mayor influjo proviene, en ocasiones, de los poetas menos modernos: "La cuestión del carácter *Modernist* se vuelve todavía más delicada si recordamos los antecedentes en cierto sentido poco «modernos» del modernismo castellano. El modernismo castellano se inspiró principalmente en el simbolismo francés, pero este movimiento consistía en una compleja mezcla de autores muy avanzados y de otros más cercanos al romanticismo. El simbolismo comprende a poetas que revolucionaron la poesía contemporánea y la dirigieron hacia el *Modernism* y la vanguardia -poetas como Laforgue (que inspiró a Eliot), Mallarmé, Rimbaud y Valéry, que pocos críticos dudarían en incluir dentro del *Modernism.* Estos poetas de vanguardia no influyeron -o sólo influyeron en grado mínimo- al primer modernismo hispánico.

Pero el simbolismo francés también incluye a poetas relativamente menores como Verlaine y Albert Samain, que nadie llamaría *modernist* y que sin embargo inspiraron a modernistas españoles, especialmente a Juan Ramón Jiménez en su primera época y a Francisco Villaespesa. De ahí el carácter vagamente anacrónico de algunos aspectos

escuelas literarias, pese a sus airadas divergencias, tenían bastantes elementos en común cuya síntesis se produjo en el modernismo:

> Aunque el modernismo hispano se considera a menudo como una variedad del *simbolismo* francés, sería mucho más correcto decir que constituye una síntesis de todas las principales tendencias innovadoras que se manifestaron en Francia de finales del siglo XIX. El hecho es que la vida literaria francesa de este período estaba dividida en una variedad de escuelas en conflicto movimientos, o incluso sectas («Parnasse», «décadisme», «symbolisme»,«école romane», etc.) que, en sus esfuerzos por establecerse como entidades diferentes, no se dieron cuenta de lo que tenían realmente en común. Era mucho más fácil percibir este elemento en común desde una perspectiva externa, y esto es exactamente lo que lograron hacer los *modernistas*. Como extranjeros, aunque muchos de ellos pasaron largos períodos en Francia, estaban separados del clima de rivalidad grupal y las mezquinas polémicas que prevalecían en la vida intelectual parisina del momento, y eran capaces de penetrar más allá de las meras apariencias de diferencia para comprender el espíritu subyacente de renovación radical, que promovieron bajo el nombre de *modernismo*. (Calinescu 1991: 177)

Excepción a la opinión mayoritaria de los préstamos extranjeros, supone el análisis de Rafael Gutiérrez Girardot (1983: 18-21), quien en coherencia con su visión de la convergencia socio-cultural española con el momento europeo tras la eclosión del capitalismo, subraya el carácter autóctono del modernismo:

> La colocación del Modernismo dentro de la «lírica moderna» europea, a la que pertenece innegablemente (...) esto es, como una unidad estructural que tiene sus propias leyes de construcción diferentes de la lírica llamada «clásica», y que están por encima de los diversos «ismos» tropieza no sólo con la reducción nacionalista, con la consideración del Modernismo como algo específicamente hispano, sino sobre todo con un complejo de inferioridad que, justificado o no, sólo concibe las relaciones entre las letras europeas y las de lengua española de una manera secretamente colonial: como «influencias».
> (...)
> La colocación del Modernismo (y del 98) dentro de la lírica moderna exige la aceptación de un hecho simple, que no se puede corregir a posteriori ni condenar desde una perspectiva actual: el de la europeización. Curiosamente, los teóricos de la dependencia y los revolucionarios «tercermundistas» repiten hoy los argumentos de que se valieron los conservadores y nacionalistas de fines de siglo (como Ricardo Rojas) para

---

del modernismo español, que se nutrió en la primera década del siglo XX de técnicas poéticas asociadas con lo que ya era menos avanzado en el simbolismo francés. Los gigantes del simbolismo -Rimbaud, Laforgue, Mallarmé y Valéry- apenas son mencionados por los poetas y los críticos españoles del día."

En una dirección análoga, Iván A. Schulman (1987: 26) expresa la reacción interna contra algunos de estos elementos: "La estética modernista aún en sus conceptualizaciones primigenias reveló la presencia del simbolismo, parnasismo, impresionismo y expresionismo, rasgos formativos que constituyeron motivos de divergencia, pues frente a ellos, en particular, el exotismo, el afrancesamiento y la frialdad del parnasismo, hubo una reacción interna. Martí, por ejemplo, fue uno de los mayores críticos del arte parnasiano, a pesar de ser seducido él mismo por su plasticidad y belleza sensual,".

> impedir cualquier cambio: la invocación a lo autóctono, el rechazo de lo extraño. Las curiosas contradicciones que comenten los conservadores de antaño y los revolucionarios de hoy son justamente una prueba del desarrollo «autóctono» de esa europeización.

La naturaleza romántica del modernismo, descontento con la literatura apadrinada por Zola, trajo consigo una reacción contra la literatura realista y mimética del siglo que estaba terminando.[51] Matei Calinescu (1991: 63) e Yvan Lissorgues y Serge Salaün (1991: 180-181) sitúan el antirrealismo en el centro de la modernidad literaria. Para el primero, "desde Baudelaire, la estética de la modernidad ha sido constantemente una estética de la imaginación, opuesta a todo tipo de realismo" y para los segundos:

> La crisis del realismo supone sin duda una «crisis de confianza» respecto al mundo y respecto a los medios de modificarlo (ésta es toda la historia de los coqueteos de ciertos intelectuales con los movimientos obreros), pero ningún arte, ninguna obra puede enunciarse como no-relación con la realidad. Uno de los aspectos más apasionantes de esta búsqueda de modernidad reside en el debate interno de cada artista, de cada tipo de expresión y de cada obra con el no-arte (el mundo), ya se trate de la realidad individual (a menudo impregnada de ampulosidad) o de las finalidades sociales del arte.
>
> La crisis del realismo supone, pues, en el ámbito de la escritura, crisis del relato y de la fábula y crisis de la enunciación.

Está estrechamente vinculada, pues, la oposición al arte realista con la modernidad literaria del modernismo. John Butt (1993: 41) estima que, pese a motivos anacrónicos que heredó el primer modernismo, este "consiste esencialmente en una reacción en contra del realismo y del mimetismo, tan característicos de toda la literatura de lengua castellana no sólo del siglo XIX sino también de la segunda mitad del siglo XVIII".

Y uno de los escritores de todo el novecientos que más se significó por esta actitud

---

[51] "La narrativa che nasce nel clima decadente (e l´antesignano è Dostoevskij), ribellandosi polemicamente alle strettoie veristiche, mette in crisi tutto il naturalismo della narrativa romantica. Il romanzo tende a farsi sempre più «soggettivo», intimistico, infrangendo la barriera naturalistica fondata sul rispetto delle categorie di spazio, tempo e causalità: emergono i «processi primari» della psiche, imponendo la loro logica contro i modi della tradizionale conoscibilità del reale", Elio Gioanola 1993: 45-46.

De modo parecido opina Giovanni Allegra (1985: 37): "Con la palabra «modernismo» se quiso de hecho significar el deseo de salir de las ataduras del realismo narrativo, de la retórica de la «poesía de las cosas», a la vez didascálica y académica, el deseo de rebelarse contra un modo difuso de pensar que estaba en el fondo de tal indigencia artística".

fue, precisamente, Valle-Inclán.[52] En su esbozo teórico "Modernismo" ya afirmaba su oposición a un arte basado en la mimesis con la realidad:

> La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia á refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar á sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua. (Serrano Alonso 1987: 207)

Este aval del tono que presidirá toda su obra no pasó desapercibido para Gonzalo Sobejano (1968: 160):

> Si ha de ser bien entendido, el idealismo de Valle-Inclán debe colocarse entre las coordenadas del tiempo y del espacio. Debe ser visto a la luz de la época y del espacio humano en que Valle vivió. Desde el punto de vista de la época, fácil es reconocer que aquel idealismo constituye una reacción negativa contra el realismo-naturalismo de sus inmediatos antecesores. No sólo Valle-Inclán reacciona en contra: lo hacen también Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala y, en menor grado, Baroja o Benavente. No es este aspecto de época el que me interesa poner de realce, sino el aspecto «nacional», valga la palabra, del idealismo de Valle-Inclán. (...)
>
> Pero lo primero que conviene advertir es que la antipatía hacia el realismo artístico de la gente española no es sino una faceta de la antipatía de Valle-Inclán hacia el realismo español en general; realismo que no significa interpretación activa y centrada del mundo experimentado, sino pasiva y rutinaria acomodación a las condiciones de ese mundo en lo más superficial o externo. El disgusto de Valle-Inclán respecto al realismo indígena representa, pues, una forma de su odio a la rutina, la mediocridad, el convencionalismo y la inhibición de la voluntad personal.

Es indispensable relacionar, por otra parte, estos procedimientos artísticos con la actitud anti-burguesa que auspició todo el fin de siglo. Rechazó el utilitarismo, el encumbramiento del cientifismo,[53] la sacralización del progreso... En definitiva, se produjo una escisión de la modernidad literaria frente a la modernidad histórica:

> Es imposible decir con precisión cuándo se puede comenzar a hablar de la existencia de dos modernidades distintas y en franco conflicto. Lo que es cierto es que en algún

[52] En el caso de los escritores hispanos, Iglesias Feijoo (2000: 34) también sostiene que su antirrealismo, más que un rechazo a la generación anterior, tiene que ver con su modernidad: "Los hombres del 98 son todos ellos antirrealistas, porque la realidad establecida ha hecho crisis y ha dejado de tener entidad por sí misma. No se trata tan sólo de una reacción formalista contra los modos literarios precedentes. Si escriben de otra manera (¡y vaya si lo hacen!) es porque conciben la realidad de otra manera y por tanto también la creación de la propia realidad literaria de ficción. No se revuelven airados para denostar a sus supuestos padres literarios, mientras intentan abrirse paso a codazos en el mundo literario. Esa manera de ver la evolución literaria, que, a veces parece sobreentendida en ciertos historiadores, no permite entender nada."

[53] Vid. Pilar Celma Valero 1989: 74-79.

> momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental -producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo- y la modernidad como un concepto estético. Desde entonces, la relación entre las dos modernidades ha sido irreductiblemente hostil, pero no sin permitir, e incluso estimular, una variedad de influencias mutuas en su cólera por la mutua destrucción.
>
> Con respecto a la primera, la idea burguesa de modernidad, se puede decir que ha continuado mayormente las principales tradiciones de períodos anteriores en la historia de la idea de modernidad. La doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo (un tiempo *medible*), un tiempo que puede ser comprado y vendido y que, por tanto, posee, como cualquier otra comodidad, un equivalente calculable en dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto, pero también la orientación hacia un pragmatismo y el culto de acción y el éxito, todo esto ha sido asociado en distintos grados con la batalla por lo moderno y se promocionó y mantuvo vivo como valores claves de la triunfante civilización establecida por la clase media.
>
> Por contraste, la otra modernidad, la que habría de producir las vanguardias, estaba desde sus principios románticos inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas. Estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía y el apocalipsis, hasta el aristocrático autoexilio. De modo que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen poco en común), lo que define la modernidad cultural es su franco rechazo de la modernidad burguesa, su consuntiva pasión negativa. (Matei Calinescu 1991: 51)

Esta larga cita de Calinescu advierte la dialéctica existente entre ambas modernidades, cuya confrontación alentó las actitudes más rebeldes de los escritores de la época que se está retratando. En el ámbito español los jóvenes modernistas manifestaron en todo momento una actitud hostil contra el marco temporal de la Restauración[54] y el

[54] José Carlos Mainer (1987-20) resume de este modo el panorama de la Restauración: "Desde el 31 de diciembre de 1874, fecha inicial de la Restauración de la Monarquía y cierre del sexenio revolucionario, nada había cambiado en los datos del problema de España que cancelaba su ciclo de lucha liberal para iniciar su período de gestión oligárquica. Ni había cambiado la España rural, manipulada por el cacicato para cumplir con las previsiones del «encasillado» electorero, y cuyo silencio tenso iba a transformarse en inquietante pregunta para los escritores de la España intelectual del siglo XX; ni habían cambiado los partidos políticos, élites turnantes del poder y reflejo inmediato de los intereses de un capitalismo dado a la especulación, de una propiedad territorial latifundista o de una industria de andar por casa, cuyas posibles materias primas eran intensamente expoliadas por las empresas extranjeras; ni se había alterado la prepotencia clerical que elevara en la década anterior sus grandes centros de enseñanza y se lanzaba, al filo del siglo, a su gran campaña contrarreformista."

"Dada esta situación no es de extrañar que los "nuevos" estén "en contra de la corrupción del sistema político, en contra del caciquismo, de la ramplonería y del materialismo burgués, y a veces también, no lo olvidemos, en contra de la democracia, «que tiende a la dominación de las masas y que es el absolutismo del número»", Lissorgues y Salaün 1991: 164.

Por su parte Ramos-Gascón (1974: 131) reseña alguna de las propuestas de la gente de *Germinal*, ante los problemas que acucian a España.

régimen parlamentario burgués, no obstante en juego estaba el papel que como artista y escritores tenían. El creador se siente desplazado en una época que desprecia la *inteligencia* y cuyo materialismo no valora en exceso los productos de las bellas letras, de ahí que "el intelectual-redentor se caracteriza por su desprecio del progreso moderno y los valores materiales, su amor intenso por sus prójimos y su altruismo" (Richard Cardwell 1993: 173). El escritor es un rebelde, desprecia la sociedad de la época, lo que lo convierte, a ojos de ella, en un ser marginal, condición intrínseca al poeta de fin de siglo quien se refugiará adoptando dos actitudes vitales muy recurrentes en este período: el dandismo [55] y la bohemia.

Respecto a las motivaciones del dandi, el egocentrismo, las poses estetizantes y aristócratas, el barroquismo en la vestimenta suponen una provocación en contra de la uniformidad y la mesocracia burguesa.

En cuanto al segundo modelo, Gutiérrez Girardot (1983: 176) lo considera casi sinónimo de "poeta":

> Las condiciones sociales y culturales de su aparición eran la desaparición de las formas tradicionales de mecenazgo literario, la estabilización triunfante de la clase media burguesa como clase dominante tanto política como ideológicamente, el advenimiento de la técnica y la industrialización, la democratización de la vida literaria en las ciudades, el desempleo de los «intelectuales», y además el «ennui», la teoría del genio personal, y la tensión entre los escritores y la sociedad y el Estado. Para la sociedad, bohemio y poeta fueron sinónimos, y como en sus propósitos de «épater le bourgeois» los poetas escandalizaban con extravagancias, acentuaban el rasgo de bufón que tenían esencialmente en la imagen que de ellos trazó Nietzsche.

Por consiguiente, dandismo y bohemia, dos formas de vida extremas con que purificar sus aspiraciones literarias y con que escindirse de la sociedad mezquina que tenían

[55] Hans Hinterhäuser (1980: 69-70), respecto a la figura del dandy, advierte que, pese a que estos almibarados personajes fueron constantes en todas las fases de la historia, los años treinta del siglo XIX fueron, sin duda, el florecimiento del dandysmo, "tanto dentro como fuera de Francia, tanto en la vida real como en la literatura".

enfrente, pues volviendo a la "consuntiva pasión negativa" de la que hablaba Calinescu, sus posturas estaban alimentadas por el deseo constante de "épater le bourgeois",[56] la figura emergente del nuevo orden que los había desplazado a una posición marginal e intrascendente.

3.5.2. Motivos de la literatura de fin de siglo

El fin de siglo trajo consigo, además, una serie de motivos y lugares comunes que el modernismo, como estética finisecular que es, perpetuará. Características que se desprenden de las actitudes hasta ahora reseñadas: el antirrealismo, la posición anti-burguesa, etc, y que, pese a las chanzas de que fueron objeto, estos atributos supusieron algo más que un mero deleite, propio de una estética exclusivamente colorista y un escapismo vano. Y que, sin considerar el menoscabo que se hizo de este tipo de literatura muchas veces epigonal, cimentaron buena parte de la literatura modernista.[57]

3.5.2.1. Fe en la belleza

Más que un motivo estético, se trata de un axioma, de una declaración de principios, consecuente con el desprecio de la "gente joven" a la literatura avillanada de la burguesía.[58] Tanta es la fe del escritor moderno en la literatura que, huérfanos de otras creencias o

[56] En cuanto a la fortuna de esta expresión hay que remitir al interesante artículo de Gonzalo Sobjeano (1967: 178-223). En él se rastrea el nacimiento de la locución, sus intentos de adaptación al castellano y las manifestaciones de los modernistas españoles, respecto a este concepto.

[57] Annick Le Scoëzec Masson (2000) rastrea motivos propios de la *sensibilité fin de siècle*, incluso en obras de madurez de Valle-Inclán.

[58] Ricardo Fuente (1897: 193) auguraba ya por aquel entonces el principio más consolidado de Valle-Inclán: "Lo bello inútil: ese es su ideal".

esperanzas, sustentan sus principios en el arte, sustituto de la religión, al cual se consagran creando una forma que sea, ante todo, bella:

> Las verdades últimas de la religión pueden expresarse por medio de símbolos e imágenes sin recurrir a una demostración racional o científica. También en la literatura. Así la «gente joven» ofreció en el arte una nueva religión y cómo pudo fomentar la piedad, el sacrificio y la contemplación interior. Al ritmo que el poder tradicional de la iglesia se desmoronaba, los modernistas progresistas, casi todos de la misma burguesía restauradora que les había marginado, descubrieron un nuevo discurso sorprendentemente similar en la literatura (el Arte, la Belleza). (Cardwell 1993: 168)

Pero es justo insistir en que no se deben juzgar estas manifestaciones estéticas como el resultado de la ausencia de cualquier ideal social, sino que contienen un alto componente de reivindicación de un mundo diferente al presente:

> Y siempre la misma respuesta: la fe en la *belleza*, como fuerza liberadora para un hombre, a quien los principios mercantilistas y utilitarios que rigen la vida de la nueva sociedad burguesa han reducido a condición de instrumento de trabajo o a simple medio para los fines de otros. El *centauro*, como símbolo del «hombre completo», personifica esa idea de la liberación por la belleza, (...)
> Frente al mundo del tablado moral, de la distinción entre lo alto y lo bajo, lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, lo productivo y lo inútil, la literatura del fin de siglo erige un mundo en libertad, en el que todas las distinciones se anulan bajo el exclusivo principio rector de la belleza (Blasco Pascual 1993: 68)

> El modernismo presentaba un cambio total de valores estéticos. Para la generación anterior, la vida era la vida y el arte era sólo un complemento de ella. Los modernistas sostenían el valor del arte por sí mismo y aun afirmaban que la vida era también materia para convertirla en una obra de arte. Era además inevitable que la nueva estética reflejara las nuevas corrientes del pensamiento: Wagner, Nietzsche, Bergson, Freud. Por ello hubo un cambio a una estética que buscaba interpretar la realidad y no reproducirla, una estética basada en la intuición y no en la lógica.(Litvak 1990: 123)

Por lo tanto, una vez más, ideología y estética, estética e ideología, conceptos que ni en el fin de siglo pueden ser juzgados sin ser considerados las dos caras de una misma moneda.

3.5.2.2. Misticismo

La sacralización de la poesía y la divinización del poeta vino como consecuencia de

una pérdida de fe:[59] el triunfo del positivismo en la segunda mitad del siglo XIX había traído consigo el laicismo y la fe en la ciencia y el progreso. Como el modernista descreerá de las nuevas deidades encumbradas por la filosofía materialista, se ve abocado a una crisis espiritual, a un *mal de siècle* que guarda numerosas similitudes con el acaecido en los albores del siglo que estaba rematando.[60] Es por ello que surge una revitalización del misticismo y los motivos espirituales, aunque muy lejos de la ortodoxia del cristianismo, tan cara a la moral burguesa que ellos despreciaban, de ahí el resurgir de una nueva forma de entender la religión donde a menudo primaba el sincretismo entre visiones renovadoras del cristianismo[61] y el alud de nuevas formas de culto como el teosofismo, espiritismo o budismo. Es así como el misticismo se convierte en uno de los elementos más distinguidos del modernismo en su conexión con la modernidad:[62]

> Un breve examen del elemento espiritual en el pensamiento del poeta abrirá una nueva perspectiva a su concepto de modernidad y, más generalmente, a la relación entre la modernidad y una cristiandad que ha dejado de ser una guía religiosa y una norma de vida, y se ha convertido, en su lugar, en un modo de obtener y dramatizar una dilatada

[59] "Por el contrario, tras el agotamiento de la religión como teología, se percibe en toda la poesía romántica y posromántica -así como en sus teorizadores: Schlegel, Schelling, Hölderlin, Hegel- la necesidad de una nueva religión de la fantasía. La poesía se concibe como invención de una «nueva mitología», sustituto de la religión perdida", Javier Blasco Pascual 1993: 69.

[60] En las relaciones entre modernismo y romanticismo se apuntaba la opinión de Patricia McDermott (1993: 229), según la cual se vinculaban ambos movimientos por la crisis de fe. De opinión parecida es Elio Gioanola (1993: 89) en su estudio sobre el decadentismo: "Il Romanticismo aveva conosciuto un resveglio religioso di grande portata e il Decadentismo, dopo il deflusso agnostico dell´età positivistica, conosce una nuova ondata di religiosità"

[61] El fin de siglo aporta una nueva imagen de Cristo, cuya figura aparecerá con frecuencia en la literatura de este período: "Este texto pertenece a la novela de Max Kretzer *Die Bergpredigt* (*El Sermón de la Montaña*). A pesar de su evidente falta de fuerza y concentración, nos ofrece una primera impresión intuitiva de la problemática en torno a Cristo y de la imagen que de él tenía aquella época que se definía a sí misma como «Fin de siglo» y que nosotros situaremos entre los años 1880 y 1914. Cristo se nos aparece aquí como «Dios de los pobres» (en el sentido sarcástico que da Nietzsche a esta expresión en el *Anticristo*), como ser bienaventurado marcado por el dolor y cuyo aspecto irradia piedad; su simple presencia predica el amor, la humildad, el sacrificio de sí mismo, la devolución de bien por mal. Para lograr un efecto mayor se le confronta con la humanidad contemporánea, cuya falta de espíritu, vulgaridad y absoluta inmoralidad, destacan más aún gracias al violento contraste. El mundo no ha cambiado desde que Cristo le transmitió su mensaje; la conciencia del progreso es una mentira, la cultura una presuntuosa fachada. Entre Cristo y la cristiandad se abre un abismo tan profundo como absurdo", Hans Hinterhaüser 1980: 16.

[62] Vid. Ricardo Gullón 1990.

> conciencia de crisis. (Calinescu 1991: 61)

Debido a estos motivos, los textos finiseculares aparecen poblados del interés que el ocultismo y demás tendencias espiritistas despertaron en sus autores. Emma Susana Speratti-Piñero (1974) recuerda el influjo que en la obra de Valle-Inclán tuvieron todo tipo de supersticiones y fenómenos paranormales, tan relacionados con su cuna gallega. Y no hay que olvidar que su principal tratado de estética *La lámpara maravillosa* se constituye a partir de las doctrinas gnósticas y teosofistas con las que don Ramón estaba familiarizado, las cuales, no obstante, llegará a satirizar años más tarde en *Luces de bohemia*, en la figura de Basilio Soulinake.[63]

Pero otro aspecto muy importante y conectado con el soporte místico del modernismo, será la utilización de la simbología religiosa con temática pagana: religiosidad y sensualidad aparecen indisolublemente unidos:

> In ogni caso la religiosità appare più o meno fortemente intrisa di elemento sensuali, e assume spesso le caratteristiche di un misticismo languido e compiaciuto, di godimento spirituale e di abbandono al giuoco assieme dolce e doloroso dei tormenti di coscienza. (Elio Gioanola)

Una muestra significativa de esta conjunción serán los célebres poemas "Ite missa est" de Darío y "Preludio" de Machado, en los que aparece una mezcla de los motivos profanos del erotismo y los ritos más ortodoxos del cristianismo. No obstante, dicha combinación es fundamental para lograr el erotismo transgresor de este período, ya que como recuerda Mario Praz (1969) a lo largo de su monografía, no se pueden entender las prácticas subversivas y satánicas del momento sin el componente creyente y religioso del agente erótico. Buen ejemplo de todo ello lo constituye la narrativa modernista de Valle-

[63] Ricardo Gullón (1990: 153) advierte también este tratamiento paródico en *Tirano Banderas*.

Inclán, quien recurre habitualmente al uso de simbolismo místico y religioso para alumbrar sus páginas más eróticas (Paolini 1986). La propia *Femeninas* y, sobre todo, las *Sonatas* y *Flor de santidad* se convierten en paradigma de los nuevos aires de la joven estética: en un momento de este estudio habrá que ocuparse del erotismo satánico de la condesa de Cela o Tula Varona, pero ¿qué decir del lenguaje místico que recubre los amores de Bradomín y Concha en *Sonata de otoño*, o esos siete copiosos sacrificios que la relación erótica del donjuán valleinclaniano con la niña Chole proclama con los oficios de difunto como telón de fondo, o la inversión del simbolismo de la divina concepción de la inmaculada Águeda? Sería excesivamente largo para los propósitos de este apartado reflejar las muestras harto abundantes que la narrativa y dramaturgia valleinclaniana aportan en este sentido, pero valga lo esbozado como reflejo de este fin de siglo místico y espiritual, satánico y pecador.

3.5.2.3. Exotismo

> La magnífica Exposición Universal de París de 1900 cerró con broche de oro el siglo XIX e inauguró radiantemente el XX. El acontecimiento era también una muestra de los logros artísticos, tecnológicos y científicos del fin de siglo y resumía su peculiar sensibilidad. Se accedía por la entrada principal, la *Porte Binet*, una cúpula sostenida en tres arcos y coronada por una gigantesca estatua femenina, *La Parisienne*, que daba la bienvenida al mundo. La puerta fue una de las construcciones más típicas del 1900 y, a la vez, la más extraña, la más ornamental y la más exótica. Estaba decorada con motivos bizantinos y persas, que parecían haber sido diseñados por algún joyero megalómano. A cada lado, altos minaretes, incrustados con cabujones de cristal, brillaban bajo los rayos del sol durante el día o chispeaban en la noche, incandescentes de luz eléctrica.
>
> El visitante a la Exposición, tras haber admirado el progreso moderno en las muestras de maquinaria, visitado las galerías de pintura, haber disfrutado con los espectáculos, podría pensar de pronto que la vieja Europa ya no le asombraba y, para volver a sentir ese *frisson nouveau*, volver su mirada a la sección exótica de la Exposición.
>
> (...)
>
> Estos acontecimientos sirven para hacernos observar la importancia que el exotismo tuvo en la Europa de fin de siglo. Sirvió admirablemente como vehículo para expresar ciertas premisas capitales de la sensibilidad de la época y, a la vez, como orientación de una estética. En España, su impacto se hizo patente en todas las áreas del pensamiento. Puede decirse, por ejemplo, que la gran mayoría de los pintores españoles de fin de siglo fueron, de una forma u otra, tocados por el japonesismo. En la literatura el exotismo inspiró obras tan importantes como *Morsamor* de Valera, localizada en la

> India, y la *Sonata de estío* de Valle-Inclán, que transcurre en el trópico mexicano. La atracción por países extraños y lejanos dejó su huella igualmente en la arquitectura, la moda y las artes decorativas de aquellos años. (Litvak 1986: 13)

Estas palabras preliminares de Lily Litvak para su libro *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913* resumen adecuadamente la aspiración exótica que tuvo el modernismo, resabio, sin duda, de aquellas inclinaciones escapistas que ya había tenido el romanticismo. De este modo, los motivos orientales (indios, japoneses o árabes), egipcios, tropicales... y todos aquellos que ayuden a crear un aroma de lejana vaguedad aflorarán en la nueva literatura, que, descontenta con los datos que la realidad ofrece y no satisfecha con la pulsión mimética que había mostrado el realismo, se lanza por los vericuetos más lejanos y ensoñadores que satisfagan el alma ansiosa de los escritores que saludaban el nuevo siglo. Razón por la cual fueron tachados de frívolos e inconsistentes, objeción de la que discrepa Gutiérrez Girardot (1993: 56):[64]

> El recuerdo de cosas no vistas lleva, según Huysmans-des Esseintes, a civilizaciones desaparecidas, a edades pasadas, a tiempos muertos. La evasión de la cárcel de su siglo, abre las puertas de la fantasía y del sueño. Negación del presente y evasión a otros mundos: estas son las dos características del artista en la moderna sociedad burguesa. Pero ello no significa, como se suele insistir, que el artista huye de la realidad. Por paradójico que parezca, el artista no hace otra cosa que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués, que también huye de la realidad y se refugia, como lo observó Benjamin, en su «intérieur».

Más que huida espacial, por lo tanto, se trata de una re-creación de la realidad que el poeta se arroga en su papel de divinidad de los nuevos tiempos.

La relación entre este motivo finisecular y el erotismo también ha sido señalada por Mario Praz (1969) para quien la ambientación exótica, sobre todo si se trata del tórrido

---

[64] También Iván A. Schulman (1987: 34), "los ambientes regios, exóticos, aristocráticos y las trasposiciones pictóricas, sólo representan un aspecto del arte modernista.

El llamado venero exótico de los modernistas representaba una manera de concretizar anhelos estéticos e ideales vedados por la realidad cotidiana. El positivismo, por un lado, y la incipiente modernización socioeconómica, por otro, crearon actitudes cientistas, y un ambiente materialista que los modernistas, frustrados y alienados, no lograron aceptar. Frente a esta realidad construyeron otro, un mundo ideal, una visión soñada, los cuales terminaron siendo para muchos de ellos, la única realidad verdadera."

trópico, se presenta como el decorado ideal para que aflore la pasión. De este escenario destaca la mujer instintiva y seductora, semejante al donjuán romántico en las relaciones de poder que establece con el sexo opuesto. Este modelo femenino tiene en la Salambô de Flaubert uno de sus paradigmas más notables, perpetuado por Valle-Inclán en las fatales Tula Varona y Niña Chole de *Femeninas*, antecedente la segunda de esa gran novela del trópico, *Sonata de estío*, epítome de la inspiración exótica del modernismo, y heredera de las impresiones románticas del Zorrilla de *Recuerdos del tiempo viejo*.

La mujer del trópico se confunde en perfecta simbiosis con el paisaje de una vasta naturaleza, salvaje y colorida, que simboliza los principales atributos de esta majestuosa fémina: cruel y fatal, con una sensualidad más propia de civilizaciones primitivas que de la humanidad civilizada. De modo que, la actitud antirrealista de este tópico finisecular no es unidireccional sino que muestra una doble vertiente, debido a que se maneja en una coordenada dupla: la espacial y la temporal.

3.5.2.4. Primitivismo

El gusto por las sociedades remotas estuvo conectado al regreso hacia culturas extintas o cuya barbarie[65] aparece todavía sin contaminar por la civilización occidental. Frente a la fe en el progreso de la modernidad histórica, el fin de siglo propone la eternidad del mito yacente en la naturaleza primitiva. El retorno al medievalismo como forma anacrónica de vida fue puesto de moda por los prerrafaelistas, y de ahí se extendió a toda la literatura novecentista:

> Aunque casi todas estas fuentes de inspiración fueron altamente activas en nuestro fin de

[65] A propósito del adjetivo "bárbaro", vid. Leda Schiavo 1988.

> siglo, la más rica y original fue la medievalista, prolongada ahora hasta incluir el primer Renacimiento italiano. Y fue la más rica porque esta veta no sólo procuró temas, sino también un ideal sociológico, una ética y una estética. Los primeros que desempolvaron el modelo del primitivismo fueron los prerrafaelitas ingleses. (Celma Valero 1989: 149)

Tras este legado prerrafaelista aparece el modelo de la mujer frágil, opuesto a la *femme fatale*, y toda una temática enraizada en una sociedad de costumbres y economía precapitalista, como la valleinclaniana *Flor de santidad*, donde la ingenuidad primitiva de la pastora se funde en un marco de ambientación bucólica y de mitos milenarios, cuya atmósfera intemporal recuerda la aspiración medievalista de los ingleses.[66] A ello hay que sumar la reivindicación del campo frente a la ciudad y la afición por las labores artesanales como oposición al mundo de la industria que, una mez más, reflejaba el mundo burgués y mercantil:

> Como reacción a la creciente mecanización y deshumanización de la vida humana y la civilización industrial, hubo en los años 1895-1905, y ya desde unas décadas antes, un renaciente interés por la vivencia bucólica y pastoril. Esta tendencia antiindustrialista se manifestó muchas veces como nostálgico deseo de huir a refugiarse en los bosques, en alguna Arcadia rural. Hubo también una atracción por la vida rural y primitiva y hacia formas ingenuas de religiosidad campesina. Esta temática se encarnó en el arte y la literatura de la época como arcaísmo o neopopularismo.(...)
>
> El retorno a la fe sencilla e infantil del pueblo hizo que se exaltaran las formas de religiosidad ingenuas consideradas como típicamente campesinas. (Litvak 1980: 107)

En Hispanoamérica este retorno a los orígenes supone un impulso al indigenismo que, como bien relaciona Ricardo Gullón (1990: 55), aparece estilizado también como metáfora de la Arcadia perdida:

> Idealización del pasado, supervivencia del romanticismo. Rousseau no inventó al buen salvaje, se limitó a revivir un mito latente en el corazón humano. En una hora distante el hombre fue bueno; vivió en comunicación con la naturaleza, ignorante del bien y del mal. La civilización, hidra de mil cabezas, destruyó su inocencia, y con ella la Arcadia posible. Las Casas y Ercilla anticiparon el indigenismo, y cuando después Chateaubriand descubrió América, el mito encarnó en figuras de ficción y Europa entera lloró (*Atala*,

[66] Lily Litvak (1980: 24) estima que "La influencia de las ideas de Ruskin en España parece haber llegado relativamente temprano. Unamuno menciona a Ruskin, en sus cartas a Pedro Mújica, en 1895 y en 1896. Y desde 1895 alude frecuentemente en muchos de sus artículos al autor inglés. Cita partes de *Unto this last*, menciona y elogia las campañas de Ruskin para embellecer la vida cotidiana. Unamuno también hereda de Ruskin una desconfianza natural hacia la civilización industrial".

> 1801) las lamentaciones de «el triste Chacas» y su frustrado amor. El indigenismo había alcanzado mayoría de edad.

Pero en la inmersión en la Edad Media no todo es ingenuidad y candidez, sino que también se reivindica el lado más bárbaro y cruel de las culturas primitivas.[67] El francés D´Aurevilly o el italiano D´Annunzio, nostálgico de un pasado feudal y caballeresco, revitalizan la ferocidad de las eternas poblaciones de Normandía o los Abruzzos, labor que no pasaría desapercibida para el gallego Ramón del Valle-Inclán,[68] cuyas *Comedias bárbaras* apelan a la ferocidad y el vitalismo de un pasado vigoroso regido por nobles caballeros, exagerados y medievales, como don Juan Manuel Montenegro. No en vano, las semejanzas son grandes entre Valle-Inclán y el autor de *Il piacere*:

> Les deux hommes appartiennent á la même génération. Aîné de Valle-Inclán de quelques années, D´Annunzio partageait avec lui le fait d´être né dans une région périphérique, marquée par le respect de traditions ancestrales. Aussi différentes que puissent être géographiquement les Abruzzes méditerranéennes et leurs étés caniculaires, et la Galice atlantique et humide, les deux contrées avaient un air commun de *finis terrae*; et l´on conçoit aisément la voie qu´elles ouvraient à la mythologisation, qui plus est à une époque où l´écart entre la ville et la campagne se creusait avec plus de force qu´aujoud´hui, la modernité industrielle, écume d´une irréversible marche en avant, laissant bien loin derrière elle l´intrahistoire des archaïsmes paysans. Barbey avait déjà converti sa Normandie natale, tout aussi différente des Abruzzes ou de la Galice, en un espace aux mêmes caractéristiques: satanisme, obscurantisme, superstitions et passions violentes. Si la critique a, sur cet aspect, peu souvent rapproché Valle-Inclán de Barbey d´Aurevilly, elle a, en revanche, établi des parallèles nombreux entre l´Italie barbare et instinctive des Abruzzes d´annunziennes et la Galice lointaine et sauvage de l´écrivain espagnol, mettat en lumière la dimension primitiviste du décadentisme latin. (Le Scoëzec Masson 2000: 98)[69]

---

[67] "A medida que avanza el siglo XIX, la idea adquiere un *frisson nouveau*. No es sólo que la barbarie puede salvar a una civilización envilecida, es que se exalta la crueldad y el horror. (...)

Al acercarnos al fin de siglo, el movimiento decadentista contribuyó a propagar la idea de que era necesaria una inyección de sangre nueva para revitalizar un mundo demasiado viejo. Los bárbaros, que habían visitado esporádicamente la imaginación europea desde el prerromanticismo, la invaden entonces", Leda Schiavo 1988: 197.

[68] "Quieren ser ajenas al culto del acto, de la función, de la praxis que la segunda mitad del siglo XIX había extraído de las matrices racionalistas. No tiene otra explicación el amor de los decadentes por lo arcaico, verdadero o tenido por tal, de algunas periferias europeas. La Galicia de Valle-Inclán es en esto hermana de la Normandía de Barbey D´Aurevilly y de la Irlanda de Yeats. Lo arcaico de estas periferias no es tanto lo antiguo cuanto lo intemporal, lo «milenario» no sujeto a las banalizaciones de la historia profana: Su Edad Media es un término convencional que habla de regiones arquetípicas", Giovanni Allegra 1985: 17.

[69] Además Franco Meregalli (1964: 270-274) explora los préstamos dannunzianos en el escritor gallego.

No se puede, por consiguiente, reducir la impronta medievalizante de Valle a un fenómeno exclusivamente doméstico, sino que conviene no perder la perspectiva universal de la barbarie del mundo de las *Comedias bárbaras* y sus personajes. Barbarie e instinto se unen, bien sea ante un fondo exótico o primitivo, para desterrar todo conocimiento basado en las certezas de la razón y la ciencia, en las que el hombre del fin de siglo había perdido toda esperanza. Hay en ello un seguimiento de las doctrinas nietzscheanas del superhombre[70] como encarnación de la oposición a la mediocridad de las clases medias, reflejadas en la burguesía decimonónica. El desprecio del caballero don Juan Manuel Montenegro al escribano es bien ilustrativo del rechazo a la burocracia representativa de los sistemas capitalistas.[71]

Es, precisamente, a través de D´Annunzio por quien Valle-Inclán entra en contacto con las teorías del alemán:

> C´est à travers l´oeuvre de D´Annunzio que la philosophie nietzschéenne parvien á Valle-Inclán. Preuve que sa découverte n´est pas directe, l´Espagnol, plus instinctif que cérébral et peu adonné à la spéculation, ne mentionne jamais Nietzsche au cours de ses déclarations, contrairement aux autres membres de la Génération de 98. (Le Scoëzec Masson 2000: 100)

Reivindicación, por consiguiente, de un pasado señorial como manifestación más notable de la fe en el poder humano frente a la debilidad de la modestia y el adocenamiento del siglo de los logros industriales y científicos.

---

[70] La condición elitista de los jóvenes escritores tiene mucho que ver con estas ideas: "De hecho, parece que estos jóvenes, *futuros* miembros de la generación de 1913 (¡perdón, de 1898!) estaban ya animados en 1900 de los principales valores del *intelectual de élite* (proclamaron lo que proclamaran entonces acerca de la revolución social, del proletariado y del socialismo): desprecio del burgués, hondo temor de las organizaciones obreras, rechazo a lo racional y, por ende, a la moral. No es extraño que con frecuencia se identificaran, en distintos grados, con ciertos elementos de la filosofía de Nietzsche. Sobre todo, parece que se encastillan en seguida en un amoralismo que, en realidad, no es sino el reflejo de su conciencia de hombres superiores", Yvan Lissorgues y Sergue Salaün 1991: 166.

[71] Pero la barbarie, asociada con la aristocracia, tendría más poder de sugestión con la reelaboración literaria de la idea del superhombre nietzscheano.", Leda Schiavo 1988: 198.

3.5.2.5. Decadentismo

A la hora de enfrentarse a este nuevo motivo finisecular, es preciso hacer referencia a un nuevo caso de homonimia, ya que la palabra decadentismo tanto designa a la escuela literaria francesa como a la actitud decadente que auspició la literatura de este interregno secular,[72] relacionada, no obstante, con el tipo de poesía reivindicada por el movimiento francés.

Décadisme fue el nombre que los literatos del país vecino dieron a dicha escuela, según Calinescu (1991: 169).

> En 1883, el año que se imprimió el artículo de Bourget sobre Baudelaire en *Essais de psychologie contemporaine*, Verlaine publicó en la revista *Le chat noir* su famoso soneto «Langueur», incluido en 1885 en su volumen *Jadis et naguère*. Este poema había de ser adoptado como una especie de manifiesto por el grupo que, con la aparición de la revista *Le Décadent* (1886), lanzó el breve movimiento conocido como *Décadisme*

Sin embargo, el propio Calinescu atribuye a Huysmans y su *Á Rebours* más importancia que a este grupo francés en la historia de la moderna decadencia:

> Para comprender este libro y su héroe, Jean Floresses des Esseintes, es importante tener *in mente* que el autor identifica totalmente modernidad-artificialidad-decadencia. En el retrato de Des Esseintes, la aversión a la naturaleza ya mencionada de Baudelaire (que conduce a la alabanza de la modernidad como artificialidad) se lleva a sus más extremas consecuencias. El culto de la artificialidad, tal como se expone *À Rebours*, se basa en una imaginación exclusivamente negativo-destructiva. Des Esseintes no está realmente intentando aislarse de la naturaleza; sería más correcto decir que sus actitudes están dictadas por su ardiente deseo de frustrar, castigar, y, finalmente, *humillar* la naturaleza. Su esteticismo no es un escape sino una violación perpetua de la naturaleza. Su culto a la artificialidad es un culto a lo perverso. (Calinescu 1991: 170)

---

[72] Pilar Celma Valero (1989: 146) define del siguiente modo este motivo: "Pero lo que ahora nos interesa no es la decadencia, que hemos comprobado no condujo al aniquilamiento como se temía, sino el decadentismo, es decir, la recreación literaria de las formas de la decadencia".

Por su parte, Leda Schiavo (1989: 55) intenta ajustar el término: "En España, el término *decadentismo* ha tenido poca fortuna crítica, desplazado por el de *modernismo*, que se usó en los países hispánicos para caracterizar movimientos parcialmente coincidentes con el decadentismo y el simbolismo europeos. Sin embargo, me parece indispensable usar esta denominación para referirme a cierta temática de Valle-Inclán que se ajusta perfectamente a la parafernalia decadentista que tan magistralmente expuso Mario Praz en su libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*."

De modo que la artificialidad y el esteticismo se unen indisolublemente en la idea de decadencia. Si en don Juan Manuel Montenegro Valle-Inclán experimentaba el primitivismo y la barbarie, el marqués de Bradomín será el esteta a modo de Des Esseintes, cuyos principios vitales están inspirados por un constante deseo de artificialidad: sus actos se explican por la teatralidad del personaje, no por su naturalidad. Asimismo, su goce en los placeres más prohibidos del erotismo (necrofilia, incesto, satanismo) hacen de él uno de los ejemplos más logrados del decadentismo modernista.[73] Los motivos decadentes tampoco se pueden deslindar de la rotunda actitud anti-burguesa de los jóvenes intelectuales, quienes se mueven por un fuerte deseo de provocar y escandalizar a las clases medias con sus prácticas poco ortodoxas entre los principios morales más extendidos entre el común de la sociedad.[74]

Debido a este fenómeno, los modernistas tuvieron que defenderse de los dedos acusadores que los tachaban de inmorales:

> En España, *decadencia*, o su sinónimo aun más peyorativo *degeneración*, fue una censura, antes ya de que la nueva estética mostrara su complacencia en todo lo que declina. Cuando en 1902 José Deleito afirma categóricamente que «todo en el modernismo lleva el sello de la decadencia y de agotamiento», está remitiendo a un contexto europeo y sería prematuro intentar buscar en la literatura española del momento una profusión tal de motivos decadentistas que justificasen su afirmación. (Celma Valero 1989: 145)

> Una de las características más notables de la crítica antimodernista es su virulencia. Esto es interesante, sobre todo si el modernismo se considerase únicamente como una renovación formal de la poesía. Si a ello se hubiese reducido, posiblemente la crítica no hubiera reaccionado tan hostilmente. La violencia de esta respuesta revela que en realidad el modernismo intentaba llevar a cabo algo más importante: un cambio de fondo y no sólo de forma, y presentaba una nueva escala de valores que iba más allá de la poesía.

[73] Bien es cierto que en la construcción de este personaje hay que tener en cuenta el componente paródico e irónico de su autor. Cfr. Michael Predmore 1987.

[74] "Lo que está más allá de toda duda es que Baju y sus amigos se sentían atraídos por la noción de decadencia, no sólo como una antítesis completa de la banalidad burguesa, sino también como un nuevo medio de sorprender a la clase media (*épater le bourgeois*)", Calinescu 1991: 173.

> Al revisar la crítica antimodernista que se inicia desde los últimos años del siglo pasado, una de las palabras que se encuentra con más frecuencia es *decadencia*, junto con todo un vocabulario relacionado: *enfermo*, *degeneración*, *patológico*, *anemia*. Se puede ver claramente que la crítica encontraba en el modernismo a veces las manifestaciones y a veces las causas de una progresiva e irremediable degeneración, no sólo de la literatura, sino de todos los aspectos de la vida. (Litvak 1990: 111)

Por consiguiente, los temas de la decadencia se multiplican en la literatura del fin de siglo.[75] A este respecto, es preciso advertir la incidencia que tuvo en el tratamiento de los asuntos eróticos, como prueban, una vez más, las monografías de Mario Praz (1969) y Lily Litvak (1979),[76] según los cuales, el encanto de la necrofilia, los ambientes pútridos de hospitales y *morgues* cubren la ambientación de las novelas de este momento. La inspiración necrofílica de la *Sonata de otoño*, cuyo antecedente sería la novela corta "Octavia Santino" de *Femeninas*, los incestos de *Sonata de estío*, *Sonata de invierno* o *Divinas palabras* y todo tipo de perversiones, aparecen en las páginas de don Ramón del Valle-Inclán muy conectados con la modernidad artística.

Relacionado con el aspecto de la decrepitud está el gusto del fin de siglo por las ciudades muertas, aspecto estudiado por Hans Hinterhaüser (1980: 41-66), quien asocia esta afición a la temática reseñada en este apartado:

> Una pregunta surge después de todas estas consideraciones: cómo el tema que aquí tratamos llegó a adquirir tan enorme extensión en el Fin de siglo. La respuesta es relativamente fácil. No cabe duda de que estas ciudades muertas, cualesquiera que sean sus características, se manifiestan dos rasgos fundamentales de la época, rasgos comunes a todos los autores aquí mencionados, por encima de las fronteras nacionales de idiomas y culturas. Nos referimos a la conciencia de decadencia y a la fascinación ejercida por la idea de la muerte. El voluptuoso presentimiento o necesidad de decadencia explica

[75] "Durante los años del fin del siglo XIX, se popularizaron los temas relacionados con la decadencia. Éstos se veían claramente en las culturas antiguas, aquellas que habían visto llegar, impotentes, su inexorable fin. Tal como en Louÿs, Oscar Wilde, Jean Lorrain, por citar algunos nombres, los modernistas españoles se identificaron con esas civilizaciones", Lily Litvak 1990: 245.

[76]" Dentro de la sensibilidad y el gusto que significaron los movimientos citados, el decadentismo es asimilado a la temática más morbosa, más truculenta: las perversidades sexuales, el sacrilegio, la mezcla de erotismo y religión, el satanismo, la macabro, el deleite en la enfermedad y la agonía, la admiración por la barbarie, los seres marginales y fuera de la ley, el desprecio, en fin, de la moral burguesa y la adopción de las poses más *épatantes*", Leda Schiavo 1989: 55.

> aquella seductora preferencia por lugares en los que ya había tenido lugar tal ocaso, y donde había desaparecido una vida en otro tiempo floreciente; lugares que se adentraban en un presente indigno de ellos, como monumentos en ruina, cargados de melancólicos recuerdos y embellecidos por el arte. (Hinterhaüser 1980: 64)

Así el encanto de Brujas, Toledo o Venecia concuerdan con el sentimiento de decadencia que, como motivo finisecular, fue tal vez uno de los más controvertidos y polémicos de la nueva estética.

3.5.2.6. Cosmopolitismo

Al introducir los motivos finiseculares presentes en el modernismo se advertía la posible contradicción que podía esconder la convivencia de elementos contrapuestos entre sí. Y a priori dicho antagonismo parece existir, ciertamente, entre este asunto y la atracción que esta época sintió por las sociedades ancestrales. Dualidad tan dispar, sin embargo, convivió a menudo con las actitudes, tanto vitales como literarias, de los modernistas. Así lo veía Manuel Machado (1995: 92) en *El mal poema*:

> Medio gitano y medio parisién -dice el vulgo-
> con Montmartre y con la Macarena comulgo...

En efecto, indigenismo y cosmopolitismo, cosmopolitismo y primitivismo, convivirán en una aparente pero no tan clara oposición. Y no es tan obvia porque los modernistas no buscaban el lado más feo de las ciudades -los suburbios industriales o los barrios comerciales, propios de la novela naturalista o costumbrista-, sino que su predilección se dirigía a los ambientes aristócratas, lujosos como el que inspira el poema de Darío "De invierno", o en su defecto, los espacios literarios de la bohemia, como el Montmartre parisino al que hace referencia Machado. De modo que en absoluto se trata de una contradicción con los motivos anteriormente expuestos, ya que, como ellos, este se

inspira también en una finalidad estetizante e irreal.

La ciudad que colma las aspiraciones cosmopolitas del momento es París, sus salones lujosos y señoriales, el sincretismo exótico de esta ciudad, crisol de las manifestaciones artísticas más vanguardistas del Nuevo Continente y, en definitiva, el paraíso de todo poeta que aspira a ocupar el Parnaso. No en vano es el lugar de los poetas malditos y donde toda vocación bohemia consigue su acomodo, circunstancias todas ellas que dan el colorido estético que todo modernista elige como opción ante la fealdad realista y real de la Europa del XIX.

De nuevo es preciso acudir a un parlamento de Manuel Machado (1907: 591), en el que se enlaza el modernismo con el *glamour* que aporta la modernidad:

> ...Pero ni en España siquiera pasa el tiempo de balde. El buen público, que a falta de otras lumbreras goza de cierto buen sentido providencial que lo lleva á tientas hacia adelante y, cuando no sabe imponer su gusto por riñones, fue reconciliándose poco á poco con el condenado modernismo (que ya había perdido su vitanda novedad). En cuatro o cinco años ha ido pasando a sonreirle, a aprobarlo, a aplaudirlo, y finalmente a ponerlo de moda en contra de toda otra cosa... Zapaterías, guanterías, cafés, bars, ideales rooms, mobiliarios y joyas modern style... hasta un editor de versos modernistas, aquí donde nadie quiso editar nunca versos de ninguna clase.

A la luz de este párrafo resulta bien llamativa la compleja relación que se crea entre los modernistas y la modernidad histórica ya que, si por un lado la rechazaron ahuyentándose de la moral utilitaria, del encumbramiento del cientifismo y del poderío burgués, por otro, aceptaron los aspectos más llamativos de esta edad moderna, así como algunos de sus productos como la prensa o el impulso del mercado editorial para propalar sus postulados estéticos e ideológicos.

Así pues, con el repaso a los motivos más cultivados en el fin de siglo, se da término a este amplio capítulo, cuyo objetivo era centrar la definición, las actitudes y las características de este vago movimiento llamado modernismo, tan problemático y tan

distorsionado por la crítica literaria de buena parte del siglo pasado. Establecido el concepto y evidenciada la relación de *Femeninas* con él, es preciso seguir ocupándose de nuevos aspectos de la colección, cuyo análisis no se puede deslindar de las argumentaciones aportadas hasta el momento.

4. *Femeninas*, un libro de inspiración modernista. Fuentes

Líneas atrás se afirmaba el modernismo consciente de Valle en 1895, así como los testimonios de la crítica coetánea que apuntaban en esta dirección. Mas todavía no se ha hablado respecto a los fundamentos que cimentan estas atribuciones, aunque algunos, no obstante, se pueden inferir de los breves comentarios realizados acerca de la presencia de diversos motivos finiseculares en esta colección. Deducción que se confirma tras un detenido análisis del conjunto de *Femeninas*, lo que demuestra que la naturaleza de este libro no se puede disociar del arte moderno. Así lo ponen de manifiesto las fuentes utilizadas por don Ramón, cuya adscripción no deja lugar a dudas sobre la inspiración modernista de estas seis historias amorosas, de modo que un repaso por sus referencias literarias será de importante ayuda para entender sus orientaciones estéticas.

La procedencia francesa de los préstamos valleinclanianos fue un aspecto que no pasó desapercibido a la crítica coetánea de *Femeninas*, no obstante, así se expresaba la crónica del *Blanco y Negro* (1895):

> El distinguido poeta pontevedrés ha reunido en elegantísimo tomo, que hace justicia a la casa editorial de Landín, en Pontevedra, una primorosa colección de artículos, todos elegantes y de exquisita factura, que acusan en su autor, influido por los novelistas franceses, un literato de grandes prestigios.

Circunstancia que recalcaba la extensa crítica de Alonso y Orera (1895):

> Su personalidad literaria, formada en el estudio de los escritores españoles y franceses, y acaso en la herencia que determina el medio físico, no ha menester del reclamo para destacarse con relieve entre nosotros, que en punto á buenos autores, podemos contarlos con los dedos.

Y en 1897, el interesante trabajo de Said Armesto (1965: 111):

> Ramón del Valle-Inclán aparece en *Femeninas* poderosamente influido por gran copia de escritores franceses contemporáneos. Ha leído con deliciosa fruición las obras de casi todos los artistas que han tallado las piedras del edificio moderno y se asimiló a maravilla los procedimientos psicológicos de Paul Bourget, el recalentamiento de sensaciones y psicologías raras de Barbey d´Aurevilly, la composición y forma exquisitas de Daudet, el empaste vigoroso y conciso de Guy de Maupassant y mucho de los delicados exotismos de Pedro Loti.

Años más tarde, en 1916, Julio Casares (1931: 98), empecinado en demostrar los plagios de Valle-Inclán, observaba las deudas de la colectánea del gallego con la del francés Barbey d´Aurevily, *Les Diaboliques*:

> De Barbey d´Aurevilly recibió esa mezcla de religiosidad y blasfemia, que da unidad sentimental a las *Sonatas de Otoño*, *de Estío* y *de Invierno*; en él halló el original del «viejo dandy» Bradomín, cuya mudable fisonomía moral tan pronto nos recuerda la del conde Ravila de Ravilès, como la de Casanova el veneciano; a imitación de las seis *Diaboliques*, escribió las seis *Femeninas*, que llamó luego *Historias Perversas*

La crítica siguió indefectiblemente esta correspondencia de Casares, aunque la verdad es que resulta imposible no observar entre ambos libros una similitud en la disposición (seis novelas cortas con protagonismo femenino y temática erótica) y un cierto parecido en el tono. Incluso Valle, tan dado a dejar constancia de sus préstamos, confirma esta orientación en el relato "La Generala", donde en homenaje a Barbey escoge el relato suyo *Ce qui ne meurt pas*, que sirve como pretexto para los escarceos amorosos de Currita y Sandoval.[77] Esta no ocultación de las lecturas que más lo influyeron invalida las tesis de Julio Casares, por cuanto al hacer explícitos sus textos de referencia no se puede considerar que esté cometiendo un fraude literario tal como estimaba en 1916 el futuro académico (1931: 98):

> En estos momentos prepara Valle-Inclán, según nos ha dicho (*Por Esos Mudos*, enero 1915), la traducción francesa de sus obras, que estará a cargo del «eminente literato Gaumié». Pues bien: ¿qué dirán en Francia, donde las Memorias de Casanova son tan conocidas, y dónde hay verdadera crítica literaria, cuando vean que les exportamos, como una joya nacional, ese pueril y vulgarísimo episodio del capuchino y la hechicera? ¿Qué

[77] En "La niña Chole" también se referirá a la *Salambô* de Flaubert.

> dirá el eminente literario Sr. Gaumié cuando se ponga a traducir la *Sonata de Primavera*? ¿Y qué pensarán por allá, no ya de nuestros críticos, sino de nosotros los simples lectores, que, al cabo de diez o doce años, aun no hemos denunciado tamaña superchería?
>
> Créanos D. Ramón; deponga por un momento su altivez, y así como Eça de Queiroz quitó de *La Reliquia* las páginas que recordaban las Memorias de Judas, borre él, siquiera para la edición francesa, ese pegote de su *Sonata*, que sólo sirve allí para mostrar cuán grande es la flaqueza humana hasta en los seres más privilegiados. (Casares 1931: 109)

Pero dejando al margen polémicas pasadas que hoy se antojan estériles, y volviendo a las fuentes de *Femeninas*, no cabe duda, decíamos, de la relación entre *Femeninas* y *Les Diaboliques*, además del influjo de Barbey en gran parte de la obra de Valle-Inclán. Sin embargo, sin invalidar la aseveración anterior, no se puede afirmar categóricamente que don Ramón utilice en su primer libro el tono empleado por Barbey, ya que si las *diabólicas* son auténticamente fatales y perversas, las *femeninas* se caracterizan más por su frivolidad y desenfado: ¿cómo comparar si no el sadismo de Tula, cuya acción más agresiva es abofetear al incauto duquesito, con la malévola Mademoiselle Hauteclaire Stassin del relato "Le Bonheur dans le crime", cómplice de su amante, el marqués de Savigny, en el asesinato de su esposa?.

De modo que, puestos a establecer préstamos, parece que, como bien señala Annick Le Scoëzec Masson (2000: 83), en uno de los grandes aciertos de su monografía, los antecedentes de *Femeninas* se hallan antes en Paul Bourget que en D´Aurevilly:[78]

> Littérature de la femme -la bourgeoise, l´aristocrate embourgeoisée -et de l´amour, le roman mondain tel que Paul Bourget en fixe le genre, met en scène la vie oisive d´une classe dépassionée, adonnée aux soucis de la mode et aux subtitles intrigues du sentiment amoreux, souvent adultère. Nous le disions: les héroïnes de Valle-Inclán, en dépit d´une cruauté mentale soulignée, sont d´une perversité bien légère comparées aux personnages de Barbey d´Aurevilly. Le sens bourgeois des *Féminines*, leur respect des convenances les apparentent davantage aux amoreuses de Paul Bourget.

Es por ello que la autora sitúa la colección en el contexto de la novela erótica

[78] Tanto el testimonio de Said Armesto (1897: 111), como se recordará, como este de Díaz Pérez (1895) apuntaban ya en esta dirección: "La nota psicológica. He aquí otra novedad que encuentra el lector de «Femeninas», nota que podría considerarse como una herencia transmitida por la asidua lectura de Paul Bourget."

femenina del Paris finisecular:

> *La littérature moyenne de la parisianité qui fleurit au «Gil Blas» a ses grands spécialistes de la femme comme Catulle Mendès, René Maizeroy (C´est le dégré vulgaire du mythe, ingénue ou cocotte, parisienne ou exotique, la femme des libertins est une perverse énigme, niaise et rouée, hypocrite et consentante, insatiable, capricieuse.*
>
> Bien des personnages de *Féminines* se reconnaîtront dans cette définition. Certes, on pourra objecter que la Niña Chole a le sadisme de la Clara d´Octave Mirbeau (*Le jardin des supplices*): elle est incontestablement l´un des personnages les plus décadents du premier Valle-Inclán. De même, Octavia Santino suggère une figure digne des *Scènes de la vie de bohème* de Murguer. Rosarito, pour sa part, ou Beatriz rapellent les victimes cloîtrées du roman gothique. Quant á Augusta, personnage «´Épithalame», elle se rapproche, par sa luxuriance et ses élans dionysiaques, des héroïnes de Gabriele D´Annunzio. Enfin, l´Eulalia de *Cour d´amour* incarne davantage l´adultère tragique, dans la tradition bovaryste qu´une fieffé sédutrice. Il faut bien le dire: tous les personnages s´intègrent à un univers que préfigure la matière et les héroïnes des *Sonates*, cristallisation de la sensibilité décadente. Il n´en reste pas moins que pour les autres (la Comtesse de Cela, Tula Varona, la Générale ou encore la Rosita de *Cour d´amour*), elles sont, par leur coquetterie, leur totale absence de passion, ainsi que certains traits comme leur gazouillement de femme-oiseau, des exemples parfaits de l´héroïne 1900. (Le Scoëzec Masson 2000: 85)

Pero, al margen de la literatura francesa, tampoco se puede dejar fuera del alcance de las lecturas valleinclanianas la influencia de una de las plumas más notables del fin de siglo: Gabriele D´Annunzio, cuya referencia será constante en la obra de Valle. Aunque no se puede decir que haya influido directamente a la totalidad de *Femeninas*, sí se puede afirmar que las sugestiones dannunzianas se entreven por los rincones de la colección.[79] Franco Meregalli (1964: 270), partiendo de que antes de la época de *Femeninas* Valle conoció al escritor italiano, expone lo que sigue:

> Con toda seguridad puede decirse que entonces no leía al italiano y probablemente no lo leyó nunca si no es como lo puede leer un español que nunca lo haya estudiado: el estudio sistemático no era precisamente el fuerte de Valle-Inclán. Pero captaba sugestiones en el ambiente, hojeando una revista, leyendo algunas páginas y comprendiendo a medias un libro francés que, de este modo, espoleaba su fantasía quizá más que si lo hubiese comprendido del todo. (D´Annunzio, para él, está inmerso en el clima del decadentismo parisino, es dificilmente separable del mismo).

[79] "Las novelas cortas de Valle-Inclán están saturadas de reminiscencias de D´Annunzio que provienen esencialmente de *El placer*", Eliane Lavaud 1991: 149.

Por consiguiente, Barbey, Bourget, D´Annunzio... Valle-Inclán conocía y manejaba lo más florido de la literatura del fin de siglo, afirmación esta que lleva a plantear una interesante cuestión: ¿dónde se familiarizó el escritor gallego con los escritos más vanguardistas de la Europa del XIX? Se ha insistido en la importancia de la biblioteca pontevedresa de los Muruáis en la formación del joven Valle Peña, puesto que allí se conservaban los textos más granados de la literatura francesa y europea.[80] A la hora de establecer la valoración de la influencia que la colección bibliográfica tuvo en don Ramón, resulta imprescindible recurrir al célebre artículo de Jean Marie Lavaud (1975), cuyo rastreo de los fondos de dicha biblioteca y el retrato de la Pontevedra del momento alumbran aspectos importantes relativos a la formación intelectual de Valle-Inclán.[81] En la Casa del Arco, vivienda de Jesús Muruáis, se encontraban ejemplares de las obras de D´Annunzio, de Barbey d´Aurevilly, los Goncourt, Villiers de l´Isle Adam... (Lavaud 1975: 421-422), pero también esos textos de la vida galante y mundana parisina que tanta ascendencia tendrían en *Femeninas*:

> Hay que decirlo sin rodeos, la biblioteca de Jesús Muruáis tiene un aspecto frívolo

[80] Según Robert Lima (1995: 40), Valle "en el año 1881 se trasladó al Instituto de Pontevedra. Allí estuvo bajo la tutela del amigo de su padre Jesús Muruáis, cuya residencia familiar conocida como la «Casa del Arco», era un centro de reunión de los intelectuales pontevedreses. Gracias a este primer contacto el joven escritor llegó a participar más tarde en la tertulia de su profesor. Valle y Peña continuó estudiando en el Instituto hasta que acabó el Bachillerato el 29 de abril de 1885."

[81] "¿Cómo llegaban, no ya a la Pontevedra de la juventud de Valle-Inclán, sino a Madrid mismo los fenómenos estrictamente contemporáneos de la vida cultural europea? ¿Qué periódicos o qué revistas leían, por ejemplo, nuestros románticos? ¿Qué lenguas de cultura poseían? Las investigaciones en torno de los «precedentes» nos muestran, casi siempre, que los presuntos «modelos» ingleses o alemanes (no hablemos de otros más remotos o difíciles) llegaban, si llegaban, cuando aparecían traducidos al francés... o al castellano, en versiones mostrencas, cuando no cazados al vuelo en una alusión verbal de las tertulias.

No las menospreciemos. Estas pequeñas ágoras han tenido una fuerza de presión intelectual sencillamente incalculable entre nosotros, tanto en Madrid, como en los pequeños rincones provinciales. En Pontevedra mismo funcionaban en torno de gentes ilustres -estables o fugaces- los Echegaray, los Manuel del Palacio, los González Besada, Concepción Arenal. A una de estas tertulias, la de don Jesús Muruáis, «espíritu socrático» como le llama Fernández Almagro debieron los pontevedreses de fin de siglo una ventana abierta a las más avanzadas inquietudes europeas, cuyo influjo sobre la formación cultural de Valle-Inclán fue, como veremos, muy importante", Guillermo Díaz Plaja 1972: 23-24.

> estrechamente relacionado con la vida de París. Como lo escribe Simone Saillard, se nota en esta época intenso interés por la mujer. La mujer reina en los salones literarios, y el mundo galante de París fin de siglo es un aspecto de la vida literaria. Políticos, artistas, escritores y «demondaines» se codean. Buen ejemplo nos parece ser la lectura de la lista de los autores que contribuyeron a la publicación de *Le nouveau décaméron*: junto a las firmas de autores consagrados, Théodore de Banville, François Coppée, Guy de Maupassant, Catulle Mendès, Alphonse Daudet, encontramos otras, de escritores de segunda o tercera fila, muy importantes en esta vida de salones y teatros, como Léon Cladel, Paul Arène, Armand Sylvestre, Charles Monselet, Arsène Houssaye... Apartarlos del examen de la biblioteca de Jesús Muruáis sería quitarle una apreciable faceta. Más reveladores son los títulos: *Julie ou j´ai perdu ma rose*, de Mme. De C.; *Amoreuse trinité*, de Pierre Guédy; *Une femme par jour*, de Jean Lorrain, y otros títulos más de la «Collection des contes gaillards et nouvelles parisiennes», por ejemplo. No es privilegio de la literatura francesa: López Silva nos lleva a *Los barrios bajos* y, entre varios títulos de la «Biblioteca demi-monde», apuntamos como ejemplo *Carambola conyugal*, de López Bago. Así que nos encontramos con lo que llamaríamos hoy literatura erótica. (Jean Marie Lavaud 1975. 423)

Aun así, la temática erótica no era exclusiva del soporte textual, de ahí que la biblioteca Muruáis abunde también en postales de "actrices más o menos vestidas" y todo un compendio de álbumes y fotografías "preocupados por la valoración del cuerpo de la mujer" y relacionados con la mundana vida parisina de cafés, salones y teatros. (Jean Marie 1975: 423)

El joven Valle-Inclán se forma en esta prolija biblioteca, ahí entra en contacto con la literatura finisecular, fundamental en la elaboración de su narrativa más temprana. Sin embargo, hay un hecho que no se puede soslayar: su estancia en México entre abril de 1892 y julio de 1893.[82] Este dato biográfico pugna considerablemente con la frecuente asistencia a la Casa del Arco a la hora de establecer qué circunstancia influyó de una forma más decisiva en su orientación literaria. De nuevo es preciso acudir a la exposición del profesor Lavaud (1975: 432-433) quien estima que México supuso el primer impulso y la ulterior estancia en Pontevedra su confirmación. Antes del viaje a Ultramar, la influencia de la Casa del Arco no fue tan determinante porque "el primer contacto con la tertulia de Jesús

[82] Vid. Robert Lima 1995: 51-63

Muruáis fue, pues, muy breve: abarca este período un año, un poco más acaso, pasado entre Santiago y Pontevedra. Así que, considerando que la biblioteca de Jesús Muruáis no era tan rica como unos años más tarde, cuando *Galicia Moderna*, por ejemplo, creemos que en este primer tiempo la influencia de la Casa del Arco pudo ser algo como una orientación". Por consiguiente:

> Mucho importaría conocer las lecturas de don Ramón durante este período, saber especialmente lo que hizo, lo que leyó, a quien encontró. Por Rubén Darío tenemos una idea de la riqueza de las bibliotecas argentinas y chilenas -las bibliotecas mejicanas no serían una excepción, muy al contrario-, de la importancia de su sección de literatura francesa. Después de Madrid, ¿no fue la estancia en Méjico una etapa más hacia el conocimiento de las letras francesas a la par que el primer contacto con el incipiente modernismo?
> (...)
> Mientras publica cuentos en *Extracto de Literatura*, Valle-Inclán está preparando la publicación de *Femeninas*. Varios de los cuentos de *Femeninas*: *La generala*, *La niña Chole*, *Octavia Santino*, ya son conocidos por una versión anterior: es decir, que desde 1890-1892 Valle-Inclán sigue una misma trayectoria, que se confirma y se robustece cuando su estancia en Pontevedra entre 1893 y 1896. (...)
>
> Según creemos, Jesús Muruais y la Casa del Arco tuvieron el valioso papel de orientar a Valle-Inclán en el año 1889, y, después del viaje a Méjico, de fortalecer la determinación del joven escritor que hizo copiosas lecturas en la biblioteca más rica cada año, sobre todo a partir de 1890-1892 como queda escrito.

De modo que México y Pontevedra insuflaron un impulso considerable y marcaron la dirección de su novel estética. Pero no es aconsejable detener todavía la relación existente entre el poeta y la ciudad gallega, cuya efervescencia cultural en este período no era en absoluto desdeñable, sobre todo en los meses estivales:

> No es la Galicia de entonces la región aislada, el *finis terrae*, como se la suele considerar, probablemente porque parte de la vida política se traslada a ella durante los meses de verano. Si los periódicos de la capital señalan la salida de Madrid con rumbo a Galicia de numerosas personalidades del mundo de la política y de las letras a partir de junio, es que muchos gallegos desempeñan cargos importantes en la Corte: Montero Ríos fue ministro y jefe de Gobierno, la familia de los Gasset era propietaria de *El Imparcial*, A. Vicenti dirigió *El Globo* hasta 1896, antes de dirigir *El Liberal* a partir de 1907. Entre Pontevedra y Madrid hay un vaivén constante, hospedándose los pontevedreses cerca del teatro Eslava, en una pensión de Coleros, 2, travesía de la calle Mayor. Es significativo, a nuestro parecer, que Prudencio Landín, autor de crónicas retrospectivas sobre Pontevedra, cuando su estancia en Madrid, en diciembre de 1901, pase por «los despachos de Echegaray, Canalejas, Montero Ríos, la Pardo Bazán, y la redacción de los talleres de *El Imparcial*».
>
> El marqués de Riestra, gran propietario, domina la vida de la región

> pontevedresa, organiza fiestas y recepciones brillantes, a las que acude la sociedad de Pontevedra.
> (...)
> Era, pues, Pontevedra, centro de vida política y cultural brillante, con gran actividad periodística, con tertulias que se reunían alrededor de las figuras de más relieve: Echegaray, Manuel del Palacio, Casto Sampedro, Concepción Arenal cuando su estancia en Pontevedra, Jesús Muruáis. Desde luego, el ambiente de la Pontevedra de las dos últimas décadas del XIX bien podía fortalecer aficiones o hacer surgir vocaciones. (Jean Marie Lavaud 1975: 412-414)

No fue ajeno Valle a este contexto cultural,[83] cuya impronta se refleja en su primer libro, *Femeninas*. Ramón del Valle-Inclán sería introducido en el mundo cultural gallego de entonces por su progenitor, don Ramón Valle Bermúdez, cuya amistad con Jesús Muruáis[84] o Manuel Murguía,[85] tal vez la figura más relevante de las letras gallegas en aquel instante, forja a su segundo hijo una serie de relaciones con la intelectualidad galaica muy importantes.[86] Resultado de estos vínculos del joven modernista es la autoría de Murguía del prólogo de *Femeninas*, prefacio que advierte las raíces galaicas del novel escritor, conjugadas con la incipiente estética, la modernista:[87]

---

[83] Así lo atestigua su constante presencia en la tertulia de la Casa del Arco. Vid. Jean Marie Lavaud 1975: 431.

[84] Vid. Robert Lima 1995: 40.

[85] Vid. Valle-Inclán y Mato 2000. Para la labor cultural y literaria de Valle Bermúdez, vid. Núñez Sabarís 2000b. Por su parte, Juan Naya Pérez (1959) reproduce la carta de Valle-Inclán (datada el 2 de marzo de 1893 en Veracurz), donde pide a Murguía que le prologue el futuro libro.

[86] "Al hablar de la formación literaria de Valle, dos personalidades -ya mencionadas- saltan al primer plano: la de Manuel Murguía, figura clave del regionalismo gallego, a través de la cual el mito de la raza celta pasa a Valle y se hace literatura en el escritor arosano siempre que se refiera en ella a los orígenes gallegos. La otra, de signo muy diferente, es la de Jesús Muruais, catedrático pontevedrés, en cuya rica biblioteca el joven Valle establece contacto con la literatura europea finisecular (D´Annunzio, Barbey D´Aurevilly, Banville, Gautier, Huysmans...)", Margarita Santos Zas 1986: 36.

[87] Sin embargo, Eliane Lavaud (1995: 168) advierte el desconcierto que generan las palabras de Murguía acerca de la atribución modernista: "Además se pueden leer unas líneas en este prólogo que no pueden pasarse por alto en tanto crean un notable desconcierto entre los lectores de hoy y acaso también entre los de ayer. Son las que se dedican a situar *Femeninas* dentro de las corrientes literarias. Claramente Murguía encaja las *seis historias amorosas* dentro de la novela experimental con sus documentos humanos, cuidando el autor del prólogo de dejar bien claro que son conceptos que pide prestados a Zola merced a la cursiva usada para «documentos humanos», «experimentación» y «por experiencia». Ahora que, a continuación, las llama «confesiones» y las tilda de románticas... ¿De dónde provenía tal amalgama? ¿De una falta de lucidez de Murguía en cuanto a la esencia del modernismo en cuyo caso sería mejor historiador y mejor ideólogo que crítico literario ya que la parte informativa de un prólogo tiene mucho que ver con la crítica literaria? ¿Existiría todavía en el Valle-Inclán de entonces unos resabios de tipo naturalista o se manifestaría

> Por que hijo de su tiempo, pero así mismo hijo de Galicia, son en él manifiestas las condiciones especiales de los escritores del país. El sentimiento le domina, conoce la armonía de la prosa que aquí se acostumbra y no es fácil fuera: prosa encadenada, blanda, cadenciosa, llena de luz; prosa por esencia descriptiva y á la cual solo falta la rima. Y no es esto, solo, sinó que conforme con el espíritu ensoñador del celta, despunta los asuntos, no los lleva á sus últimos límites; levanta el velo, no lo descorre del todo, dejando el final -como quién teme abrir heridas demasiado profundas en los corazones doloridos -en una penumbra que permite al lector prolongar su emoción y gozar algo más de lo que el autor indica y deja en lo vago, y el que lee tiene dentro del alma- Es esta, condición especial que en nuestro amigo deriva de su raza, porque de su tiempo tiene lo que llamamos modernismo, y la nota de color viva, ardiente, sentida, puesta en el lienzo de un solo golpe. (p. XII)

Al tiempo que afirma la amistad que le unía con Valle Bermúdez:

> Más, ¿cómo callar en líneas escritas al frente del libro del hijo, la grande, la estrecha amistad que nos unió a su padre? Como no recordar al escritor y poeta intachable, al alma pura, al íntegro carácter a aquél que llevó el mismo nombre y apellido que nuestro autor y fué tan digno de la estimación que le tuvimos siempre y con la que nos correspondía? Aún fué ayer, cuando con el pie en el sepulcro, nos tendió por última vez su mano y hablamos de las cosas que de tanto tiempo atrás, nos eran queridas, -la patria gallega y la poesía que había encantado sus horas solitarias. Sabía él que la muerte le había ya tocado con su dedo, más no por eso se creía del todo desligado de la tierra, que no pensase en su país y no se doliese de los infortunios ajenos; ¡él que los había conocido tan grandes!
>
> Duerme, duerme en paz mi buen amigo, tu hijo sigue la senda que le trazaste con el ejemplo de una vida honrada como pocas. (p. XX-XXI)

No se puede deslindar, por tanto, ni la formación intelectual de don Ramón ni el alumbramiento de esta colección de novelas cortas -publicada, por cierto, en Pontevedra- con el ambiente cultural, pontevedrés y gallego, del fin de siglo. Pero retengamos un momento las palabras de Murguía en que observaba la dualidad encerrada en *Femeninas* en cuanto a la veta gallega y modernista de su obra.[88] En efecto, con ser importantes los préstamos del fin de siglo cosmopolita, en un capítulo como este dedicado a las fuentes, no se puede obviar el influjo de los escritores gallegos del *Rexurdimento* en la obra

---

ya esta tendencia al sincretismo según la lectura que se ha podido hacer de *Flor de santidad*? ¿Cómo recibiría el lector de 1895 este tipo de información? Al mismo tiempo Murguía defiende prolijosa y algo ingenuamente la tesis de la realidad autobiográfica estableciendo una total equiparación entre lo contado y lo vivido por el autor".

[88] Una opinión contraria, sin embargo, es sostenida por Torcuato Ulloa (1895) ese mismo año: "Contra la respetabilísima opinión del prologuista, del ilustre Murguía que con la galanura de su prosa cincelada y con autoridad indiscutible hace la presentación del autor en el mundo de las letras, yo me permito creer humildemente que, fuera de la ondulancia y del ritmo, veo en este libro poco de nuestra tierra gallega, y aun no mucho tampoco de literato español".

valleinclaniana:[89]

> Valle-Inclán se formó en una época, a fines del siglo pasado, en que la literatura gallega, y de modo muy particular la poesía, había salido del letargo en que venía sumida desde el Renacimiento, y se manifestaba en una pléyade de brillantes poetas, entre los que sobresalen las nobles figuras de Rosalía de Castro y Curros Enríquez. Rosalía de Castro (1837-1885), la iniciadora del despertar literario de Galicia, había pasado a mejor vida cuando Valle-Inclán era mozo; Manuel Curros Enríquez (1851-1908), que sucedió a Rosalía en el movimiento poético gallego, estaba, en cambio, en plena actividad literaria en este tiempo. (González López 1968: 251)

Si bien es cierto que la impronta de los escritores gallegos del resurgir literario se nota más en la obra de temática gallega, en especial *Jardín umbrío* y *Flor de santidad*, que en las colecciones de novelas cortas como la presente *Femeninas* o *Corte de amor*.

La conjunción de préstamos, europeos y gallegos, conforma, pues, los dos principales afluentes de la formación literaria que confluye en *Femeninas*, cuyas influencias se han analizado en su conjunto hasta el momento, sin embargo, la singularidad que presenta cada uno de los relatos aporta sus propios préstamos particulares. El primero en ocuparse de sus respectivas fluentes fue Said Armesto (1965: 111)

> Producto de la mayor parte de sus historias de combinaciones sabias, *La Condesa de Cela* dijérase haber sido generada al calor de las novelas *Cruelle enigme* y *Un crime d´amour*; *Rosarito* recuerda por más de un concepto *Une histoire sans nome*, del célebre escritor normando; *Tula Varona*, mezcla felicísima de Bourget, d´Aurevilly y Daudet, parece hablarnos de la Colette Rigaud de *Mensonges*, y trae a la memoria aquellas elegantes y provocativas damas que sonríen oyendo las historias del conde Ravilés; y pasajes hay en *Fort comme la mort de Maupassant*, que el autor de *Femeninas* se ha sorbido para describir, primero, la cita de Julia y Aquiles Calderón, y la agonía de Octavia, después.

Posteriormente Eliane Lavaud (1991: 143) y recientemente Annick Le Scoëzec (2000) se acercaron más pormenorizadamente a estos préstamos literarios. La profesora

---

[89] "La herencia gallega, conviene señalarlo, no se agota en Murguía. Diversos investigadores (Rubia Barcia, Carballo Calero, Saillard, Díaz Plaja, Fichter, entre otros) coinciden en subrayar la abundancia e importancia de las deudas contraídas por el escritor, por una parte, con determinados autores (Curros, Pondal, Pastor Díaz, Vicetto...) Con quienes se ha relacionado el uso de procedimientos estilísticos (tal el caso de la famosa triada de adjetivos, presente en Pastor Díaz), de temas (el de las guerras civiles, abordado por Curros), el género de la novela histórica (cultivado por Vicetto, al que Valle confiesa admirar), los personajes del ciego o el peregrino, etc., etc.", Margarita Santos Zas 1986: 36.

José García Velasco (1989: 29-36) se apoya en la herencia paterna y las relaciones con la intelectualidad liberal gallega para justificar el liberalismo de Valle-Inclán en sus primeros años de actividad literaria.

Lavaud anuncia las reminiscencias de "La niña Chole" con *Les Conquérants* de Malraux, o lecturas de infancia de Valle como las *Rimas* de Bécquer y la *Salambó* de Flaubert. Y también con la novela inconclusa del mexicano Justo Sierra, *El Ángel del porvenir* (1869).[90] También se hace eco de los hallazgos realizados por William Fichter, quien en su artículo sobre la génesis de *Sonata de estío*[91] compara fragmentos casi idénticos entre "La niña Chole" y los *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla, en concreto se refiere a la escena de los tiburones, tomada con ligeros cambios de la obra del creador del *Tenorio*.

"La Generala", en cuanto a la peripecia de la lectura arrebatadora, debe mucho a la *Divina Comedia*, en concreto al episodio de Francesca de Rimini y su cuñado, Paolo Malatesa, cuyos amores se originan por una lectura, de modo análogo a la pasión que se forja entre los jóvenes Currita y Sandoval. Eliane Lavaud descubre, asimismo, los préstamos que esta historia adquiere con la noticia "El Cadete y el canario", aparecida en el *Heraldo de Madrid* el 7 de junio de 1891.

La huella dannunziana de *El placer* también se deja ver en alguna de estas novelas cortas: en concreto la ternura maternal que Elena Muti y Octavia Santino muestran con Andrea Sperelli y Pedro Pondal. En esta misma obra el pasaje de la evocación de los amores pasados asocia a ambas parejas, incluso los temores de morir sola de Octavia se asemejan a la advertencia que con este mismo propósito realiza María Ferres, cuyas interlocuciones obtienen idéntica respuesta de Sperelli y Pondal, quienes prometen estar al lado de sus amadas en tan difícil trance.

[90] "Por un artículo de Claude Dumas sabemos que *La Niña Chole* debe bastante a Justo Sierra, personalidad muy conocida en los círculos literarios y políticos de Méjico en 1892, cuando llegó Valle-Inclán. En 1869, Justo Sierra había publicado *El Ángel del porvenir* en la revista literaria *El Renacimiento*. Era una novela de juventud, por cierto inacabada, y que su autor evocaba a veces con algo de ironía", Eliane Lavaud 1991: 145.

[91] Vid. William Fichter 1953.

También reseña que la preparación del té por Elena en presencia de Andrea Sperelli se vincula con el episodio del mate en "Tula Varona".

Finalmente,[92] al margen de otras fuentes señaladas, concluye este repaso la profesora Lavaud con la intertextualidad, casi plagio, que "Octavia Santino" posee con la novela *Fort comme la mort* de Maupassant, de la cual reproduce fragmentos casi íntegros:[93]

> En *De mi viejo carnet*, crónica de la Pontevedra de 1900, Prudencio Landín cuenta que un día Víctor Said Armesto, hombre erudito y dotado de una excelente memoria, llegó a la casa de los hermanos Muruáis con un libro en cada mano:
>
> > Oiganme, que tengo un notición que darles. Recordarán ustedes cuanto hemos alabado este primoroso cuento de nuestro amigo Fulano publicado en un libro titulado... Pues bien: sepan ustedes que el cuento no es suyo sino de Guy de Maupassant, cuyo libro tengo aquí...
>
> En este caso "Fulano" era Valle-Inclán, el título de su libro *Femeninas* y la novela corta *Octavia Santino*. Maupassant -que también ejerció una enorme influencia sobre D´Annunzio- había publicado en mayo de 1889 una novela que pronto alcanzó un clamoroso éxito: *Fort comme la mort*. (Eliane Lavaud 1991: 153)[94]

A las asociaciones que Eliane Lavaud establece entre las novelas cortas y la literatura finisecular, habría que añadir las concomitancias entre la afición de Tula Varona a la esgrima y la habilidad en este mismo deporte que exhibe madame Hauteclaire Stassin, protagonista del relato "La bonheur dans le crime" de *Les diaboliques*, incluso la práctica de la esgrima se convertirá en un elemento de notable relevancia en ambos relatos, pues en la obra de Barbey la espadachina termina enamorándose de su alumno, el conde de Savigny, y, en "Tula Varona", la criolla consigue cautivar al duquesito mediante la simulación de la lucha con floretes.

En cuanto a los hallazgos de Annick Le Scoëzec Masson (2000: 43), observa las

---

[92] El hecho de que incluya a "Rosarito" en los cuentos implica que quede al margen de este estudio.

[93] Vid. Eliane Lavaud 1991: 153.

[94] No obstante, como se desprende de la precedente cita de Said Armesto (1965: 111), en 1897 el propio erudito ya dejaba constancia de la relación entre "Octavia Santino" y *Fort comme la mort*.

deudas de "Rosarito", "Beatriz", "Mi hermana Antonia" o "El miedo" con la novela gótica. En otro momento de su monografía (2000: 75) compara *Une histoire sans nom* de Barbey d´Aurevilly, con "Rosarito":[95] la niña de Valle-Inclán, al igual que la protagonista del francés, muere con el corazón traspasado, y si se admite la hipótesis del suicidio de Rosarito, he ahí una nueva concordancia entre ambas. Respecto a "Octavia Santino", establece (Le Scoëzec 2000: 76) la relación con otra obra de Barbey d´Aurevilly, *Ce qui ne meurt* (curiosamente la obra que se cita en "La generala"), debido a la compasión que muestran ambas protagonistas en el umbral de la muerte.

En suma, a la luz de los trabajos de estas dos investigadores no se puede negar, en modo alguno, que don Ramón dominaba perfectamente la literatura europea del fin de siglo: sus mitos, sus atmósferas, sus tonos. De ahí que, a partir de la naturaleza de tales préstamos, es lógico deducir el carácter finisecular, modernista, de su primer libro de relatos: *Femeninas. Seis historias amorosas.*

[95] Vid. también Said Armesto 1965: 111.

5. *Femeninas. Seis historias amorosas*

> El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. (Gérard Genette 1989b: 11-12)

Esta definición de paratexto, elemento muy importante por lo general en un libro modernista, ilustra el contenido de este nuevo apartado. El paratexto de *Femininas* se compone de un título, un subtítulo, un prólogo, ya mencionado, una dedicatoria y la fecha de datación de las seis novelitas.

Comenzando por el título, *Femeninas*, está integrado por un adjetivo con valor de sustantivo, cuyo plural anuncia la variedad de relatos.[96] Ni que decir tiene que al intitular de este modo la colección está conectando su temática con la novela erótica francesa de protagonismo femenino,[97] género literario con el cual mantiene unos estrechos lazos de conexión, como se vio en el apartado anterior. Este creciente interés en el fin de siglo por este modelo literario se relaciona con los nuevos aires de la modernidad, ya que en este

---

[96] "Los volúmenes encubren más o menos su naturaleza antológica: nunca se anuncia claramente que se trata de una reunión de novelas cortas. Sin embargo el frecuente uso del plural (*Femeninas*, *Historias*) que algo revela de la pluralidad del contenido o el empleo de palabras en singular pero con sentido plural en el subtítulo (*Florilegio*) alude implícitamente a la pluralidad de relatos", Eliane Lavaud 1995: 166.

[97] Eliane Lavaud (1995: 168) advierte las similitudes con las novelas de Octave Uzanne, muy conocido por los tertulios de la Casa del Arco, y cuyos títulos no dejan sombra de duda respecto a la cercanía con nuestra colección: *Son altesse la femme* (1885), *La Française du siècle* (1886), *La femme á Paris* (1894) o *Feminies* (1896).

Relativo a las nominaciones de los libros del autor es preciso hacer mención a una interesante curiosidad. Como la temática descrita en estas páginas también se puede contemplar en *Corte de amor* (1903), es más que probable que Juan Ramón Jiménez (1962: 57) se estuviese refiriendo a esta colección cuando afirma que el título *Nínfeas* se lo había dado Valle-Inclán, quien lo guardaba para un libro suyo.

período la moda se sexualiza y convierte a la mujer en un objeto divino aunque intrascendente:

> Es durante el fin de siglo, como señala el historiador cultural Peter Gay, cuando la moda como signo de la modernidad se «sexualiza» por completo, en gran parte mediante el desarrollo de los grandes almacenes modernos, que hicieron público -y respetable- lo que antes era muy privado. Al combinar sexo y comercio dentro de la figura femenina, se intensificaba el placer para hombres y mujeres, pero también se exacerbaban las tensiones morales y sociales, al confundir las esferas pública y privada y al subrayar el status ya ambivalente de la mujer. La moda convirtió a la mujer en un objeto divino pero frívolo. El vestido le dio una identidad fabricada, pero exigió un precio. La apariencia sustituía la realidad; y una cortesana podía parecer tan elegante como la Emperatriz Eugenia. (Noël Valis 1993: 105)

Bajo este contexto trivial aparecen las frívolas Julia, Currita o, incluso, Tula Varona, doncellas cuyo erotismo *fin de siècle* se expresa desde el título de la colección. Pues no obstante la época que se está retratando es prolífera en estereotipos de belleza femenina:

> El fin de siglo presenta en la literatura y en las artes plásticas socorridos estereotipos de belleza femenina. Es la mujer ideal que se viste a la moda de París, con amplias ropas de tafetán o muselina, de cintura ajustada y guantes hasta el codo; que cubre su cabeza con grandes sombreros decorados con floridos jardines o variopintas cornucopias. El *modern style* destaca en ellas una nueva línea que realza su silueta, la amplía en evocadoras curvas y, en caso de necesidad, llega a enmendarla. Es la mujer ideal, encantadora, frívola, mundana, la musa de poetas, fotógrafos o príncipes rusos...
>
> Pero este modelo de belleza exterior coexiste con otro, cuyos encantos los proporciona la belleza espiritual de un alma inquietante, perversa, atormentada y misteriosa. (...)
>
> Los dos ideales de feminidad atraviesan el fin de siglo, pero es esa desconcertante complejidad psicológica la que ejerce un mayor poder de seducción. (Calvo Carilla 1992: 28)

Los dos modelos de feminidad de que habla José Luis Calvo se corresponden -*grosso modo*, ya que la tipología finisecular será más compleja- con la "mujer fatal", epítome del decadentismo del momento, según Mario Praz (1969), y la "mujer frágil", apelativo que Hans Hinterhaüser (1980: 92) construye en simetría con su antagonista.[98] De modo que el título de *Femeninas* no podía ser más acertado para los propósitos del libro, dada la naturaleza de las seis novelas cortas, cuyas protagonistas pertenecen a alguno de

[98] Vid. Javier Herrero 1980: 29.

estos tópicos femeninos del *fin de siècle*.

Sin embargo, tampoco se puede deslindar el nuevo protagonismo que adquiere la mujer con los movimientos feministas de este período:

> En este protagonismo tiene mucho que ver los movimientos finiseculares de liberación de la mujer. En este sentido, la atención prestada por la Iglesia católica, que en 1854 proclama el dogma de la Inmaculada Concepción es todo un síntoma del signo de los tiempos, cuando no un intento de apropiación religiosa de la naciente «cuestión de la mujer». Aunque en España tienen lugar con un cierto retraso histórico, escritoras como Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos denuncian distintas posiciones la postergación social y exigen igualdad de derechos con el hombre. (Calvo Carilla 1992: 28)

> En consecuencia, un nuevo modelo femenino comienza a abrirse paso a medio camino entre la tradición y esa meta ideal ya formulada, aunque con eco minoritario, que busca el reconocimiento de la mujer como individuo con plenos derechos; con una situación que le permita decidir sobre su futuro lo mismo que hace el hombre. Un movimiento nace para conquistar ese objetivo: el feminismo, extendido en su desarrollo hasta nuestros días. (Capel Martínez 1989: 311)

Por este motivo no es de extrañar que las heroínas de *Femeninas* pugnen, a menudo, por su libertad, frecuentemente reprimida por los sectores sociales más conservadores dominados por la autoridad masculina: así el matrimonio trunca la independencia de la condesa de Cela o Currita. Tula, por su parte, consigue su ansiada autonomía tras el rechazo constante del varón.[99]

En cuanto al subtítulo, *Seis historias amorosas*, explicita, ahora sí, el carácter plural del libro. Señala el número, seis, y su temática erótica, resultante del contenido del sexteto de relaciones amorosas que se establecen en la obra. Mayor detenimiento merece la palabra "historias" ya que será recurrente en la titulación de las colecciones de narración breve de Valle: *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*; *Historias perversas* o *Historias de amor*, entre otras, parecen apuntar cierta predilección

[99] "Un acercamiento crítico a estos cuentos sugiere, en típico estilo valleinclaniano, una serie de perspectivas en las que el libertinismo de las protagonistas sirve para proyectar los estremecimientos que el matrimonio como institución estaba sufriendo en una España en evolución", Lourdes Ramos-Kuethe 1983: 51.

de don Ramón por este marbete. Amparo de Juan Bolufer (2000: 137) afirma que este término más general se impone sobre los más concretos de cuento, novela o novela corta. Es posible que el autor, a falta de un conocimiento más exhaustivo acerca de los límites y las nominaciones de la preceptiva genérica, hubiese optado por una palabra más de su agrado para retratar esas "historias" que él oía siendo niño, o que significaban los avatares tormentosos de relaciones llevadas por lujuriosas damas y apuestos caballeros.

Adentrándose en las páginas interiores de *Femeninas*, la colección comienza con una dedicatoria y un prólogo. En cuanto a la primera está destinada a Pedro Seoane: un amigo suyo de la época de estudiante[100] y, a tenor de la escasa fortuna que su aparición ha tenido en posteriores escritos, es posible, además, que sus encuentros se hayan dilatado todavía más de lo que el autor refleja en la propia dedicatoria.[101] Respecto a su identidad, Eliane Lavaud (1995: 175) aporta un dato: con el tiempo llegaría a ser diputado conservador de Cambados.

Los datos relativos al prólogo ya se han ofrecido en el apartado anterior: su autor, sus circunstancias, su contenido, solamente es preciso añadir que sirvió también como prefacio a *Historias perversas* (1907), *Cofre de sándalo* (1909) y *Corte de amor* (1922), colecciones de tono muy similar a *Femeninas* y que incluso integran varios textos de la colección de 1895. Es probable que el hecho de conservarlo sea un tributo de agradecimiento a Murguía, puesto que en 1907 -y todavía menos en 1909 y 1922- Valle-Inclán ya no precisaba el aval del patriarca de las letras gallegas. El texto que se reproduce

[100] "Otros amigos de su grupo fueron Salvador Cabeza de León, Manuel Casas Fernández, Vázquez de Mella, Pedro Seoane y Augusto González Besada. Estos dos últimos le ayudaron en fechas posteriores a salir de las dificultades económicas que le afectaron durante casi toda su madurez", Robert Lima 1995: 42.

[101] "¡Cuánto tiempo que ni nos vemos ni nos escribimos, mi querido Seoane!", p. VII.

es idéntico al de 1895, tanto que en 1907 autor y editor se olvidan de corregir en el propio prólogo las menciones al título de la colección y, donde debía rezar *Historias perversas*, continúa *Femeninas*,[102] un notable despiste que, sin embargo, se explica tras observar que los relatos de 1907 transmiten a menudo las erratas de 1895, de lo cual se infiere que la reproducción de textos se realizó sin apenas revisión.

Finalmente resta observar la datación de los textos de la obra, ya que todos reflejan no sólo la fecha del final de redacción sino también el lugar. Respecto a este último hay una interesante nota de Gonzalo Torrente Ballester (1966: 7), a propósito de un encuentro con una prima del escritor:

> La señorita de Peña Artime cuida El Cuadrante y me lo enseña. «Aquí nació Ramón» - por ejemplo: una habitación no muy grande, desolada, fría y húmeda. «Aquí se dice que escribió *Femeninas*».

No parece demasiado acertada la *vox populi* que, según la familiar de don Ramón, identifica el Cuadrante con el espacio de escritura de *Femeninas*. Es posible que después del viaje a México y antes de publicar la obra pasase alguna temporada en Vilanova, donde pudo apuntalar o revisar algún relato pero difícilmente escribirlo. Las novelas cortas de *Femeninas*, como certifica la carta exhumada por Naya Pérez (1959), estaban perfiladas casi en su totalidad antes de partir de México, pues así se debe entender, y no de otro modo, la petición que le hace a Murguía para prologar la futura colección. Ratifica este hecho que tanto "Octavia Santino" como "La Generala" tienen sendas versiones en la prensa mejicana (*El Universal*). Bien es cierto que Vilanova aparece en la data de dos de los textos: la dedicatoria y "Rosarito", ambos fechados en abril de 1894, si bien el primero especifica el día: el veinte. Muy posiblemente "Rosarito" fue el último relato de *Femeninas*

[102] Joaquín del Valle-Inclán (1992: 35) y Eliane Lavaud (1995: 171) también se hacen eco de este despiste.

en ser redactado; de ahí que su estancia en abril en la villa arosana hubiese servido, seguramente, para escribir la dedicatoria y rematar la redacción del último relato de la colección.

Las demás dataciones son las siguientes: "La condesa de Cela" (Veracruz, enero de 1893); "Tula Varona" (Pontevedra, septiembre de 1893); "Octavia Santino" (México, julio de 1892); "La niña Chole" (París, abril de 1893) y "La Generala" (A bordo del vapor "Havre", abril de 1892). Datos que en líneas generales parecen creíbles. Si se tiene en cuenta que las versiones mejicanas de "Octavia Santino" o "La Generala" ya estaban escritas en 1892, aunque fuese en una fase provisional respecto al texto definitivo de 1895, y dado que las dos tienen como pretexto, respectivamente, el relato "El gran obstáculo" (febrero de 1892) y la noticia del *Heraldo de Madrid* (junio de 1891), la cronología de la redacción se tiene que situar forzosamente entre los márgenes temporales de la publicación del pretexto y la publicación de la primera versión, corroborando de este modo la fecha aparecida en la colección. Y lo mismo se puede decir de los lugares de datación: en efecto, Valle-Inclán se embarca en el puerto de Marín el 11 de marzo de 1892, en el vapor francés *Le Havre*, proveniente de Amberes y con destino a Cuba y México.[103]

Tampoco ofrecen mayores dudas "La condesa de Cela" y "Tula Varona", sobre todo en lo referente a la coherencia de las coordenadas espacio-temporales: en septiembre de 1893 había regresado a Pontevedra y en enero de ese mismo año se hallaba, efectivamente, en Veracruz:

> Es muy probable, por tanto, que *La Crónica* comenzara en diciembre. Desde luego, al comenzar 1893 Valle-Inclán se encontraba instalado en la ciudad y conforme a los usos y costumbres se había hecho socio del Casino Español, como lo acredita el libro de actas

[103] Vid. José García Velasco 2000: 38.

de dicha institución en su sesión del 4 de enero. (García Velasco 2000: 61)

Se ha dejado para el final el caso de "La niña Chole", cuyo lugar y fecha remiten a París, abril de 1893. Don Ramón del Valle-Inclán abandona en julio de ese mismo año el continente americano y regresa a Galicia pero en modo alguno se conoce estancia alguna en París, por consiguiente parece una muestra más de la afición de Valle-Inclán por fabularlo todo, incluso aquellos datos que en apariencia estaban más sujetos a los dominios de la realidad, de tal modo que pretende dotar a la colección de un cosmopolitismo que estuviese en consonancia con la temática que se desarrolla en el seno de sus páginas. Por lo tanto, ni en los aspectos periféricos de la obra literaria como los paratextuales, don Ramón en absoluto olvidaba sus pretensiones en pos de buscar los elementos más idóneos para conseguir el efecto oportuno: que *Femeninas* se colorease con la luminosidad más resplandecientes de la modernidad literaria de 1895.

6. Una colección de novelas cortas

Femeninas, tal como reza el subtítulo de la colección, se presenta como un conjunto de historias. Sin embargo, tan genérico marbete no especifica diferencia alguna, por ejemplo, entre las narraciones breves contenidas en esta colectánea y las aparecidas en *Jardín umbrío*. En el estudio del paratexto se explicaba esta afición por las nominaciones indeterminadas, tal vez por el desconocimiento del autor acerca de la preceptiva genérica,[104] aunque, en honor a la verdad, hay que advertir que esta dificultad no fue exclusiva de Valle-Inclán, pues si algo caracterizó al auge de la novela corta en el último cuarto del siglo XIX, fue su continua confusión con el cuento.

Valle alterna sus compilaciones de relatos entre colecciones de novelas cortas (*Femeninas*, *Corte de amor*, *Historias perversas*, *Historias de amor*) y colecciones de cuentos (*Jardín umbrío* y *Jardín novelesco*).[105] No obstante, no parece que haya sido definitivo el criterio de la clasificación genérica para establecer estas divisiones, ya que en las recopilaciones de cuentos aparecen novelas cortas como "Rosarito", "Beatriz" o "Mi hermana Antonia", primando, por tanto, el aspecto temático antes que el genérico.[106]

La abundancia con que Valle-Inclán desarrolla la narrativa breve en sus primeros

---

[104] "Se ha comprobado que Valle, en correspondencia con el panorama general diseñado por Ezama, no distingue especialmente entre los géneros en sus subtítulos e incluso prefiere marbetes menos marcados como el de «historia»", Amparo de Juan Bolufer 2000: 143.

[105] Eliane Lavaud (1991) realiza el estudio de los relatos breves, dividiéndolos en novelas cortas y cuentos. Amparo de Juan (2000: 144-145) repasa los criterios de selección utilizados por la investigadora francesa, Luis González del Valle (1990) y Rosa Alicia Ramos (1991).

[106] "Rosarito" y "Beatriz" pese a publicarse previamente en *Femeninas* y *Corte de amor* respectivamente, pasarán más tarde a integrar la serie de los *Jardines*.

escarceos es una práctica que no se puede disociar de la modernidad literaria, ya que, en el fin de siglo, el cultivo de los géneros narrativos cortos es un auténtico fenómeno editorial.[107] La preferencia por la forma breve de los escritores modernistas tiene mucho que ver con el hastío de la novela larga practicada por los realistas y naturalistas (Grass y Risley 1979: 19); es por ello que la mejor prosa de la época "no se halla en la novela sino en el cuento, poema en prosa o ensayo" (Allen W. Phillips 1974: 261).

Don Ramón está experimentando, pues, con un género preferido por la distancia que marcaba con las formas novelísticas decimonónicas, sin embargo no todo se debe a una nueva voluntad estética sino que en el desarrollo de las nuevas formas tendría un papel muy importante la expansión que la prensa adquiere a lo largo de este siglo:[108]

> Por encima de los libros, que ya hemos visto escasos y minoritarios, el lugar físico donde la nueva literatura va a intentar la captura de su público es el periódico, como beneficiaria -y, a la vez, como consecuencia- de la gran expansión alcanzada por la prensa española durante la Restauración. (Mainer 1987: 60)

La estrecha vinculación entre la expansión de la narrativa corta y el auge de la prensa plantea una interrogante de difícil resolución: ¿qué circunstancia ha condicionado más la opción por las formas breves: la pretensión de distanciarse de la novela realista o el acomodo a los márgenes espaciales que los periódicos ofrecían?:

> El estudio de estas colecciones de relatos breves plantea un doble problema: uno literario, ya que la boga de éstas parece llegar en un momento de crisis del relato naturalista cuando el predominio de la introspección psicológica y el reemplazo del argumento complicado por la anécdota reveladora aconsejaban al escritor la reducción e intensificación del relato; otro crematístico, ya que cabría plantearse en qué medida la

[107] Vid. Ángeles Ezama Gil 1998b: 18.

[108] "El cuento romántico se difunde principalmente a través de las hojas impresas de los periódicos y sigue, en consecuencia, los mismos avatares a los que está sujeta la prensa española de la primera mitad del siglo XIX.

La férrea censura fernandina frena el desarrollo periodístico iniciado en el siglo XVIII. Tras la muerte del rey, se abre en nuestro país, y en concreto en Madrid, una de las etapas más fructíferas para la historia del periodismo. A este éxito contribuye la adaptación del modelo periodístico procedente de Inglaterra y Francia. El regreso de los emigrados junto con el inicio del triunfo romántico crea un ambiente propicio para su expansión", Montserrat Trancón Lagunas (1992: 425). Vid. también Ezama Gil 1992: 19.

> demanda industrial de novelas breves condicionó la oferta de los escritores. (José Carlos Mainer 1987: 71)

Para Ángeles Ezama Gil (1992: 26), el relato breve refuerza, sin duda, su identidad gracias a la difusión que consigue en la prensa periódica:

> El relato breve afirma su identidad genérica y asegura su difusión en los años finales del XIX, gracias al apoyo que le dispensa la prensa periódica. La divulgación de que es objeto el género se ve favorecida por las dimensiones del mismo, que lo hacen asequible a cualquier tipo de publicación.
>
> En la época que nos ocupa se hace patente una acusada tendencia hacia la *brevedad*, señalada por algunos escritores, y manifiesta en los marbetes de buen número de relatos: «novelas relámpagos», «cuentos pequeñitos», «microscópicas», «cuentos de un minuto», «pequeñas historias», «efímeras», «instantáneas», «cuentos breves», «relatos breves» o «narraciones al vuelo» son algunos de ellos. En la consolidación de esta tendencia desempeña un importante papel el cronista *Fernanflor*, decidido partidario de las formas breves.[109]

El auge de estos nuevos métodos de expansión editorial proporciona nuevas formas de ingresos a los autores de la segunda mitad del XIX.[110] Tanto los surgidos a partir de la Gloriosa (en especial, Clarín y Pardo Bazán) como los que realizan sus primeros escarceos literarios en el fin de siglo, en modo alguno ajenos a las tentaciones de periódicos y revistas, cultivan, casi sin excepción, la narrativa corta. El proceso era idéntico en casi todos ellos: a la publicación de los relatos en la prensa le seguía la recopilación en diferentes colecciones.

---

[109] La propia investigadora afirma, sin embargo, que no todos los escritores manifestaron la misma predisposición; algunos como Clarín o Ernesto Laguardia se opusieron. En el caso de este último de forma sarcástica, a la efervescencia de estos géneros breves.

[110] José Carlos Mainer (1987: 71) aporta una cita de Fernández Flórez, crítica con la mercantilización del género: "El mismo autor no vacila en confesar su preferencia por el género, pero a la vez no puede evitar una irritada reacción contra la mercantilización de los cuentos (el género idóneo para periódicos, revistas gráficas, almanaques) y los relatos breves, rasgo que era todo un fenómeno social en 1918, cuando Fernández Flórez prologaba la colección de estos últimos titulada *Silencio*: «En España hay muy pocos cuentistas y muchísimas personas que escriben cuentos. Casi todos estos cuentos tienen más relación con el aparato digestivo que con el cerebro o con el corazón. Procuraré explicar la génesis. El literato, o aspirante a tal, yace derrumbado en el diván de un café. Los movimientos peristálticos de su estómago sobresaltan en el secreto interior de la víscera media tostada mal mordida. Cuando esto ocurre y algún vecino de mesa ha pedido un *roast-beef*, la melancolía y el afán inmoderado de riquezas hallan abierto el camino del alma. Entonces el hombre derrumbado suele pensar que le faltan cinco duros. Decir cinco duros es suscitar en él la idea de escribir un cuento (...). Lo que digo de él puede igualmente ser aplicado a la novela breve, salvando apenas un ligero matiz: detrás del cuento están veinte bistecs con patatas; detrás de la novela corta está un gabán o una mesada de la casa de huéspedes»".

Particularmente prolífico en este aspecto fue don Ramón del Valle-Inclán, sobre todo en los tres primeros lustros de su producción literaria, en las cuales cultivó tanto el cuento como la novela corta. No escapa a casi nadie que las necesidades económicas del escritor promovieron la constante publicación de sus textos en la prensa periódica y su frecuente reedición en diferentes colecciones.[111] Aunque, por otra parte, nunca dejó de aprovechar esta oportunidad para perfeccionar la calidad literaria de sus textos:

> Las publicaciones periodísticas fueron para el escritor una especie de laboratorio en el que ensayaba incansablemente su trabajo antes de editarlo en forma de libro. No pocas veces en los periódicos hemos descubierto la génesis de sus obras como retazos de un «puzzle» que paulatinamente iba cobrando forma: en otras ocasiones, se han exhumado fragmentos sueltos de hipotéticas obras que nunca han llegado a ver la luz o que acaso esperan ser descubiertas; conocemos múltiples versiones de sus cuentos diseminados aquí y allá, que hablan de un hombre que ejerce una permanente y renovada vigilancia sobre su estilo -la «fiebre del estilo» como el propio escritor definía su afán de perfeccionamiento- (Santos Zas 1990: 59)

De modo que la mayoría de sus relatos breves cuentan con versiones, previas o posteriores, en los diarios o revistas de la época, motivo que ha causado la enorme complejidad textual de sus primeras creaciones. El caso de *Femeninas* resulta excepcional respecto a otras colecciones ya que escasean los pretextos publicados en prensa, circunstancia lógica si se tiene en cuenta que antes -e inmediatamente después- de 1895 Valle-Inclán era prácticamete un desconocido. Solamente las conocidas versiones de "Octavia Santino" y "La Generala" en *El Universal* de México, periódico del que era redactor, vieron la luz antes de su publicación en libro. Sin embargo, y a pesar de su posterior fama, Eliane Lavaud (1991: 143) llama la atención sobre las dificultades que hubo de pasar para publicar novelas cortas en la prensa de 1900:

[111] Javier Serrano Alonso (1987: 19) apunta este factor como causa de la proliferación de textos valleinclanianos en prensa. Por otro lado, García Velasco (1986: 26-27) documenta con unas cartas de Valle a José Ortega Munilla tanto las dificultades económicas del escritor gallego como el alivio que para su maltrecha economía suponían las colaboraciones periodísticas.

> Que Valle-Inclán abandone el género tal vez se deba a las dificultades de publicación. A pesar de su relativa brevedad, la prensa pone más reparos para publicar una novela corta que un cuento. Prácticamente, Valle-Inclán sólo las publica en revistas literarias, y a veces su tema hace que los directores las rechacen por miedo a escandalizar a sus lectores.

Por tanto Lavaud-Fage liga la renuncia a seguir cultivando la novela corta con las dificultades de publicación debido, sobre todo, a la censura ejercida sobre sus textos por los responsables de los periódicos. Vetos que se pueden observar en las versiones de "La condesa de Cela"o "Octavia Santino" de la revista *Por Esos Mundos*.[112] El propio Valle-Inclán se lamentaba en 1908 de las dificultades de publicación:

> Las historias que hallaréis en este libro tienen ese aire que los críticos españoles suelen llamar decadente, sin duda porque no es la sensibilidad de los jayanes. A ese gesto un poco desusado debieron su mala ventura, cuando por primera vez quise hacerlas conocer. Si exceptuáis «Eulalia», todas ellas fueron condenadas á la hoguera, en alguna de esas redacciones donde toda necedad tiene su asiento. Y esta historia quiero recordarla ahora como enseñanza que os sirva de aliento á vosotros, jóvenes amigos, los que sufrís desengaños en este pícaro mundo de las letras. «Augusta» no pareció bien al gran rastacuero de la *España Moderna*; «Rosita» escandalizó al pobre diablo que dirige *La Lectura*, y «Beatriz», cayó en un concurso de *El Liberal*, aquel *Liberal* de antaño, tan apestoso á los cosméticos y aceites de peluquería barata, con que se acicalaba un necio presumido y pedante, que tuvo cierta notoriedad literaria con el nombre de Fernanflor.
>
> Salvóse «Eulalia» porque aquella hoja de *Los Lunes de El Imparcial*, cuando la dirigió D. José Ortega Munilla, fué algo desusado en esta tierra. Yo encontré allí una hospitalidad que no hallé en parte alguna, ni entonces que comenzaba mi vida literaria, ni tampoco después. Don José Ortega Munilla, á mí y á otros muchos que comenzaron conmigo, fué el único que en aquellos tiempos nos tendió una mano generosa, cordial y amical. (*Corte de amor*, p. 28-30)

La estrecha vinculación de este género narrativo con la prensa produjo otro tipo de consecuencias, como el cultivo del cuento de circunstancias, aquel que era encargado por los periódicos para publicar en días determinados:

> La utilización de la prensa periódica como vehículo de difusión del relato breve implica la sumisión, más o menos frecuente, de éste a las exigencias de aquélla. Esta «sumisión», mucho más notoria en los diarios que en las revistas (v. gr. *El Imparcial* y *El Liberal*), afecta no sólo a la ideología del cuento, sino también a su temática: buen número de relatos surgen al hilo de fiestas anuales, recuerdos históricos, hechos de la vida político-social, o se vinculan al tema monográfico del número correspondiente, manteniendo así una estricta coherencia con el resto de las colaboraciones periodísticas. (...)

[112] Vid. el estudio textual de ambas obras.

> Sin duda la práctica más conocida es la de elaborar relatos relacionados con las fiestas religiosas habituales: Navidad, Año Nuevo, Semana Santa, Reyes, Carnaval, Todos los Santos, y algunas otras ocasionales. (Ezama Gil 1992: 54)

Tampoco don Ramón fue ajeno a estas prácticas ya que tanto "Nochebuena" como "La adoración de los Reyes Magos" deben su existencia a la oportunidad de dichas efemérides.[113]

Como consecuencia de la buena recepción con que los lectores acogen las nuevas formas narrativas, en especial el cuento, los periódicos reservan espacios, secciones fijas, suplementos, etc, encaminados al cultivo de cuentos y novelas cortas, pero, sin duda, la apuesta periodística con mayor notoriedad y éxito será el concurso: a los de las revistas *La Puerta del Sol* y *Blanco y Negro* se suma el que cobrará mayor fama:

> Pero, sin duda, el más importante es el convocado por *El Liberal* el 1 de enero de 1900, con el que se pretende premiar dos cuentos de autores españoles, inéditos y originales, cuya extensión no exceda de tres columnas del periódico, y cuyo asunto es de libre elección. (Ezama Gil 1992: 28)

Premio que también ambicionó don Ramón María del Valle-Inclán, pues en 1900 y 1902 se presenta, respectivamente, con los cuentos "Satanás" (futuro "Beatriz") y "Malpocado". Ambos gozaron de escasa fortuna pues el primero, pese a los halagos de Juan Valera, fue rechazado por el jurado y el otro obtuvo el segundo premio tras quedar el primero desierto.

Paralelamente al enorme desarrollo del relato breve se produjo la proliferación de colecciones de cuentos y novelas cortas que vivió el comienzo del siglo XX.[114] José Carlos

---

[113] "La adoración de los Reyes (Tabla del siglo XV) y "Nochebuena (Recuerdo infantil)" fueron publicados en *El Imparcial*, el 6 de enero de 1902 y el 24 de diciembre de 1903, respectivamente. Vid. Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer 1995: 164-165.

[114] "Si las colecciones de cuentos son numerosas, resulta más difícil encontrar una empresa editorial que se dedique preferentemente a su edición. En 1899, no obstante, surge la que tal vez sea la primera de ellas, la *Biblioteca Mignon*, impulsada por el editor Bernardo Rodríguez Sierra, que la dirige desde su creación en 1899 hasta el nº 31; a la muerte de éste su viuda se hace cargo de la dirección, manteniéndola hasta su desaparición en 1910", Ángeles

Mainer (1987: 72) atribuye a Eduardo Zamacois el primer impulso de esta iniciativa editorial, cuyo objetivo era rescatar para el escritor los pingües beneficios que las revistas gráficas (*Nuevo Mundo*, *Vida Galante*, *Blanco y Negro, Hojas Selectas*...) obtenían por este género literario. A *El Cuento Semanal* (1907-1912) le siguieron, entre otras, *La Novela Corta* (1916-1925), *La Novela Semanal* (1912-1925), *La Novela de Hoy* (1922-1932) o *La Novela Mundial* (1926-1928), receptoras todas ellas tanto de obras nuevas de los cuentistas como de reproducciones de las ya publicadas en prensa, de ahí el carácter misceláneo que a menudo mostraban estas colecciones de relatos.[115]

A ellas hay que sumar las reuniones de textos de un mismo autor, por ejemplo Valle-Inclán agrupa sus narraciones breves a través de la reedición de sus colecciones: *Jardín umbrío* (1903, 1914, 1920), *Corte de amor* (1903, 1908, 1914, 1922), *Historias perversas* (1907), *Cofre de sándalo* (1909), *Historias de amor* (1909), la póstuma *Flores de almendro* (1936)..., pero tampoco permanece al margen de la oportunidad de difundir sus obras a través de colectáneas como *La Novela Corta* o *El Cuento Semanal*.[116]

Pero, analizados los cauces de expansión de estos géneros narrativos y llegados a este punto, es preciso ocuparse de una cuestión de difícil tratamiento: la preceptiva de la novela corta. No resulta fácil resolver este complejo asunto debido al carácter evanescente de los márgenes genéricos caracterizadores de las distintas formas de la narrativa breve y a la dificultad de llegar a una solución unánime en los estudios teóricos que se han acercado

Ezama Gil 1992: 37.

[115] Vid. Ángeles Ezama Gil 1992: 36-37.

[116] Aunque en el caso de Valle-Inclán la reunión en un solo toma de varias obras se extiende también al género dramático: *Tablado de marionetas*, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, *Martes de Carnaval*. Tampoco se debe olvidar que publicó parte de *El Ruedo Ibérico* como novelas cortas en *La Novela Mundial* y *La Novela de Hoy*.

al tema. La problemática de su delimitación estriba en la contigüidad con otros géneros literarios, y no sólo narrativos, como por ejemplo su manifiesta similitud con el dramático:

> ¿Se puede, al menos, circunscribir a la novela corta comparándola con otros géneros? Por la concentración, la intensidad de la acción, no carece de parentesco con el género dramático. «Relato generalmente breve, de construcción dramática», dice el *Petit Robert*; las *Cent Nouvelles nouvelles* remiten constantemente a la farsa; otras a la tragedia; la novela española, a la comedia. (Roland Étiemble 1977: 131)

Esta cercanía con las formas teatrales, en este caso no sólo de la novela corta sino del relato breve en general, funcionará como acicate de la renovación del drama, según Jesús Rubio (1998: 21), quien ejemplifica con las valleinclanianas *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* como muestras de la experimentación finisecular y la disolución de los márgenes narrativos y dramáticos.

Pero la mayor vacilación se produce entre los dos géneros breves más características del siglo XIX, el cuento y la novela corta, cuya denominación se confunde a lo largo del siglo:

> En la literatura española del pasado siglo la denominación de los géneros breves resulta particularmente confusa e imprecisa; los términos utilizados para referirse a las formas narrativas breves son numerosos (cuento, historia, episodio, narración, leyenda, boceto, tradición, cuadro, apunte, anécdota, fábula, apólogo, bosquejo, etc.) y faltos de rigor en su aplicación.
>
> En la etapa de la Restauración, el término «cuento» se destaca de modo predominante sobre los otros para referirse al género breve. Por los mismos años la forma literaria que hoy denominamos «novela corta» empieza a diferenciarse terminológicamente de otras formas breves; es entonces cuando empiezan a utilizarse los marbetes de «relación», «cuento largo», «boceto de novela», «novela en germen», «esbozo novelesco», «novela corta», y otros afines. (Ezama Gil 1993: 142)

Esta subordinación al cuento hizo que la mayoría de los intentos de definición de la novela corta naciesen por oposición a esta forma narrativa,[117] no obstante, parece tener

[117] Los intentos de delimitación de la novela corta pasan básicamente por monografías dedicadas al cuento (Baquero Goyanes 1949 o Ezama Gil 1992) o artículos donde se resume el estado de la cuestión, dejando para una ocasión de mayor detenimiento una reflexión teórica de mayor calado: "Más allá de pretender resolver esta compleja cuestión genérica, necesitada de una extensa y madurada reflexión crítica, y que, en todo caso requeriría para su resolución el análisis detenido de un amplio corpus de textos", Ángeles Ezama Gil 1993: 142.

una mayor tradición literaria.[118] Baquero Goyanes (1949: 49) apunta que, pese a las confusiones terminológicas, no se trata de un mismo género:[119]

> Alarcón utiliza para un mismo género las siguientes denominaciones: novelas cortas, cuentos, historietas y narraciones. No está la gravedad del caso en la triple denominación diferencial de las distintas series, sino en llamar a todas *novelas cortas*.

Por ello, propone la siguiente distinción:

> 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 como en las narraciones renacentistas, el mérito de *El sombrero de tres picos* no está tanto en la trama como en el gracejo narrativo sin que esto implique hojarasca retórica.
>
> Y así llegamos a la curiosa paradoja de que las narraciones denominadas *novelas cortas* son *cuentos* por su extensión. (Baquero Goyanes 1949: 51)

Por consiguiente, la oposición oralidad / no oralidad y la extensión son los dos criterios que definen las fronteras de la novela corta. Respecto al segundo, fue el más utilizado por la crítica, todavía defendido hoy en día (Ezama Gil 1993: 148) pero también refutado por inconsistente (Étiemble 1977: 130).[120]

Las clasificaciones realizadas por don Ramón del Valle-Inclán parecen estar muy cercanas a las pautas esbozados por Baquero Goyanes. En efecto, las novelas cortas muestran una mayor amplitud que los cuentos, cuya existencia se vincula estrechamente a la oralidad: las versiones de *Jardín umbrío* van precedidas de la advertencia de un narrador, quien expone su único cometido de transmitir las historias, oídas siendo niño, y contadas

[118] Sin embargo R. Étiemble (1977: 127) reivindica la antigüedad de la novela corta: "Desde la aparición de las novelas cortas del Renacimiento, no se hace más que hablar de los renacimientos de la novela corta: en el siglo XIX y en el siglo XX. Como si este género periódicamente decayera o muriera. Pero la época clásica, podría muy bien definirse como la de la novela corta. En la China de los Song, de los Ming y los Manchúes, la novela corta, poco diferenciable del cuento, no cesó de prosperar. Testigo de ello, Pu Songling y sus *Cuentos extraordinarios del pabellón del ocio* que, a pesar de su título, se llamarían también novelas cortas extraordinarias según nuestra terminología".

[119] Baquero Goyanes (1949) y Gillespie (1967) hacen un repaso comparativo acerca de la terminología utilizada por las principales literaturas europeas para denominar los géneros narrativos.

[120] Este autor (Étiemble 1977: 130-131) rechaza también otros como la veracidad o la impasibilidad.

por una vieja criada de su abuela, Micaela la Galana. Claro que, en ocasiones, esta indicación colisiona con la naturaleza de los narradores particulares de los demás cuentos.

Parece, además, que hay una correlación entre la estructura genérica y la temática desarrollada; de este modo, la novela corta acoge las historias galantes con protagonismo femenino,[121] mientras que el cuento engloba los relatos de misterio, superstición y fantasía, asuntos muy vinculados, por otra parte, con la tradición oral y popular. Correspondencia que se trunca en "Rosarito", "Beatriz" y "Mi hermana Antonia", obras cuyos elementos se asocian a la atmósfera y tono de los cuentos; sin embargo, "su extensión y su división en capítulos las acerca al género de la novela corta" (Amparo de Juan 2000: 144). Es por ello que, pese a ser novelas cortas y, en el caso de "Beatriz" y "Rosarito", haber nacido en el seno de colecciones de esta índole, el autor prima el aspecto argumental y las incluye en las series *Jardín umbrío* / *Jardín novelesco*.

Repasados, pues, los cauces editoriales, las fuentes literarias o el ambiente literario de la época, aspectos todos ellos que confluyen en esta edición de 1895, es momento de concluir este capítulo inicial para dar paso al estudio concreto de los diferentes relatos que integran la colección. Hasta el momento la atención ha recaído en las cuestiones que se ocupan de *Femeninas* en su totalidad, cuyas disquisiciones teóricas de poco valdrían si no se apoyan en la observación y análisis de los textos que alimentan todo este conjunto heterogéneo aunque unitario que conforma *Femeninas*, la *opera prima* de don Ramón María del Valle-Inclán.

[121] A esta temática se refería Eliane Lavaud (1991: 143) al mencionar las dificultades con que Valle-Inclán se topaba para publicar novelas cortas.

II. ESTUDIO TEXTUAL

1. Panorama editorial de las novelas cortas

La complejidad textual de las versiones que componen las seis novelas cortas de *Femeninas* está estrechamente vinculada a la expansión de los cauces editoriales en los años finales del siglo XIX, tal como se ha podido ver en el último apartado del capítulo anterior. Existe una relación de reciprocidad entre las nuevas posibilidades de divulgación -como consecuencia del auge de la prensa- y el crecimiento de la narrativa breve, pues, si bien la consolidación de las publicaciones periódicas favoreció la eclosión del género, su rentabilidad comercial estimuló la aparición de diversas colecciones de cuentos y novelas cortas (misceláneas o de un solo autor).

El soporte textual que sustenta las diferentes versiones proviene directamente de este panorama editorial, pues Valle-Inclán explota todas las posibilidades que el mercado le ofrece para dar a conocer sus relatos. De tal forma que no solamente utilizó la colección de novelas cortas (*Femeninas*, *Historias perversas*, *Cofre de sándalo*...), sino también la prensa periódica, tanto los diarios como las revistas literarias.

El periódico mejicano *El Universal*, donde Valle-Inclán trabajaba como redactor,[122] fue el vehículo de publicación de las dos versiones más antiguas de estos seis relatos, ambas de 1892: "El canario" y "La confesión". Pero no fue premonitorio el uso temprano de los diarios, puesto que, salvo sendas versiones de "Octavia Santino" (1893) y "Tula Varona" (1905) en el madrileño *El Globo*, no volverá a utilizar este medio para publicar ningún otro

[122] El periódico anuncia el ingreso de Valle en su redacción el 19 de mayo de 1892. Vid. José García Velasco 2000: 44.

texto de los que conforman el tejido textual de *Femeninas*. Circunstancia bien diferente a la acontecida con los cuentos, cuyas versiones en periódicos son más numerosas. Sin duda, el carácter más licencioso de la novela corta respecto al cuento redujo notablemente sus posibilidades de publicación.[123]

Tampoco, y por el mismo motivo, son demasiado frecuentes las versiones en revistas literarias. A la temprana publicación de "Octavia Santino" en la pontevedresa *Extracto de Literatura* (1893) hay que sumar únicamente los dos textos publicados en *Por Esos Mundos* -"La confesión"(1904) y "Final de amores" (1905)-, y las versiones de "Rosarito" en *La Ilustración Española y Americana* (1903) y *Nuevo Mundo* (1927), respectivamente.

Los relatos en prensa comparten unas características comunes entre ellos, independientemente de que sean previos o posteriores a *Femeninas* o de que hayan salido en diarios o revistas literarias. Salvo en "Rosarito", las demás publicaciones presentan un texto mucho más menudo con importantes mutilaciones respecto a las versión de 1895, sustracción que afecta notablemente a la caracterización de los personajes o al empleo de los elementos finiseculares que se han enumerado en el capítulo anterior. De igual modo suelen presentarse bajo un título diferente, en unas ocasiones porque todavía es previo al de *Femeninas* ("El canario" y "La confesión), y en otras porque se pretende deslindar la publicación de la novela corta de 1895 y dotarlo de una apariencia de originalidad.

La colección, por lo tanto, es el medio más utilizado para la publicación de estas novelitas. Casi todos los relatos de *Femeninas* se repiten en *Historias perversas* (1907),

[123] Vid. Eliane Lavaud 1991: 143

Historias de amor (1909) y *Cofre de sándalo* (1909). La primera reproduce las seis obras de 1895 e incluye "Beatriz y "Augusta". En *Historias de amor* desaparece incomprensiblemente "La Generala" y entran "Rosita", "Eulalia" y "Drama vulgar". Finalmente, *Cofre de sándalo* sustituye "Rosarito" por "Mi hermana Antonia", como único cambio respecto a *Femeninas*. La razón de la ausencia de "Rosarito" en esta última colectánea estriba en que pronto abandona las compilaciones de novelas cortas para asociarse a las de cuentos [*Jardín novelesco* (1905) y *Jardín umbrío* (1914, 1920)], relatos con los que guardaba mayores concomitancias a nivel temático. Asimismo, las similitudes entre las obras de *Femeninas* (1895) y la serie *Corte de amor* explica que tanto "La condesa de Cela" como "La Generala" se integren, aunque tardíamente, en dicho ciclo (*Corte de amor*, 1922).

Además de las recopilaciones propias, Valle-Inclán acepta la posibilidad que le brindan las numerosas colecciones de narrativa breve que invaden el mercado editorial de la capital. Así, "La condesa de Cela", "Octavia Santino" y "Rosarito" cuentan con sus respectivas versiones en *La Novela Corta* (1918).

El paso por diversas colecciones ocasiona que, además de las variantes propias de cada relato, se añadan las concernientes a su integración en la colección, en un intento por homologar los criterios de cada publicación. Ello es especialmente visible en *Cofre de sándalo* (1909), dado que *Historias perversas* e *Historias de amor*, por lo general, muestran escasas diferencias con *Femeninas*. Se ha hablado de la motivación económica como causa de la proliferación de publicaciones de los opúsculos valleinclanianos; sin embargo, sin dejar de ser esto cierto, don Ramón siempre se mantuvo fiel a su compromiso artístico y, a pesar de insistir en la repetición de una misma obra, no permitió que se

perpetuasen los errores de juventud. Para la mayoría de las seis historias amorosas esta renovación se produjo en la colección madrileña *Cofre de sándalo*, ejemplo de los esfuerzos llevados a cabo por el autor en depurar estilísticamente los diferentes relatos.[124] Si se sitúa la obra en la cronología valleinclaniana, se observa que en 1909, publicadas ya las *Sonatas*, *Flor de santidad*, *Águila de blasón* y *Los cruzados de la causa*, entre otras, Valle se encontraba bastante lejos del bisoño escritor que se había dado a conocer en un libro de relatos publicado a finales del siglo XIX en Pontevedra, y cuya fama apenas sí había trascendido el ámbito regional. Por tanto, cuando se decide a publicar por primera vez estas breves historias amorosas en la capital,[125] no lo hace sin antes revisar concienzudamente su redacción. Ello explica que, tal como se verá en el comentario particular de cada obra, un alto porcentaje de las variantes de *Cofre de sándalo* tengan una motivación estilística.

De igual modo, muchas de ellas deben a su inclusión en esta colectánea la división en capítulos, pues salvo alguna excepción de *Historias de amor* o de alguna versión en prensa, hasta 1909 perpetuaban la estructura externa unitaria de *Femeninas*. Asimismo, de las variantes extraídas en cada relato también se puede observar que la base de los opúsculos de *Cofre de sándalo* no fue *Femeninas*, sino *Historias perversas*, merced a los errores comunes entre el texto de 1907 y 1909.

---

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

[125] Salvo "Rosarito" que se publica en 1905 en *Jardín novelesco*, las demás novelas de *Femeninas*, con anterioridad a Cs 1909, se habían publicado, o bien en prensa, o bien en las colecciones *Hitorias perversas* e *Historias de amor*, editadas en Barcelona y París respectivamente.

Resta, para concluir este repaso por las posibilidades editoriales que manejó Valle, apuntar una opción que ejerció a menudo: aprovechar la publicación de una obra para incluir otra de menor extensión. Las ediciones de *Mi hermana Antonia* y *Octavia Santino* en *Los Contemporáneos* (1918) y *La Novela Corta* (1918), respectivamente, sirvieron al autor para adjuntarles "Tula Varona" y "La Generala", respectivamente. Se repite el procedimiento en 1932 con la integración de "La condesa de Cela" en *Sonata de estío*.

Por último, "La Generala" aporta una curiosa versión ("Antes que te cases", 1903), tanto por la naturaleza de sus variantes como por el tipo de publicación utilizada, ya que se trata de un volumen colectivo con el motivo común de frases y refranes, cuyo propósito debía casar bien con la moraleja que se desprende del significado final de la obra, sarcástico y crítico con los matrimonios desiguales.

2 Estrategia de la escritura en *Femeninas*: las novelas cortas

Todo esta complejidad editorial confluye en el entreverado sistema textual que integra cada una de las seis novelas cortas, el cual se complica todavía más si se tienen en cuenta dos factores diferentes aunque superpuestos: por un lado, la autonomía de cada relato y, por otro, la similitud de los diferentes procesos de corrección y estilización. Es por ello que en el presente apartado se analizará la estrategia de la escritura que sigue cada obra en particular y, en el siguiente, se sistematizarán aquellas variantes que se repiten de forma constante en el conjunto de las seis novelas cortas.

Por otro lado, el acopio de versiones que intervienen en cada una de ellas quizá dé una abrumadora sensación de heterogeneidad, sin embargo muchas son meras reproducciones de textos anteriores, de tal modo que el análisis textual de *Femeninas* resulta menos complejo del que en un principio pudiese parecer. Debido al diferente grado de afinidad entre las distintas versiones, y para facilitar su estudio, se agruparán por bloques cuya primera publicación contiene la novedad de los cambios ejercidos por el autor respecto a la fase textual inmediatamente anterior.[126]

[126] Los signos ecdóticos que se utilizarán en este capítulo serán los mismos que se han empleado en la edición: los corchetes [ ] indicarán supresión, los ángulos < >, adición, y las llaves {}, conjetura. Cuando se confronten dos variantes que se oponen, si se confrontan en un contexto textual idéntico, se destacarán en negrita para facilitar su visualización. Por último, en las citas, se colocará la abreviatura de la publicación y su número de página, salvo en la edición príncipe, donde, por defecto, solamente aparecerá la paginación.

2.1. "LA CONDESA DE CELA"[127]

Con "La condesa de Cela" se inicia la colección *Femeninas*. Este privilegio no es sino un ejemplo del interés que este relato despertó en don Ramón, como se desprende del hecho de que haya sido uno de los textos con mayor número de publicaciones. Pese a ello, el proceso de gestación de la obra se puede dividir en cuatro momentos, según el número de bloques de versiones:

a) Fem 1895 (Hp 1907, Ha 1909).

b) Pm 1905.

c) Cs 1909 (Nc 1918, Cs 1922, Fa 1936).

d) Ca 1922 (Se 1932).

La pluralidad de su historia textual comienza con la publicación de *Por Esos Mundos* (1905), cronológicamente la primera versión del relato después de su estreno en Fem 1895. Como se podrá advertir en adelante, los cambios acometidos en este texto quizá sean los más llamativos y complejos de todos cuantos integran el cuadro de publicaciones de "La condesa de Cela", por cuanto hubo de ajustarse al perfil de la revista donde se

---

[127] Las versiones de "La condesa de Cela" son las siguientes (Entre paréntesis figura la abreviatura utilizada en la edición que se utilizará en adelante):

"La condesa de Cela", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 5-48. **(Fem 1895)**

"Final de amores", *Por Esos Mundos*, Madrid, nº 126, julio de 1905, pp. 26-30. **(Pm 1905)**

"La condesa de Cela", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 17-41. **(Hp 1907)**

"La Condesa de Cela", *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 173-222. **(Cs 1909)**

"La condesa de Cela", *Historias de amor*, Paris, Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 59-91. **(Ha 1909)**

La Condesa de Cela, Madrid, *La Novela Corta*, ,nº 133, 20 de julio de 1918, **(Nc 1918)**

"La Condesa de Cela", *Corte de amor*, Madrid, Artes de la Ilustración, 1922, pp. 191-244. **(Ca 1922)**

"La Condesa de Cela", *Cofre de sándalo*, {Buenos Aires}, Imp. L. Bernard, Las Grandes Obras, Publicaciones del Pensamiento Universal, nº 24, 9 de diciembre de 1922, pp. 23-32. **(Cs 1922)**

"La Condesa de Cela", en *Sonata de estío*, Madrid, Dédalo, Selección Literaria, 1932, pp. 153-191. **(Se 1932)**

"La condesa de Cela", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 146-162. **(Fa 1936)**

publica, hecho que condicionó no poco las innovaciones introducidas en el relato.

Pero antes de adentrarse en los pormenores internos de esta versión de 1905, es preciso atender a las mudanzas efectuadas en el paratexto del relato, pues afecta por igual a los distintos bloques de versiones. Un nuevo título y la estructuración en capítulos modificaban sustancialmente el aspecto externo de la obra respecto a su presentación en 1895. No obstante, según se ha advertido en el apartado anterior, la división en capítulos, inexistente en Fem 1895, es común a la mayoría de las versiones posteriores. Acompaña al texto de 1895 en su disposición unitaria la repetitiva Hp 1907; sin embargo, desde la temprana Pm 1905 hasta la póstuma Fa 1936, "La condesa de Cela" se distribuye en diferentes episodios. Ahora bien, dicha segmentación en modo alguno se realizó de forma homogénea, véanse si no la disparidad de criterios utilizados en cada bloque:[128]

I. Aquiles está esperando a alguien.	Pm 1905 (I) Ha 1909 (I)	Ca 1922 (I)
II. Presentación de Aquiles.		
III. Llegada de la mujer a la que espera Aquiles.		
IV. Presentación de la pareja / Presentación de la condesa.		Ca 1922 (II)
V. La condesa expone el motivo de la visita.	Pm 1905 (II) Ha 1909 (II)	
VI. Presentación de las intenciones de la condesa respecto a sus relaciones con Aquiles.		Ca 1922 (III)
VII. Historia amorosa de la condesa / Decisión de la condesa / Sentimientos de Aquiles.	Pm 1905 (III) Ha 1909 (III)	

[128] La división que se presenta en el margen izquierdo corresponde a la estructuración realizada en el bloque de versiones que se inicia con Cs 1909, puesto que es el que presenta un mayor número de fracciones. A la derecha del resumen del capítulo se colocan las correspondencias con las demás versiones.

VIII. La condesa le pide las cartas a Aquiles.	Pm 1905 (IV) Ha 1909 (IV)	Ca 1922 (IV)
IX. La condesa arroja las cartas al fuego.		
X. Aquiles rescata las cartas del fuego.		Ca 1922 (V)
XI. Aquiles solicita quedarse con las cartas.		
XII. Descripción del carácter de la condesa.	Ha 1909 (V)	Ca 1922 (VI)
XIII. La condesa consuela a Aquiles.		
XIV. Entrada en la alcoba / Relación amorosa.		Ca 1922 (VII)
XV. Aquiles ofende a la condesa denigrando a su madre.		Ca 1922 (VIII)
XVI. Salida de la alcoba. Ruptura de las relaciones.		

Como se puede deducir de este cuadro comparativo, tanto Pm 1905 como Ha 1909 y Ca 1922 presentan una división más simple que la utilizada en el bloque de versiones encabezado por Cs 1909. Se podría decir que mientras la distribución de Ca 1922 es una sintetización de la de Cs 1909, Pm 1905 y Ha 1909 presenta un criterio distributivo diferente. Sendas versiones, en efecto, estructuran el texto de una forma similar, con la salvedad de que la segunda presenta cinco capítulos frente a los cuatro de la primera, desigualdad que se explica por la supresión de numerosos fragmentos en la publicación de *Por Esos Mundos* respecto a la edición príncipe, algunos de ellos de una amplia extensión, como el que compone el capítulo V de Ha 1909.

El criterio de ambas publicaciones se basa fundamentalmente en la tradicional clasificación de la historia en presentación-nudo-desenlace. En el capítulo I (presentación) se realiza una introducción de los personajes y su relación amorosa; los capítulos II, III y

IV ocupan el nudo de la anécdota (II, exposición del problema; III, introducción de una analepsis donde se explica el pasado de la condesa en asuntos amorosos, y IV, desarrollo del asunto). El capítulo V (sólo en Ha 1909) presenta un momento anticlimático con la reconciliación amorosa de la pareja que precede al desenlace fortuito de la obra. En Pm 1905, a causa de las ausencias ya advertidas, la conclusión del relato es mucho más concisa -faltan los momentos anticlimáticos de Ha 1909- y por consiguiente se prolonga el capítulo IV, que acoge, de este modo, el final de la obra.

En Cs 1909 se introduce una distribución mucho más cuantiosa y no habrá cambio en el orden y duración temporal o introducción de cualquier motivo temático que no repercuta en la creación de un nuevo capítulo. En Ca 1922 se simplifica la división de Cs 1909: se amalgaman capítulos en los cuales no existe una alteración temática (VIII, IX) y se sintetizan aquellos donde la presentación de una determinada situación o personaje precede y enmarca a una escena (I,II, III/ IV, V, etc.).

El otro fenómeno que particularizaba externamente a Pm 1905 atañía a su inédito título, pues se trata del único texto de los que forman el macrotexto "La condesa de Cela" que se intitula de manera diferente: "Final de amores". Se trocaba el nombre de la protagonista por el desenlace de la novela corta. Es decir, se cambiaba personaje por argumento. "Final de amores" era posiblemente el título que había pensado Valle en su redacción inicial, pues no solamente en "La condesa de Cela" sino en otros textos de *Femeninas*, publicados en prensa con anterioridad a su edición príncipe, existe un título diferente al de la colección de 1895, resultado de su primera escritura, y que también se caracterizaba antes por la nominación de un motivo argumental que por el nombre de su protagonista. Así "Octavia Santino" y "La Generala" se titularon respectivamente "La

confesión" y "El canario" en las publicaciones del diario mejicano *El Universal*, en 1892. Eran relatos que todavía privilegiaban su escueta historia antes que unos personajes que apenas se singularizaban por tener un nombre propio. Además, con toda probabilidad, cuando el autor concibió inicialmente los textos todavía no habría previsto que formasen parte de una recopilación de novelas cortas con protagonismo femenino y que requerían un título más acorde con el perfil de la colección.[129]

Pero la posibilidad de que se hubiese titulado "Final de amores" con anterioridad a 1895 no explica la razón por la que se retoma en 1905, cuando previamente se había descartado. Una comparativa con la otra versión de *Por Esos Mundos* quizá aporte la clave para entender esta opción paratextual. "Octavia Santino", en efecto, después de haber desechado el epígrafe de sus pre-textos ("La confesión") para *Femeninas*, lo rescata exclusivamente para su versión de 1904 en esta revista. La pregunta es obvia: ¿por qué Valle-Inclán, en dos de sus relatos, cuando los publica en *Por Esos Mundos*, vuelve a utilizar el título que tenían inicialmente obviando la modificación introducida en 1895? La respuesta se antoja en un principio sencilla: porque el perfil y las características de los relatos publicados en esta revista, merced a sus numerosas sustracciones, eran diferentes a las demás versiones. El predominio de la trama argumental frente a la escasa complejidad de los personajes, se debe, en parte, a la necesidad de ajustarse a la angostura espacial propia de una revista, para lo cual se exigía un texto más breve, y también en parte, a la censura que motiva la supresión de ciertos fragmentos de la obra relativos a la caracterización de los personajes o a ciertos motivos argumentales. Ello explica que en "La

[129] Es preciso recordar que el título de todos los relatos de *Femeninas* alude a su protagonista femenina: "La condesa de Cela", "Tula Varona", "Octavia Santino", "La niña Chole", "La Generala" y "Rosarito".

confesión" ("Octavia Santino") desaparezca el motivo de la confesión religiosa y los protagonistas no sean amantes sino matrimonio, y que en "Final de amores" se produzcan numerosas mutilaciones de fragmentos que podrían contravenir los principios morales imperantes a finales del XIX. Pero habría otra razón posiblemente más poderosa todavía. Al margen de la mayor o menor conveniencia respecto a las características del nuevo texto, se precisaba romper con su identidad anterior. No obstante, es preciso recordar que la motivación económica suscitó la aparición de la mayoría de las versiones en prensa, para lo cual se exigía que al menos su reimpresión estuviese revestida de cierta apariencia de originalidad, y nada mejor, a fin de conquistar tales propósitos, que mostrarlo con un título que en modo alguno pudiese relacionarse con publicaciones pretéritas.

Por consiguiente, y como conclusión a todo lo dicho, las diferentes opciones paratextuales manejadas en esta versión son, en gran medida, resultado de las profundas transformaciones que el relato padece en esta publicación de 1905 y que alteran considerablemente su estructura interna. Así pues, Pm 1905 se caracteriza por la supresión de numerosos fragmentos respecto a las demás versiones, siguiendo la tónica predominante de los textos en prensa. Y como se ha apuntado líneas más atrás, estas elisiones se deben a dos únicos motivos: a la necesidad de adaptar el texto al formato de la revista y a la autocensura que guió las modificaciones del escritor para que algunos pasajes del relato no impidiesen su publicación en la revista *Por Esos Mundos*.[130]

Debido a esta segunda razón son numerosas las mutilaciones que se ejercieron sobre "La condesa de Cela"; se cuentan hasta un total de catorce supresiones atribuibles a esta

[130] Eliane Lavaud (1991: 143) advierte las dificultades, por razones estrictamente morales, con que se topó Valle a la hora de publicar en prensa.

cuestión. Se eliminan, básicamente, aquellos fragmentos que presentan escenas excesivamente sensuales -para las pautas de comportamiento de la época-, y también aquellos en los que se mencionan relaciones amorosas con clérigos. La supresión de las escenas eróticas está motivada porque, si bien se admitían las obras de asunto adúltero -muy en boga en todo el siglo XIX- resultaba escandalosa toda recreación en el sensualismo y erotismo, muy caro, no obstante, a la literatura finisecular.[131] Por esta razón se eliminan todos los instantes donde se describe la pasión entre la condesa y Aquiles Calderón, pasajes superfluos, por otra parte, teniendo en cuenta los intentos de esta versión por ceñirse única y exclusivamente al hilo argumental de la historia:

> [Entonces la gentil visitante sentósele con estudiada monería en las rodillas, y empezó á atusarle con sus lindos dedos, las guías del bigote juvenil y fanfarrón.](p. 8-9)

> [La otra, siempre sonriendo, levantó la faz, y juntando los labios, rojos y apetecibles como las primeras cerezas, alzóse en la punta de los pies.
> -Bese usted, caballero.
> El estudiante besó, con un beso largo, sensual y alegre, como prenda de amorosa juventud.] (p. 10)

> [Entonces hizo muchas locuras y dió que hablar á toda Brumosa, pero se cansó pronto.
> Traveseando como chicuela aturdida, rodea la cintura de su amante, y le obliga á dar una vuelta de vals por la sala. Sin soltarse, se dejan caer sobre el sofá:] (p. 13)

La adecuación moral de Pm 1905 suprime un amplio fragmento (pp. 32-43) que se ocupaba de los instantes más impúdicos de la novela: una vez que la condesa acudía a consolar al joven bohemio, ambos terminaban en la alcoba[132].

Previamente tampoco había pasado el tamiz censor una escena donde se exhibía la

[131] Sabido es que los jóvenes modernistas tuvieron que defenderse constantemente de las acusaciones de decadentes, pornógrafos e inmorales que sobre ellos vertían los representantes de la generación anterior. Cfr. Celma Valero 1989 y 1993: 25-38; Gómez Abalo 2000: 171- 183; Lily Litvak 1990: 111-128 y Javier Serrano 2000: 145- 169.

[132] A este fragmento ya se ha aludido al hablar de la distribución en capítulos. Es el que ocupa buena parte del capítulo V de Ha 1909, y cuya desaparición en Pm 1905 provoca que esta versión tenga cuatro y no cinco capítulos.

pasión desenfrenada de Aquiles, quien llega al extremo de abalanzarse sobre el fuego para rescatar sus cartas con Julia:

> [Su rostro, tenía en aquel instante una expresión de sufrimiento aterradora. Los ojos se conservaban secos, pero el labio temblaba bajo el retorcido bigotejo como el de un niño que va á estallar en sollozos. Desatalentado, loco, sacó del fuego las cartas, que levantaron una llama triste en medio de la vaga obscuridad que empezaba á invadir la sala.] (p. 30-31)

Es significativo que, pese a procederse a la eliminación de este párrafo, Pm 1905 mantiene el diálogo posterior con una referencia explícita a la acción de Aquiles:

> La condesa lanzó un grito:
> -Ay! ¿Te habrás **quemado**? ¡Dios mío qué locura!
> Y le examinaba las manos sin dejar de repetir: (p. 31; Pm 1905, p. 29)

El contenido de esta interlocución deja entrever que o bien el autor se despistó y se olvidó de extinguir todas las referencias al rescate de las cartas, o bien mantuvo esta alusión, a pesar de suprimir el fragmento anterior, contentándose con insinuar el acto de Aquiles.

Al margen de estos microtextos que podrían resultar poco ortodoxos respecto a los principios de la moral imperante en la época, también se obvian aquellas descripciones donde se destacan los encantos físicos de la condesa ("labios, rojos y apetecibles como las primeras cerezas"), o donde se hace mención explícita a su desnudez:

> [Cada palabra de la condesa era una nueva herida que inferían al pobre amante aquellos labios adorados, pero ¡ay! tan imprudentes; llenos de dulzuras para el placer; hojas de rosa al besar la carne, y amargos como la hiel, duros y fríos como los de una estatua, para aquel triste corazón, tan lleno de neblinas delicadas y poéticas.] (p. 28)

> [La condesa medio enloquecida, se arrojó del lecho; pero él no sintió compasión ni aún 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 . (...) (Aquiles) sentía esa cólera brutal, que en algunos hombres se despierta ante las desnudeces femeninas.] (p. 46)

> [(La condesa) horrorizada huyó de la alcoba. Aún cuando Aquiles tardó mucho en seguirla, la halló todavía desnuda, gimiendo monótonamente, con la cara entre las manos. Al sentirle, incorporóse vivamente y empezó á vestirse, serena y estóica ya.] (p.

47)

Este esfuerzo por exonerar el relato de las escenas que subrayan el erotismo del relato no se agotan con el personaje de la condesa de Cela, sino que también se extienden a su madre. En 1905 se anula una parte de la recreación imaginativa que Aquiles hace de la madre de la condesa:

> [Creía notar el movimiento de los labios, todavía frescos y sensuales que ofrecían raro contraste con las pupilas inmóviles, casi ciegas, de un verde neutro y sospechoso de mar revuelto] (p. 46)

También desaparecen de esta versión las alusiones explícitas al matrimonio de la condesa. Se sabe que es una adúltera pero se ahorran las conjunciones de su espíritu lascivo con su condición de casada:

> [A pesar de ser casada] creía haber recibido de Dios la dulce misión de consolar al estudiante. (p. 13)

> [El reunirme con mi marido, era una cosa que tenía que ser. Yo no me atrevía á decírtelo; te hacía indicaciones, y me desesperaba al ver que no me comprendías...] (p. 28)

Finalmente, Pm 1905 evita mencionar las relaciones amorosas de la condesa y su madre con personas pertenecientes al estamento clerical. La primera de ellas refería pretéritos entendimientos de la condesa con un joven clérigo:

> [Antes que con aquel estudiante diera mucho que hablar con 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 á 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 á grandes trancos con movimiento desmañado y torpe. Y sin embargo la condesa le había amado algún tiempo, con ese amor curioso y ávido que inspiran á ciertas mujeres las jóvenes cabezas tonsuradas.] (p. 11-12)

No sólo se obvia la amistad con el seminarista sino las preferencias de la condesa por amantes pertenecientes al estamento clerical. Aunque la inclinación de Julia no será espontánea, sino heredada de las lujuriosas prácticas de su progenitora. Así se la figuraba

Aquiles en Fem 1895:

> Se la imaginaba [hablando con espíritu mundano, de rezos, de canónigos y de prelados;] luciendo los restos de su hermosura deshecha; (p. 44)

Como consecuencia de ello se eliminan las irónicas insinuaciones de Aquiles a la canonización y supuesta beatitud de la madre de la condesa, que tanta importancia adquieren en el significado final de "La condesa de Cela".

> [Figúrate que yo me muero; que tú te arrepientes... ¿No hay en el Año Cristiano alguna historia parecida? A tú madre que lo lee todos los días debes preguntárselo.
> (...)
> -¡Bueno! Cuando la canonicen á ella ya habrá la historia que buscamos.] (p. 45-46)

Una vez más el autor vuelve a incurrir en un nuevo despiste, ya que, pese a sustraer el sarcástico comentario sobre la canonización, se olvida de extinguir todas sus huellas y todavía el diálogo subsiguiente al fragmento suprimido alude a su anterior existencia:

> No riñamos hija. Pero **también** tú puedes ser canonizada. (p. 45; Pm 1905, p. 29)

La última elisión referida a los amoríos clericales se halla al final del relato: Aquiles se satisface con mencionarle a la condesa los antiguos adulterios de su madre, pero sin denunciar que estos se llevasen a cabo con el clero tal como ocurría en 1895:

> -¡Julia! ¡Julita! También tus hijos dirán mañana que tú has sido una santa. Reconozco que tu madre supo elegir mejor que tú sus amantes. [¿Sabes cómo la llamaban hace veinte años? ¡La canóniga, hija! ¡la canóniga!] (p. 46-47)

Por consiguiente, parece obvio que Valle-Inclán tuvo que ajustar a menudo su texto a las pretensiones de la revista *Por Esos Mundos* para llevar a cabo su publicación. No son, sin embargo, las únicas carencias de esta versión que todavía debe prescindir de importantes aspectos de Fem 1895 para adecuar la obra a la edición de *Por Esos Mundos*.[133] La ausencia de estos pasajes dotará a la novela corta de una densidad menor y mayor simpleza, puesto

[133] Prueba de ello es que "La condesa de Cela", pese a ser un relato más largo que "Octavia Santino" en la versión de *Por Esos Mundos*, ambas ocupan el mismo número de páginas.

que se cercenan rasgos importantes para la caracterización de los personajes, y buena parte de aquellos elementos que dilatan el argumento de la obra y que permiten asociarla con las reacciones literarias que alumbraron el espectro artístico del fin de siglo. El retrato de Aquiles Calderón es buena muestra de ello. Aunque en Fem 1895 gozaba de una menor atención que Julia, el autor se había ocupado de forjar una identidad para el personaje, esfuerzo que resultará vano para esta versión, debido a que se cercena tanto su descripción física como psicológica:

> [Era hermoso, con hermosura magnífica de cachorro de Terranova; una de esas caras expresivas y morenas que se ven en los muelles, y parecen aculotadas en largas navegaciones trasatlánticas, por regiones de sol.] (p. 7)
>
> [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 lacería; resabio casi siempre de toda infancia pobre de caricias, amargada por una sensibilidad esquisita, que es la más funesta de las precocidades] (p. 14)
>
> [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 á amar; pasión combinada en el bohemio, con otro sentimiento muy sutil, de sensualismo psíquico satisfecho. La satisfacción de las naturalezas finas condenadas á vivir entre la plebe, conocer únicamente hembras de germanía, cuando por acaso, la buena suerte les depara una dama de honradez relativa. El bohemio había tenido esta rara fortuna. 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.] (p. 23-24)

Dichos ejemplos son ampliamente ilustrativos de lo expresado anteriormente sobre la literatura finisecular, debido a que Valle-Inclán asocia la "pasión vehemente del estudiante, con resabios grandes de animalidad", a su naturaleza primitiva y a su sensualismo psíquico de bohemio, aspecto que enlaza con la pasión que el fin de siglo mostró por las sociedades primitivas, repletas de barbarie y exaltación de los impulsos naturales. Tanto la Galicia feudal de los Montenegro como las razas y civilizaciones de las "tierras calientes" de México, de donde proviene Calderón, ilustran toda la importancia del primitivismo en el ocaso del XIX.

Otro elemento que se elimina de la caracterización de Aquiles son las continuas alusiones a su pobreza, factor que en 1905 se advierte muy sucintamente:

> En los primeros años derrochara como un príncipe, mas parece ser que su familia se arruinara años después en una revolución, y ahora vivía de la gracia de Dios. [Pero al verle hacer el tenorio en las esquinas, y pasear las calles desde la mañana hasta la noche requebrando á las niñeras, y pidiéndoles nuevas de sus señoras, nadie adivinaría las torturas á 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] (p. 6-7)

Más adelante desaparecen todas las menciones referidas a esta situación:

> [(La condesa) Hizo un mohín; y con arrumacos de gatita mimada se levantó de las rodillas del estudiante:
> -¡Carambola! no tienes más que huesos; la atraviesas á una.] (p.9)

> [-Desengáñate, rapaz, las apariencias engañan mucho. ¿Quién viéndote á tí podrá sospechar ni remotamente las penurias que pasas?
> -Pues, hija, el que tenga ojos. Esta vitola no creo que pueda engañara á nadie.] (p. 15)

> [Su vidriosa susceptibilidad de pobre le impide ser el primero en hablar. Nada, nada que sea humillante. ¡Aquel bohemio que debe dinero á toda Brumosa sin pensar nunca en pagarlo; aquel gran arrancado hecho á batirse con todo linaje de usureros, y á implorar plazos y más plazos á trueque de humillaciones sin cuento, considera harto vergonzoso, implorar de la condesa un poco de amor!] (p. 24-25)

> [-Bien podían estar mis cartas en Peñaranda. ¡Nada tendría de particular! Vamos á ver ¿en dónde están el reloj y las sortijas? Si el día menos pensado vas á ser capaz de citarme en el Monte de Piedad. Pero yo no iré ¡quiá! correría el peligro de quedarme allí.] (p. 26)

Respecto a la construcción del personaje de Julia, *Femeninas* dedicaba también un buen número de páginas a este propósito; sin embargo, "Final de amores" opta por excluir numerosas digresiones, claves para entender la naturaleza femenina de Julia o las resoluciones relativas a su relación con Aquiles. Se omite una descripción que revela sus actitudes frente a sus amantes y que descubre las extravagancias amorosas de la aristócrata:

> [Era el egoismo pagano de una naturaleza femenina y poco cristiana que se abroquela contra las negras tristezas de la vida. Momentos antes, mientras subía los ochenta escalones del cuarto de Aquiles, no podía menos de cavilar en lo que ella llamaba "la rotura de la vagilla". Conforme iba haciéndose vieja, aborrecía estas escenas, tanto como las había amado en otro tiempo. Tenía raro placer en conservar la amistad de sus amantes antiguos, y guardarles un rinconcito en el corazón. No lo hacía por miedo ni coquetería,

> sinó por gustar el calor singular de estas afecciones de seducción extraña, cuyo origen vedado la encantaba, y en torno de las cuales percibía algo de la galantería íntima y familiar, de aquellos linajudos provincianos, que aun alcanzara á conocer de niña. La condesa aspiraba todas las noches en su tertulia, al lado de algún ex-adorador que había envejecido mucho más á prisa que ella, este perfume lejano y suave, como el que exhalan las flores secas, -reliquias de amoroso devaneo, conservadas largos años entre las páginas de algún libro de versos.] (p. 20-21)

Al igual que este fragmento, desaparecen otros microtextos de *Femeninas* donde se podían observar sus dudas al abandonar a Aquiles (pp. 18-19), pero también su firme resolución de alejarse de su amante e irse a Madrid a vivir con su marido, a fin de conseguir que el estudiante la olvide. O, asimismo, los remordimientos de la condesa por privar a Aquiles de sus cartas (pp. 29-30) y las vacilaciones que surgen de su mente al conocer la valentía del bohemio cuando intenta rescatar las cartas del fuego (p.31). Y también un amplio fragmento de once páginas (pp. 32-43) de la versión Fem 1895, eliminado en 1905, y que prosigue con el adelgazamiento de todo aquello que resulte prescindible para la sucesividad de la historia. Se obvia la reiteración en el carácter alocado, salvaje y desordenado de Aquiles, a la par que su espíritu sacrílego, consistente en la divinización de su disoluto amor por la condesa de Cela, al omitir la petición del epistolario para hacer "con ellas un libro" y leer "una carta todos los días como si fuesen oraciones". Aquiles incurre no sólo en un acto de fetichismo sino también de sacrilegio, ambos característicos del erotismo finisecular,[134] que tendrá por costumbre considerar sagrados los aspectos más paganos de las relaciones amorosas; ahí radica, precisamente, uno de los fundamentos más transgresores de la literatura decadentista.

También se aborta la insistencia en el carácter libertino y profano de los amores de Julia con Aquiles Calderón, y los consejos maternos respecto a la relación extramatrimonial

[134] Cifr. Lily Litvak 1979.

de la de Cela:

> [Pero la condesa, deseaba vivir en paz con su madre: una buena señora de rigidez franciscana que hablaba á todas horas del infierno, y tenía por cosa nefanda los amores de su hija, con aquel estudiante sin creencias, libertino y masón á quien Dios, para humillar tanta soberbia, tenía sumido en la miseria.] (p. 35)

Así como los anhelos eróticos y herejes de Julia, cuyo misticismo pagano se superpone al religioso:

> [Apesar de frecuentar la catedral como todas las damas linajudas de Brumosa, jamás había gustado el encanto de los rincones obscuro y misteriosos, donde el alma tan fácilmente se envuelve en ondas de ternura, y languidece de amor plástico. Eterna y sacrílega preparación para caer más adelante en brazos del hombre tentador, y hacer del amor humano, y de la forma plástica del amante, culto gentílico y único destino de la vida.] (p. 36)

Tampoco pudieron contemplar los lectores de Pm 1905 la emoción que le producía a la condesa de Cela la pasión con la que Aquiles hablaba de sus cartas, o la veneración que Julia sentía por su madre. Referido a los amores de los dos protagonistas, la siguiente secuencia mostraba uno de sus rasgos primordiales: el carácter artificial de los sentimientos de Julia. La falta de autenticidad se ponía de relieve en la confección de las cartas que la condesa de Cela dirigía a su amante:

> [Cartas de una fraseología trivial y gárrula; donde todo era oropel, como el heráldico timbre de los plieguecillos embusteros, henchidos de zalamerías livianas; sin nada verdaderamente tierno, vívido, de alma á alma. Pero entonces, contagiada del romanticismo de Aquiles, hacíase la ilusión de que todas aquellas patas de mosca las trazara suspirando de amor.] (p. 37)

> [Y ella, á quien el silencio era penoso, se cubrió el rostro llorando, con el llanto nervioso de las actrices. Lágrimas estéticas que carecen de amargura, y son deliciosas como ese delicado temblorcillo que sobrecoge al espectador en la tragedia.] (p. 38).

Por consiguiente, terminado el análisis de las amplias y abundantes omisiones de "Final de amores", se puede concluir, sin lugar a dudas, que, independientemente de la causa que motivase su ausencia, no contribuyen a mejorar la calidad literaria del relato sino más bien todo lo contrario. Huérfano de los elementos más innovadores de la obra, exhibe

unos personajes cuyo grado de complejidad dista mucho de la consolidada en las demás publicaciones, pues su existencia en 1905 se justifica únicamente como meras funciones para guiar una trama.

Del cotejo entre Fem 1895 y Pm 1905 se extraen, sin embargo, una serie de variantes encaminadas a mejorar estilísticamente el texto. Aun sin llegar a la plenitud correctora de Cs 1909 se atisban los esfuerzos del autor por mejorar el relato. A pesar de ello, y merced a los empeños por enmendar el relato, "Final de amores" muestra en ocasiones un texto un tanto ambiguo y oscuro:

> A decir verdad, nadie paraba mientes en aquel contraste del galán y la dama, aun cuando no eran un secreto sus amores. Del mismo jaez habían sido **los de la condesa de Cela**. (Pm 1905, p. 27)
>
> Pero en Brumosa nadie paraba mientes en contraste tal. Del mismo jaez habían sido **todos los amores de la condesa de Cela**. (p. 11)

No parece que la secuencia "los de la condesa de Cela", amén de su dudosa calidad, sea demasiado clara para hacer referencia a todos los amores pasados de la condesa de Cela, como sí se pone de manifiesto en las demás versiones.

En ocasiones las estructuras de *Femeninas* son más precisas que las de Pm 1905 al matizar la extensión del significado léxico de sustantivos y verbos:

> esperaba que fuésemos siempre buenos amigos; (p. 27)
>
> Esperaba que fuésemos [siempre] buenos amigos (Pm 1905, p. 29)

Otras veces desaparecen los complementos verbales, tal vez víctimas de los ajustes espaciales de esta versión:

> Aquiles, de muy buen humor, empezó á pasearse canturreando [una jota zarzuelesca, popularizada por todos los organillos de España] (p. 5)

También se observa que Pm 1905 carece de las aposiciones calificativas, tan características de la colección de 1895:

> se levantó pálido y trémulo, [la voz embargada por la cólera] (p. 22)
>
> parecen conservar en su seda labrada y en sus molduras lustrosas, algo [del respeto y] de la severidad engolada de los antiguos linajes (p. 44)

En cuanto a las variantes que soportan una mayor voluntad estilística, se advierte un interés por reducir las conversaciones de las que se podría colegir una excesiva bajeza moral de la condesa:

> [-¡Carambola! no tienes más que huesos; la atraviesas á una.
> -Es raro: con esa balumba de cosas que traes encima, no debía pasarte un cañón.
> -Cállate embustero, bien sabes que todo es mío; antes yo no necesito.] (p. 9)

Si bien es cierto que del conjunto de la obra se infiere que la condesa no tenga excesivos escrúpulos en quebrar su fidelidad matrimonial, sí lo parece, como insinúa este diálogo, que obtenga prebendas materiales a cambio de sus relaciones adúlteras. Más adelante suprime otra intervención de Aquiles cuyo estilo coloquial es demasiado obvio y que insinúa, asimismo, comportamientos un tanto abyectos de la condesa:

> [-Todavía no te digo lo que mereces. ¿Qué has pensado que era yo?] (p. 23)

Además de las cuestiones de contenido, estos diálogos pecaban de un estilo poco cuidado, con un lenguaje excesivamente familiar y coloquial: "¡Carambola!", "no debía pasarte un cañón".

"Final de amores" aporta también dos variantes que atañen a dos elementos constitutivos del relato: los personajes y el espacio. En cuanto al primer aspecto, inserta una variante que muda el censo de personajes que se hallan en la primera versión. La alusión de la condesa a su hermano Jacobo (p. 17) es eliminada en detrimento de su confesor, por lo tanto se mantiene el número de personajes aludidos aunque cambia su entidad. A partir de Cs 1909 se reduce esta nómina, puesto que la sustitución de "mi hermano Jacobo" se realiza por el más genérico de "mi familia".

Por último, en lo relativo al espacio, la ciudad donde se desarrolla la acción en Fem 1895 es Brumosa, nombre ficticio de Santiago de Compostela, pero a partir de la versión de 1905 se torna en Compostela y se mantendrá en todas las versiones de la obra (salvo Hp 1907 y Ha 1909 que reproducen el texto de Fem 1895). Según William Smither (1984: 28) este topónimo ficticio no aparecerá en obras nuevas posteriores a 1895, y en 1920 desaparecerá totalmente:

> En los cuentos "¡Caritativa!", "La condesa de Cela", y "Rosarito", Santiago de Compostela recibe el nombre de Brumosa. Al parecer Valle-Inclán no usó este disfraz en obras nuevas escritas después de 1895, y al llegar a 1920 había ya cambiado a Santiago todas las Brumosa existentes. Sin duda llegó a reconocer que el renombre universal de Santiago le ofrecía valiosas resonancias que se pierden al esconder su identidad.

La versión que sigue en orden cronológico a Pm 1905 es Hp 1907, y con Ha 1909, presentan los dos textos más cercanos a Fem 1895 con mínimas variantes respecto a la edición príncipe. Pese a ello, se pueden observar algunas alteraciones de relativa consideración.

En Hp 1907 se inicia el salto cualitativo más importante en lo referente a la corrección ortográfica, y pocos son los términos de Fem 1895, cuya ortografía no era la más idónea, que no son corregidos en esta versión. Todas las fijaciones ortográficas tendrán, además, continuidad en las publicaciones siguientes:

> esquisita (p. 14) > exquisita (Hp 1907, p. 22)
>
> silvada (p. 17) > silbada (Hp 1907, p. 24)
>
> vagilla (p. 20) > vajilla (Hp 1907, p. 25)
>
> extremecimiento (p. 33) > estremecimiento (Hp 1907, p. 33)
>
> alhagos (p. 41) > halagos (Hp 1907, p. 37)
>
> plumage (p. 41) > plumaje (Hp 1907, p. 37)

Sin embargo, con cierta frecuencia, la revisión realizada en Hp 1907 no tiene eco

en Ha 1909, que habilita la forma utilizada en Fem 1895:

> blanquizco (p. 11; Ha 1909, p. 63) / blancuzco (Hp 1907, p. 20)
>
> á prisa (p. 21; Ha 1909, p. 72) / aprisa (Hp 1907, p. 26)

Al no tratarse de flagrantes incorrecciones ortográficas es posible que estas palabras superasen la purga de una revisión más atenta del autor o del editor y se reprodujese la forma primigenia, por lo que se concluye que el modelo de Ha 1909 fue Fem 1895 y no Hp 1907. Algo que se pone de manifiesto de una forma más nítida al presentar las versiones de 1895 y 1909 un *error común conjuntivo*[135]:

> contemplendo (Fem, p.26; Ha 1909, p. 76) > contemplando (Hp, p. 28)

Por último, cabe recordar una afirmación que se hacía al establecer las filiaciones entre las distintas versiones: el texto base de Cs 1909 no era *Femeninas* sino su versión más inmediata, Hp 1907. Así se infiere de la reproducción en Cs 1909 de insignificantes variantes de *Historias perversas* respecto a la edición príncipe. Dada su nimia importancia, es imposible que estos cambios fuesen realizados por separado en 1907 y 1909, de modo que su identidad más bien responde a la utilización de *Historias perversas* como soporte textual de *Cofre de sándalo*.

> extremecimiento suave (p. 33)/ estremecimiento [suave] (Hp 1907, p. 33; Cs 1909, p. 205)
>
> posar [los] (p. 33)/ < sus > (Hp 1907, p.33; Cs 1909, p. 205) labios
>
> son ya tan (p. 33)/ son [ya] tan (Hp 1907, p. 33; Cs 1909, p. 205)
>
> en brazos (p. 36)/ en < los > brazos (Hp 1907, p. 34; Cs 1909, p. 208)

En Ha 1909, no obstante, las variantes son de mayor envergadura que las

[135] Alberto Blecua (1987: 50-52) lo define como "aquel error que dos o más testimonios, no han podido cometer independientemente". Esto implica la filiación de ambos textos ya que, para el profesor Blecua, el único procedimiento útil de establecer filiaciones es el que se basa en el error común conjuntivo.

introducidas por Hp 1907. Las innovaciones acometidas en 1909 destacan, ante todo, por su falta de sistematicidad, por lo que cabe dudar si fueron realizadas por el autor o el editor del texto. El tipo de variante que predomina en Ha 1909 son las supresiones. La primera de ellas elimina un adjetivo con su correspondiente cláusula de relativo:

> caras expresivas y [morenas que se ven en los muelles, y] < que > parecen (p. 7)

Sin embargo, los otros dos casos de supresión bien se pueden atribuir a erratas en la transmisión del texto, pues en el primer caso se trata de la elisión de un elemento en una yuxtaposición de frases preposicionales y verbales y, en el segundo, de la eliminación de una locución adverbial:

> Había que verle, con el manteo á 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 á grandes trancos con movimiento desmañado y torpe. (p. 12)
> Enderezóse él muy poco [á poco] y (p. 39)

Aunque en ocasiones aparece una clara voluntad de mejorar el estilo, cuya falta de sistematicidad, añadida a la nula continuidad de las variantes, resulta sospechosa de intromisión editorial:

> Piensa que si es débil, y no se decide á romper de una vez (p.19)
> Piensa que si es débil, si no se decide á romper de una vez (Ha 1909, p. 68)

> -(...) Me estremezco al pensar en la soledad que eme espera, soledad del **alma** (p. 33) / **corazón** (Ha 1909, p. 80)

La sustitución de la coordinada copulativa dentro de la condicional por una yuxtaposición de condicionales pretende buscar un efecto anafórico con la repetición de la conjunción, con una inequívoca finalidad estilística. Algo similar ocurre en la sustitución del sustantivo "alma" por "corazón", cuya explicación radica en eliminar la reiteración del primer vocablo que aparecía previamente, apenas unas líneas más arriba.

Finalmente, *Historias de amor* aporta la sustitución de un adjetivo deverbal por el

infinitivo del verbo del cual procede, variante esta sin mayor relevancia para el estudio textual del relato.

> parece **dudosa** (p. 24)/ **dudar.**

Cs 1909 acomete la primera reelaboración profunda del relato;[136] con ella se abre el bloque de versiones que se completa con Nc 1918, Cs 1922 y Fa 1936, publicaciones que presentan todavía menos variantes respecto a *Cofre de sándalo* que Hp 1907 y Ha 1909 respecto a *Femeninas*. Cs 1909 es también el soporte textual sobre el que se realizan las correcciones de Ca 1922, por consiguiente huelga insistir en que todas las variantes aportadas en 1909 tendrán su continuidad en Ca 1922 y Fa 1936, a expensas, eso sí, de que puedan ser retocadas ulteriormente en este último bloque.

En el texto de 1909 no se hallan apenas cambios estructurales de mayor calado que la introducción de división en capítulos, pero sí aporta una mayor calidad respecto a los procedimientos narrativos y al estilo de la obra. En cuanto al mejor manejo de las técnicas narrativas, se produce un proceso de depuración consistente en aliviar la frase de excesivas adjetivaciones, coordinaciones o yuxtaposiciones, sobre todo cuando ello suponía la adopción de un estilo más rudo. Se suprimen oraciones completas o elementos de coordinadas y subordinadas que reducen en exceso la calidad literaria del relato, bien por su falta de funcionalidad, bien por contener un lenguaje excesivamente coloquial ("en todo", "había encasquetado"):

> Aquiles Calderón, tenía la alegría desesperada y el gracejo amargo de los artistas bohemios; [por lo demás era en todo un simpático muchacho] (p.7)
>
> Ella [se había encasquetado un fez argelino que estaba sobre el sofá, y] sonríe (p. 13)

[136] Vid. William Fichter 1942: 290.

[Hela allí, la cabeza obstinadamente baja, y el labio inferior entre los dientes.] (p. 24)

Las eliminaciones también se extienden a la abundante yuxtaposición que presenta Fem 1895 y que tiende a ser eliminada en 1909. La descripción que se hacía de la pareja formada por Aquiles y la condesa se establecía sobre la asociación de frases descriptivas con gerundio y participio. En Cs 1909 se suprime la larga yuxtaposición, introduciendo dos verbos en imperfecto de indicativo que detiene el excesivo acopio de estructuras asindéticas:

> Ella llena de gracia, [vestida con natural sencillez;] trascendiendo de sus cabellos rubios, y de su carne fresca y rodada como manzana sanjuanera, grato y voluptuoso olor de esencias elegantes; **deshilachando** (p. 11)/ **deshilachaba** (Cs 1909, p. 179) con esa inconsciencia de las damas ricas los encajes de un pañolito de batista; Aquiles [envuelto en un gabancillo blanquizco, que se caía de puro viejo;] < fumaba, con > (p. 11; Cs 1909, p. 180) las manos hundidas en los bolsillos; y la colilla adherida al labio como molusco.

En la descripción de la condesa, la adjetivación se originaba con la aposición de un adjetivo, un participio y dos gerundios. En Cs 1909 se elimina manteniendo únicamente dos de los elementos de esa aposición, pues uno se suprime y otro se trueca por un imperfecto de indicativo. El caso de Aquiles es idéntico; su caracterización se llevaba a cabo con la yuxtaposición de tres frases verbales de participio. En el tránsito a 1909 una se elimina en pos de un imperfecto de indicativo, que convierte las dos frases restantes en un aditamento modal del núcleo verbal y rompe la triple asociación de participios. Además, la supresión del primer término de la yuxtaposición ("envuelto en un gabancillo blanquizco, que se caía de puro viejo") evita una caracterización excesivamente grotesca que ahonda en la decadencia económica de Aquiles.

La purga de estructuras yuxtapuestas se extiende, igualmente, a otros momentos del relato:

> La condesa le escucha distraida, [ajustándose el gorro, poniéndoselo] < mirándole > unas veces de frente, otras de soslayo (p. 14)

Cs 1909 modifica, asimismo, dos aspectos que ya habían sido revisados en Pm 1905: los personajes, en menor medida, y el espacio. Como en 1905, desaparece la mención de la condesa a su hermano Jacobo sustituyéndola por la genérica alusión a su familia. Y aunque no se trata de un personaje, Cs 1909 también omite el nombre del galgo de Julia ("Flirt").

La cuestión del espacio requiere una mayor atención. Brumosa es sustituida por Santiago de Compostela en la versión de 1905 y, como se dijo en su momento, no vuelve a aparecer, salvo en aquellas versiones que reproducen el texto de *Femeninas*, Hp 1907 y Ha 1909. Por lo tanto, Cs 1909 no supone ninguna novedad al respecto en cuanto a la supresión del espacio figurado, pero sí en cuanto a que deja entrever las razones que motivan esta eliminación. Según William Smither (1984: 28), con el topónimo ficticio de Brumosa se perdían las resonancias universales ocultas tras el nombre de Santiago de Compostela. Pues bien, el cambio introducido en 1909 parece darle la razón a este investigador:

> Pero en **Brumosa** (p. 11)/ **la devota Compostela** (Cs 1909, p.180) nadie paraba mientes en contraste tal.

A la luz de esta variante parece claro que la atmósfera de universalidad se refería al misticismo y espiritualidad de la ciudad, tan del gusto de Valle. Por consiguiente, parece que el profesor Smither acertó en las razones que promovieron tal sustitución en la obra valleinclaniana. Aspectos que se corroboran en textos posteriores del autor como las secciones que abren y cierran el relato "Mi hermana Antonia", donde se resalta la índole mística de la ciudad del Apóstol:

> ¡Santiago de Galicia ha sido uno de los santuarios del mundo, y las almas todavía

> guardan allí los ojos atentos para el milagro!... (Ju 1920, p. 107)
>
> En Santiago de Galicia, como ha sido uno de los santuarios del mundo, las almas todavía conservan los ojos abiertos para el milagro. (Ju 1920, p. 140)

Tampoco se deben obviar las connotaciones irónicas encerradas en el adjetivo "devota", puesto que en todo el relato se está jugando con el aparente escándalo que producen las relaciones ilícitas en la ciudad y la tolerancia solapada que Brumosa ofrece a todo adulterio. De tal forma que no deja de resultar sarcástico que el narrador califique a Compostela como una ciudad devota, cuando afirma que no se escandaliza ante las extrañas relaciones ilícitas de la condesa con un joven seminarista.

Por otra parte, Cs 1909 tiende a reducir el protagonismo de la ciudad porque en cinco de las siete apariciones de "Brumosa" elige ora la supresión, ora la sustitución por el genérico "la ciudad". Sólo en dos casos opta por la solución de "Compostela".

En *Cofre de sándalo* también se elimina la única alusión a Madrid y con ella la dicotomía que se establecía entre capital y provincia. Por lo tanto, el texto de Cs 1909 tiende a la inconcreción temporal, con una clara inclinación a disminuir la mención explícita a espacios concretos (reales o figurados).

Finalmente, en cuanto al espacio interno del relato, opera una sustitución a fin de adecuar las pertenencias domiciliarias de Aquiles a su estrechez económica:

> Apoyada en la **chimenea** (p. 32) / **pared** (Cs 1909, p. 203) retorciendo una punta del pañolito de encajes,

Ya que la posesión de una chimenea no guardaba demasiada coherencia con una vivienda que ni tenía estanterías para colocar los libros.

Ca 1922 es el último eslabón en el proceso textual que sufre "La condesa de Cela". No presenta variantes cualitativamente distintas a Cs 1909, simplemente se limita a incidir

en los procesos iniciados en la primera versión de 1909. Continúa limando las frases y despojándolas de complementos sintácticos, yuxtaposiciones, coordinaciones o subordinaciones que todavía acarreaba desde Fem 1895.

> Aquiles (...) quedóse repentinamente sério, [mientras se atusaba el bigote ante el espejo roto de un gran armario de nogal][137] (p. 5)
>
> -Sí, yo: que siento las penas de los dos; las tuyas y las mías... [Pero como me ves amable y risueña con todo el mundo, te figuras... y lo mismo que tú los demás...] (p. 15)
>
> Aquiles dá con el bajo una silla cargada de libros [; quiere limpiarlo,]. La condesa (p. 16)
>
> Siente su ánimo y su resolución flaquear en presencia del [pobre muchacho que tan enamorado se muestra] (p. 18)
>
> hallarase más que nunca ligada [á Aquiles, sujeta á sus tiranías, y expuesta á sus atolondramientos.] (p. 19).
>
> con otro sentimiento muy sutil, [de sensualismo psíquico satisfecho]. (p. 23)
>
> faltárale entereza para desoir los consejos de aquellos labios, [que le besaban con amor;] (p. 43)

La descripción del contraste que hacían como pareja Aquiles y Julia en Cs 1909 se saldaba con la supresión de la larga yuxtaposición que caracterizaba a la condesa de Cela en Fem 1895. Ca 1922 recorta todavía más el retrato de Julia:

> Era por demás extraño el contraste que hacían la condesa y el estudiante. Ella 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 (p. 11-12)
>
> Ella llena de gracia, trascendiendo de sus cabellos rubios y de su carne fresca y rosada, como manzana sanjuanera, grato y voluptuoso olor de esencias elegantes, deshilachaba, con esa inconsciencia de las damas ricas, los encajes de un pañolito de batista. (Cs 1909, p. 179-180)
>
> Ella, llena de gracia, transcendiendo de sus cabellos rubios y de su carne fresca y rosada grato y voluptuoso olor de esencias elegantes, deshilachaba los encajes de un pañolito de encaje. (Ca 1922, p. 127)

[137] A la par que elimina la subordinada temporal, evita una vez más incidir en la pobreza en la que vive sumido Aquiles.

Aun así, en Ca 1922 el autor matiza o complementa términos cuando lo cree oportuno:

> Habíase ella aproximado á la lumbre < del brasero > (p. 28)
>
> pero era demasiado joven para no sentir la tentación < de la carne >, (p. 41)
>
> que en su exaltación < romántica > ansiaba (p. 42)

Incluso amplía la descripción de los sonidos por los que Aquiles intuye la llegada de la condesa:

> Tardó poco en oirse el < menudo taconeo y > el roce < sedeño > de una cola (p. 8).

Además *Corte de amor* presenta la novedad de añadir algún personaje inédito, si bien mantiene los que se habían eliminado en Pm 1905 y Cs 1909. Inserta las opiniones del deán de la catedral de Santiago sobre Julia, de tal forma que es el único de todos los personajes secundarios que goza de un discurso propio:

> Entonces hizo muchas locuras y dió que hablar á toda Brumosa, pero se cansó pronto. < Lo que decía el señor Deán:>
>
> -¡Muy buena! Madera de santa. Solamente un poco aturdida. (p. 13; Ca 1922, p. 199-200)

También se observa una variante que afecta a la nacionalidad de Aquiles. En la descripción inicial del protagonista, aunque se decía que era americano,[138] posteriormente se insinuaba que provenía de México ("tamborileaba con los dedos el himno mexicano"). Sin embargo, en Ca 1922, se sustituye "muchacho americano" (p. 7) por "muchacho habanero", variante que conlleva la ulterior supresión de la mención al himno mejicano. Por lo tanto, en Ca 1922 y Se 1932, Aquiles Calderón será cubano y no mejicano. Es imposible no ver tras esta variante la incidencia del viaje que el escritor realizó a La Habana en

[138] Este bloque también aporta una variante encaminada a corregir un error geográfico del autor: "sosteniendo que tenía sangre **araucana** (p. 33) / **de reyes indios** (Ca 1922, p. 224) en las venas". Incluso cuando su nacionalidad era mejicana, la procedencia araucana no podía ser sino una inexactitud, por cuanto esta etnia indígena pobló en la época de la conquista la zona central de Chile.

1921,[139] resultado del creciente interés por la temática cubana en detrimento de la mejicana:

> La conversión de Aquiles Calderón de joven mexicano en cubano es paulatina y no es casual -nada en Valle lo es-. En las sucesivas versiones del relato, las iniciales señas de identidad del personaje se van desdibujando hasta adquirir en 1922 nacionalidad cubana. Antes decía que esta transformación tiene una razón de ser, y ésta se relaciona, a mi juicio, con la reciente visita de Valle-Inclán a La Habana, que precede en un año a la versión definitiva de *Corte de Amor*. Así, mientras en *Femeninas* el autor no pudo sustraerse al poder de fascinación que su larga y reciente estancia en México ejerció sobre su memoria, en la última parece verse desplazada por la también inmediata experiencia cubana. (Santos Zas 2001a: 522-523)

Por otra parte, insiste todavía en eliminar el protagonismo de Brumosa / Santiago de Compostela en el relato:

> 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 bohemios de la generación romántica. [Pero en Brumosa nadie paraba mientes en contraste tal. Del mismo jaez habían sido todos los amores de la condesa de Cela.] ¡La pobre Julia, tenía la cabeza á componer y un corazón de cofradía! (p. 11)

Por último, Se 1932 introduce una curiosa variante:

> A pesar de ser **casada** (p. 13) / **amada** (Se 1932, p. 159) creía haber recibido de Dios la dulce misión de consolar al estudiante.

Desde luego que en este caso no resulta válida la explicación apuntada en Pm 1905 a propósito de las objeciones morales que ocasionaron la atenuación de la condición adúltera de la condesa, por cuanto el soporte textual de esta versión es *Sonata de estío*, novela que en modo alguno se caracteriza por acomodarse a los criterios bienpensantes de la sociedad de la época. Más bien parece que esté motivada por un error en la transmisión del texto, sin mayor importancia para la estructura del relato.

[139] Santos Zas (2001b: 219-255) documenta esta segunda estancia de Valle-Inclán en Cuba..

2.2. "TULA VARONA"[140]

Las versiones de "Tula Varona" se reducen a ocho y con un proceso textual muy similar al reseñado en "La condesa de Cela": a la edición de Fem 1895 le sigue un relato publicado en prensa, Gl 1905 -desconocido hasta el momento-. Hp 1907 y Ha 1909 reproducen el texto de 1895, y el último bloque de versiones se inicia con *Cofre de sándalo*. Falta, respecto al primer relato de *Femeninas*, el bloque que se constituía con Ca 1922 y Se 1932. Por consiguiente, el conjunto de versiones se reduce únicamente a tres agrupaciones:

a) Fem 1895 (Hp 1907 y Ha 1909).

b) Gl 1905.

c) Cs 1909 (Mh 1918, Cs 1922 y Fa 1936).

Resulta sorprendente la publicación de *El Globo*, por cuanto es la única versión conocida de un relato de *Femeninas* que fue publicada en un diario con posterioridad a 1895.[141] Esta versión contiene las características propias de las publicaciones en prensa: altera el título del relato y exhibe un texto mucho más breve. En cuanto a la primera cuestión, sustituye "Tula Varona" por "Diana Cazadora", opción que la singulariza dentro del elenco textual de la obra. Como en las restantes versiones de su misma índole, antepone

---

[140] Las versiones de "Tula Varona" son las siguientes:
"Tula Varona", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 51-78. **(Fem 1895)**
"Diana Cazadora", *El Globo*, Madrid, 3 de marzo de 1905. **(Gl 1905)**
"Tula Varona", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 45-60. **(Hp 1907)**
"Tula Varona", *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 29-65. **(Cs 1909)**
"Tula Varona", *Historias de amor*, Paris, Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 205-222. **(Ha 1909)**
"Tula Varona", en *Mi hermana Antonia*, Madrid, *Los Contemporáneos*, nº 477, 21 de febrero de 1918. **(Mh 1918)** "Tula Varona", *Cofre de sándalo*, {Buenos Aires}, Imp. L. Bernard, Las Grandes Obras, Publicaciones del Pensamiento Universal, nº 24, 9 de diciembre de 1922, pp. 3-8. **(Cs 1922)**
"Tula Varona", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 124-136. **(Fa 1936)**

[141] Conviene tomar con cautela estas afirmaciones puesto que, así como ha aparecido hace escaso tiempo esta versión, no se descarta que en el futuro se puedan hallar más de idéntica naturaleza.

la nominación de algún elemento referente a su temática o argumento a la utilización como epígrafe del nombre de la protagonista.

Aunque no se conoce ninguna publicación de la novela corta anterior a 1895, y del análisis de sus variantes no se colige que sea resultante de un texto pretérito, no resulta, sin embargo, descabellado pensar, dada su concepción previa a *Femeninas*, que era el título de su redacción original. Respecto a las causas que posiblemente motivaron esta mudanza, es preciso acudir de nuevo a las razones aducidas en su momento para "Final de amores", de tal modo que probablemente detrás de esta modificación se esconde la intención del autor de independizar "Diana cazadora" de "Tula Varona".

En esta misma dirección hay que entender las alteraciones ejercidas en la nominación de los protagonistas, que aun conservando su nombre modifican su apellido; de esta manera, Mendoza se tornará en Carvajal,[142] y Varona en Varana. La hipótesis de la errata en este último caso se antoja muy complicada, teniendo en cuenta que se produce en dos ocasiones. No obstante, resultaría accesorio conservar las resonancias andróginas de su apellido cuando en 1905 desaparecen todas las descripciones que sustentan la condición varonil de Tula.

Respecto a los apelativos del duque, se puede observar, curiosamente, una inflación de la palabra "Duquesito" en detrimento de otras formas que se habían habilitado para Fem 1895:

> Ramiro (pp. 53) > El Duquesito[143]
>
> buen mozo (p. 55) > Duquesito

[142] En ocasiones, en vez de producirse el cambio de apellido, se opta por la supresión: "se detuvo esperando [á Mendoza :]" (p. 56).

[143] Esta versión carece de numeración.

El otro (p. 56) > El Duquesito

Ramiro Mendoza (p. 71) > El Duquesito

Suerte paralela a las restantes denominaciones del duquesito correrán las referencias concretas de Fem 1895, sustituidas por otras más genéricas, de ahí que desaparezcan las menciones a Parish o Pradier, quizás porque diez años después habían perdido su valor referencial:

la artista **de Parish** (p. 55) / **del circo**

una **estatuilla de bronce, capricho artístico de Pradier** (p. 63) / **estatua**

Esta tendencia a suprimir los términos más concretos por otros más amplios continúa aún en Cs 1909:

«fado» brasileño (p. 62) / danzón (Cs 1909, p. 41)[144]

Le Figaro (p. 67) / un periódico inglés (Cs 1909, p. 47)

A la hora de efectuar las mutilaciones exigidas por los exiguos márgenes de la publicación, don Ramón no dudó en cuáles debían ser los fragmentos elegidos y eliminó aquellos que podían molestar a las sensibilidades más intransigentes. Al igual que en las dos versiones de *Por Esos Mundos* ("La condesa de Cela" y "Octavia Santino"), Valle es consciente de la amplitud y heterogeneidad de los lectores que se acercan a una publicación periódica, por ello en ningún caso quiere predisponerlos a una recepción negativa de su obra, máxime cuando la principal motivación de su divulgación era crematística. Pudo tener también buena parte de culpa la propia redacción del periódico, interviniendo para que se suprimiesen las partes que podrían resultar más controvertidas. Como consecuencia de ello, "Diana Cazadora" no sólo es un texto mutilado sino también censurado. Primordialmente

[144] El desacierto de Valle al considerar el *fado* una canción brasileña quizá pudo motivar también su desaparición, una vez advertida su inadecuación.

se eluden las escenas con un alto grado de voluptuosidad, así como las reiteradas insinuaciones de Tula para engatusar al duquesito. Del texto de 1905 se colige que Ramiro Mendoza se siente atraído únicamente por los encantos de la criolla, sin intervenir en ello las asechanzas que ella le tiende; aunque esta sustracción no es óbice para que la versión de *El Globo* mantenga el placer sádico y narcisista que Tula experimenta al rechazarlo.

La primera omisión de cierta notoriedad quiebra el aura de escándalos que poblaba el pasado de la criolla, sus amores extramatrimoniales y los excesos de su carácter andrógino: jugar, beber, fumar y conversar con los hombres. Tales ausencias atenúan la perversión que caracteriza a la heroína:

> [De aquella mujer, de sus trages y de su tren se murmuraba mucho en Villa-Julia: sabíase que vivía separada de su marido, y se contaba una historia escandalosa. Cuando su doncella, una rubia inglesa, muy al cabo de ciertas intimidades, deslizó en la orejita nacarada y monísima de la señora, algo, como un eco, de tales murmuraciones. Tula se limitó á sonreir, al mismo tiempo que se miraba los dientes en el lindo espejillo de mano que tenía sobre la falda -un espejillo con marco de oro cincelado, que también tenía su historia galante. -Tula Varona, reunía todas las excentricidades y todas las audacias mundanas de las criollas que viven en Paris: jugaba, bebía y tiraba del cigarrillo turco, con la insinuante fanfarronería de un colegial. Al verla apoyada en el taco de billar, discutiendo en medio de un corro de caballeros el efecto de una carambola, ó las condiciones de un caballo de carreras, no se sabía si era una dama genial, ó una aventurera muy experta.] (pp. 57-58)

En "Tula Varona" no se hallan escenas eróticas tan explícitas como en "La condesa de Cela"; aun así, está repleta de numerosos episodios donde se expresa de forma clara el componente voluptuoso de la obra en general y su protagonista en particular. Gl 1905 tampoco duda en eliminarlas:

> [y una niñera que tenía la frente llena de rizos, contestaba haciendo dengues, las bromas verdes de tres elegantes caballeretes. Se veían muchos trajes claros, muchas sombrillas rojas, blancas y tornasoladas. Tula llenó en la fuente su vaso de bolsillo, una monería de cristal de Bohemia, y lo alzó desbordante:
>
> -¡Duque! ¡brindo por usted!
>
> Bebió entre los cuchicheos de las dos jovencitas que leían la carta. Al acabar estrelló el vaso contra las rocas, y se echó á reir de modo provocativo.
>
> -Vámonos, duque; no escandalicemos. Estaba muy linda: el sol la hería de soslayo, el viento le plegaba la falda.] (pp. 59-60)

> [A veces le interrumpe dirigiéndole alguna frase de magistral coquetería y le da golpecitos en las rodillas con un largo abanico de palma, que ha tomado de encima del piano] (p. 67)
>
> que levanta el seno [con aleteo voluptuoso] (p. 70)
>
> [Su charla alegre y burbujeante, parecía libada en una copa llena de vino de Falerno y hojas de rosa; pero el hechizo incomparable de aquella mujer, hallábase en el movimiento provocativo y picaresco de los labios, que, en cada frasecilla, engastaban un grano de sal que cristalizaba en forma de diamante.
>
> La criolla habla, ríe, se mueve, gesticula todo á un tiempo, con coquetería vivaz é inquietante.] (pp. 74-75)

A la par que se omiten los requiebros entre la niñera y los caballeros, se obvia una vez más el carácter provocativo y sensual de la criolla. "Diana Cazadora" simplifica enormemente el juego seductor entre Tula y el duquesito y elimina todo el poder omnímodo de las centelleantes miradas que la heroína dirige al fatuo varón a fin de conquistarlo:

> [Conocíase que quería hacer la conquista del buen mozo; y adoptaba con él, aires de coquetería afectuosa; pero en el fondo de sus negras pupilas, temblaba de continuo una risita burlona, que simulaba contenida por el marco de aquellas pestañas, rizas y luengas que al mirar, se entornaban con voluptuosidad americana] (pp. 62-63)
>
> [Cuando hubo terminado, llamó á Ramiro Mendoza, que en el otro extremo del saloncito, pasaba revista á una legión de idolillos indios esparcidos á guisa de *bibelots*, sobre un mueble japonés. El buen mozo la felicitó campanudamente, por aquella encantadora genialidad. Tula entornó sus aterciopelados ojos:
>
> -¡Oh! ¡muchas gracias!
>
> Los elogios de un hombre tan elegante, no podían menos de serle muy agradables, pero ¡ay! resistíase á creer que fuesen sinceros. Ramiro protestó con mucho calor, y aquella protesta, le valió una de esas miradas femeninas de parpadeo apasionado y rápido.] (pp. 63-64)

En la escena del mate, la versión de *El Globo* reduce los coqueteos de la criolla a la práctica de sorber la infusión por la misma boquilla. Desparece, por consiguiente, el conjunto de ambigüedades y dobles sentidos del diálogo entre ambos protagonistas:

> [Con un gesto le pidió el mate para ponerle más agua. Antes de volvérselo, dió algunos sorbos, al mismo tiempo que de soslayo, lanzaba miraditas picarescas á Mendoza.
>
> -Ahora supongo que le gustará á usted más...
>
> -¡Naturalmente, Tula!
>
> -No sea usted malicioso. Dígolo porque estará menos amargo.] (p. 66)

Y consecuentemente también se omite el desafío del duque apelando a repetir la

simétrica escena del mate con un cigarrillo:

> [al mismo tiempo que con la yema de los dedos se registraba la ola de encajes, que parecía encresparse sobre su pecho; pero no hallando lo que buscaba alzó los ojos hasta el duquesito.
>
> -Eche usted acá un cigarrillo, maestro Cuchillada.
>
> Ramiro sacó la petaca, de la que faltaba el hípico trofeo de la montura inglesa y se la presentó abierta á la criolla.
>
> -No hay más que un cigarro, Tula, ¿le parece á usted que lo fumemos juntos?...
>
> Su sonrisa tenía una expresión extraña; su voz sonaba seca y velada. Extrajo el cigarro con exquisita elegancia y continuó:
>
> -¿Acepta usted, Tula? Lo fumaremos como hemos tomado el mate... 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.
>
> La criolla replicó con viveza y malicia:
>
> -Pero esta personita no acostumbra á pagar derechos... Ya que para figuraciones estamos ¡figúrese que soy contrabandista!] (pp. 71-73)

De nuevo se cercena el carácter libertino de Tula, anulando su condición de fumadora, y su transgresora comparación con un contrabandista.

Además, con el fin de salvaguardar la coherencia textual, dos nuevas variantes se entienden a la luz de tales omisiones. Como se había suprimido parte de la escena del mate, y en ella la alusión al tricornio de papel de *Le Figaro* que Tula se colocaba en la cabeza, se torna obligatorio eliminar la segunda mención a tan singular sombrero:

> hizo una mueca de burla [, y se encasquetó el tricornio de papel;] (p. 77)

Dicha escena también había supuesto la desaparición de Trinito, y por ello, cuando el criado reaparece al final de la novela, el autor precisa insertar una breve caracterización del personaje:

> Trinito -< un lacayo negro, casi un niño > (Gl 1905)

Respecto a las demás elisiones, difieren de las vistas hasta el momento tanto en su magnitud cuanto en su naturaleza. La desaparición de la escena iterativa donde "cierta marquesa" narra la escasa fortuna amorosa del progenitor del duquesito está encaminada a ajustar el relato al espacio disponible en el periódico, continuando con la mutilación del

pasado de los personajes y sus características más sobresalientes.

Las demás supresiones son de una envergadura mucho menor y tal vez estén ocasionadas por lagunas en la transmisión del texto:

> Quiso [luego] poner (p. 53)
>
> de la [linda] criolla (p. 56)
>
> Dejaba pasar pocos momentos sin dirigir la palabra [á su amigo, y cuando lo hacía era] siempre (p. 64)

El siguiente grupo de versiones apenas ofrece variantes de interés, si no fuese porque de nuevo los mínimos cambios que introduce Hp 1907 se reproducirán en Cs 1909, indicio inequívoco de la filiación entre ambas colecciones.

Las modificaciones de 1907 se encaminan a corregir las erratas o los enunciados poco afortunados de *Femeninas*. Efectúa una sustitución preposicional para precisar el significado de una expresión:

> -¡Ay! Tengo este hombro medio deshecho. Tome usted la escopeta; es más pesada que su dueño!
> (...)
> -Eso!... ¡quien sabe, Tula! Usted aún no me ha tomado **al** (p. 56)/ **en** peso (Hp 1907, p. 48; Cs 1909, p. 35)

Más acertada parece la opción de *Historias perversas* que la de *Femeninas*, cuya expresión "tomar al peso" no se adecuaba al significado que el duquesito quería expresar. Teniendo en cuenta que dicho enunciado equivale a sopesar algo; resulta más propia la expresión "tomar en peso" (sostener un cuerpo en el aire) que sí se ajusta al sentido de la frase.

En el siguiente ejemplo, sin embargo, la exactitud del vocablo de 1907 no supera a su predecesora, visto el tono que prevalece en el relato:

> Su charla alegre y burbujeante, parecía **libada** (p. 74) / **librada** en una copa de vino de Falerno y hojas de rosa; (Hp 1907, p. 58; Cs 1909, p. 56)

Es posible que se trate de una *lectio facilior*[145] del editor, quien elegiría el término más común siguiendo una lectura errónea. Años más tarde Valle-Inclán, quizás habiendo olvidado la opción de Fem 1895, perpetuaría la errónea corrección de 1907.

Sin embargo, no siempre Cs 1909 reproduce la opción de *Historias perversas*:

> una legión de **idolillos indios esparcidos á guisa de** *bibelots* (p. 63)
> una legión de **«bibelots»** (Hp 1907)
> una legión de **«idalillos extendida»** (Cs 1909, p. 43)
> una legión de **idilios extendida** (Fa 1936, p. 129)

Aunque respeta la sustitución ejercida por Hp 1907, no consolida la misma solución que, curiosamente, recuerda el fragmento de 1895. No merecería más comentario esta variante si no fuese porque se incurre en un *error común conjuntivo* con las demás variantes del mismo bloque, salvo Fa 1936 que introduce un vocablo distinto. En efecto, se produce una errata en Cs 1909 ("idalillos") que se extiende a Mh 1918 y Cs 1922, lo que prueba el parentesco de ambas versiones con su predecesora de 1909. En cuanto a Fa 1936, la introducción del vocablo "idilios" bien puede corresponder a una errata producida por la similitud gráfica de ambas palabras o, por el contrario, constituir un nuevo ejemplo de *lectio facilior*.

Otras variantes de Hp 1907 resultan más neutras y, por lo tanto, no exigen especial atención. Se trata de la eliminación de una estructura copulativa y una sustitución de un posesivo por un artículo:

> los cortinajes abiertos de los balcones; y en los ángulos (p. 71)
> los cortinajes abiertos de los balcones. En los ángulos (Hp 1907, p. 56; Cs 1909, p. 52)
>
> el diabólico poder de **su** (p. 78) / **la** (Hp 1907, p. 60; Cs 1909, 65)

En cuanto a las erratas, corrige un equívoco de Fem 1895 ("adquirrir", p. 67) pero

[145] Cfr. Alberto Blecua 1987: 25.

incurre en un yerro al colocar el apellido del duquesito, trastrocando involuntariamente "Ordax" (p. 51) por "Ordex" (p. 45).

El interés de Ha 1909 es mucho menor debido a que repite prácticamente el texto de Fem 1895 y no se postula como base de ninguna otra versión. Dos son las alteraciones dignas de reseñar. La primera radica en la sustitución ortográfica de "yerba" (p. 63) por "hierba" (Ha 1909, p. 213) que además se repite en Mh 1918 (p. {4}). No obstante, en ambos casos, no reviste demasiada importancia esta coincidencia pues lo más probable es que se trate de correcciones del editor y no del autor, quien, a buen seguro, prefería "yerba" como así lo dispuso en la mayoría de las publicaciones de "Tula Varona".

La segunda supone la eliminación de un segmento en una interlocución del duquesito:

> -¡Tula! ¡Tula!... Perdone usted! No vé usted que estoy loco?... [Déjeme usted que la adore!...] (p. 75)

Una vez más hay que enfrentarse a un posible error de impresión o a una enmienda ajena a la voluntad del autor, puesto que en ninguna de las versiones de la obra mostró interés por ejercer tal supresión.[146]

La estrategia de la escritura en "Tula Varona" no supone una excepción respecto a la mejora estilística del texto de Cs 1909, pero sí proporciona un hecho significativo a la hora de valorar la aportación de las variantes de *Cofre de sándalo*: es el único relato de *Femeninas* que en 1909 inserta un amplio fragmento que modifica sustancialmente su estructura narrativa.[147]

---

[146] Aunque Verónica Orazi (1997: 204) afirma que esta variante prospera en Mh 1918 y Fa 1936, lo cierto es que solamente en Ha 1909 desaparece este segmento.

[147] En "Octavia Santino" Cs 1909 también ocasiona una alteración en la estructura interna de la obra, aunque no se trata de una adición sino de una sustracción.

La adición de un párrafo tan amplio constituye, por lo tanto, una de las variantes más peculiares del tejido textual de *Femeninas*. Sin duda Valle-Inclán consideró insuficiente el final de "Tula Varona" y por eso no vaciló en prolongar el relato, aun cuando en el cómputo de sus estrategias, la tendencia suele ser a la inversa y tiende a restar antes que a añadir. No obstante, procede a insertar un diálogo entre los dos protagonistas después de que Tula haya rechazado por primera vez al duquesito.

La motivación de esta adición radica, probablemente, en el final de los relatos de *Femeninas*, los cuales suelen presentarse de forma abrupta e inesperada, ocasionando que tanto el personaje como el lector -merced a las omisiones del narrador- se hallan por igual con un desenlace que rompe las expectativas creadas a lo largo del relato. "Tula Varona" asume este principio narrativo, y el absorto duquesito comprueba el sádico rechazo al que lo somete la criolla después de sus prometedoras insinuaciones. Valle, en esta versión, decide incrementar el efecto final, recreándose en la ambigüedad y perversidad de su protagonista, pues en la primera redacción de la obra aparecía un poco forzado el repentino arrebato de Ramiro y demasiado predispuesta la actitud de Tula, de tal forma que se exigía una mayor transición entre los requiebros de la criolla y el desenlace final. Verónica Orazi (1997: 208) acierta plenamente en la interpretación de esta variante:

> En él el autor construye un *crescendo* voluntariamente engañador, evocando una escena de seducción muy fin de siglo, salpicada de tensión, deseo, incertidumbres y reticencias, que vuelve aún más eficaz el epílogo inesperado e insospechable, descubriéndonos toda la ambigüedad del personaje, malicioso y tentador, esclavo del juego perverso de la provocación seductora, que inexorablemente se concluye con el duro rechazo y la autosatisfacción narcisista.

Después del primer beso, Tula, muy afligida por el decepcionante comportamiento de su amigo, decide darle otra oportunidad. Parece que por fin el juego seductor compensará al galante aristócrata, pero será una esperanza vana pues, con el instinto de un

felino,[148] la criolla aprovecha un nuevo devaneo del fatuo duquesito para arrojar sobre él todo su vigor cruel y perverso.[149]

De modo que si en Fem 1895 resultaba demasiada desproporcionada y artificiosa la repentina conducta de Tula, Cs 1909 rectifica esta carencia con la susodicha adición. *Cofre de sándalo*, amén de acrecentar el sadismo de la criolla al rechazar dos veces al duquesito, con el instante anticlimático del primer perdón y su aparente pose de mujer desconfiada y temerosa de las maldades masculinas, consigue potenciar la sorpresa de la vehemente expulsión de Ramiro Mendoza.

El eje de la nueva escena se compone de un diálogo muy fin de siglo, pues se recurre a la práctica decadentista de la herética sacralización de la amada rebosante de erotismo, y se suceden las referencias al lenguaje religioso para enfrentar un motivo pagano. Cual devoto sorprendido en flagrante falta Ramiro implora perdón a su libertina deidad, incluso suplica que le imponga una penitencia, para lo cual está dispuesto a inmolarse convirtiéndose en su siervo y esclavo. Ella, por el contrario, presencia la sumisión del duquesito poderosa, ascendida a los altares del hedonismo. En un magnífico ejemplo de

---

[148] Así lo expone brillantemente el narrador en las líneas finales de este fragmento insertado: "Él quiso otra vez que fuese suya la divina rosa de sangre, y ella, elástica y felina, se arqueó hasta poder soltarse." (Cs 1909, p. 63)

[149] En el pasaje añadido se incurre en un nuevo caso de prolepsis: Ramiro Mendoza llama cruel a Varona por no concederle una oportunidad. No sospecha, como cuando se había referido a ella como Diana Cazadora, el significado que adquiere este profético adjetivo a la luz del final de la obra.

Se incide, también, en la condición libertina de Tula ya que rechaza al duquesito consciente de las ataduras que su amor le supondría a su espíritu libérrimo:

> "-Yo sería su esclavo, Tula!
> (...)
> -Una hora lo sería usted, y el resto de la vida lo sería yo." (Cs 1909, p. 62)

Esta actitud entronca con el afán de dominio e impasibilidad que anhela todo dandy, para lo cual convenía la impasibilidad en materia amorosa: "En contraposición a Byron, Brummell era muy consciente de los peligros sociales del «donjuanismo» y obraba en consecuencia. Su principio: el que quiera dominar (y esto era lo que quería Brummell, «pendant» del Napoleón continental) no debe dejarse comprometer por los sentimientos. En efecto, Brummell no tuvo nunca una amante oficial ni experimentó las locuras del corazón o la rebelión de los sentidos", Hans Hinterhaüser 1977: 68.

La varonil Tula no es ajena a estas ansias del dandismo, en cuyo ámbito se inserta la búsqueda de poder y perversión.

sincretismo se van acumulando las distintas imágenes asociadas a la atmósfera erótica del relato:

> En la penumbra del salón cantan á un tiempo todos los pájaros de América. Hay como un misterio y un frescor de gruta. Se siente la fragancia del jardin, y la carne adivina con deleite la furia del sol y el resplandor cegador. (Cs 1909, p. 59)

Todo hasta llegar a la escena final cuyas reminiscencias con el paraíso perdido y el pecado original son innegables. Tula resulta ser una Eva hechicera que maléficamente ejerce toda la fuerza magnetizadora de su mirada:

> Es tan débil y tan amorosa aquella presión, que se diría un fluido. Se pudiera comparar al magnetismo de una mirada. (Cs 1909, p. 60)

> Hablaban mirándose en los ojos: El Duquesito sentía el vértigo como si las pupilas de la criolla fueran abismos y le besaba las manos en un verdadero frenesí amoroso (Cs 1909, p. 61)

Incluso el duquesito intenta corresponder, consciente del infinito poder de la mirada de su oponente, y se dispone también a poner la suya en práctica de un modo un tanto tosco e inocente:

> El Duquesito acercaba su rostro al rostro de la criolla, y abría los ojos con intento de fascinarla, como había visto á un moro magnetizador de serpientes. (Cs 1909, p. 62)

Pero Tula no sólo se vale de la mirada para atrapar a su compañero sino también de sus manos, las cuales desempeñan un importante papel en este definitivo juego amoroso:[150]

> Sobre la seda turca del diván, destaca la línea del cuerpo con aquella gracia desnuda, que encantaba los ojos de los viejos pintores florentinos, y una de sus manos cuelga como una flor. (Cs 1909, p. 59).

> La criolla suspira sin retirar su mano. (Cs 1909, p. 59).

> El Duquesito pone sobre su corazón la mano que la criolla le abandona como muerta. La mano se estremece un momento, y parece oprimir con su blando peso el corazón del galán. (Cs 1909, p. 59-60).

[150] Según se estudiará en el capítulo destinado a la narratología, tanto la sonrisa como las manos son atributos comunes a la caracterización de los personajes de *Femeninas*. En cuanto a las imágenes asociadas al caudal erótico de Tula, cobra una mayor importancia la irradiación solar, por cuanto que, debido a su condición de criolla, el sol aparece indisolublemente unido a sus descripciones físicas.

> Con la otra mano tula se tapa los ojos. (Cs 1909, p. 60).
>
> le besaba las manos en un verdadero frenesí amoroso. Ella sin retirarlas suspiraba con apasionado aleteo de los párpados. (Cs 1909, p. 61-62).

Inexorablemente el duquesito termina mordiendo los labios rojos de Tula, trasunto de la manzana prohibida de Eva, y como tal, tendrá que abandonar el paradisíaco nido de la criolla:

> 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. El cuerpo de la criolla le palpitó entre los brazos, y sintió toda la curva armoniosa revelársele. Pero bajo su beso, la boca roja sólo tuvo un grito:
>
> -¡Déjeme usted!
>
> Él quiso otra vez que fuese suya la divina rosa de sangre, y ella, elástica y felina, se arqueó hasta poder soltarse. (Cs 1909, p. 63)

El color rojo de los labios y la sangre resaltan la carnalidad de Tula, cuyas resonancias eróticas y sacras se potencian con la metáfora "flor del pecado".[151] El erotismo satánico propio de un Barbey D´Aurevilly o de un D´Annunzio se cuela en este sugerente párrafo de 1909. "Tula Varona", por consiguiente, consigue satisfacer la atmósfera finisecular tan apropiada al relato en este último bloque de versiones, cuya redacción, a tenor de la inexistencia de correcciones posteriores, fue la que el autor consideró como definitiva.[152]

---

[151] "A su lado, la rosa roja es emblema del amor carnal y, deshojada, o se asocia con el desfloramiento, o bien, por su fragilidad desvaída, aparece funcionando como símbolo de decadencia y fragilidad", Dianella Gambini 1986: 134.

[152] Verónica Orazi (1997: 211-225) propone una edición de "Tula Varona" basándose en las versiones de Mh 1918 y Fa 1936, que a su parecer son idénticas. Sostiene esta afirmación en tres variantes respecto a *Cofre de sándalo*: "medio deshecho" > "deshecho" (Fa 1936, p. 126); "una amiga" > "un amigo" (Fa 1936, p. 127) y "volvérsela" > "devolvérsela" (Fa 1936, p. 130).

Resulta sorprendente la conclusión a la que llega, pues, de haberse producido estas modificaciones, lo único que demostrarían sería la filiación entre la versión de 1918 y 1936 y no una redacción diferente del relato, ya que podrían ser intervenciones que corresponden más al editor que al autor de la obra. Pero lo asombroso radica en que utiliza unos datos erróneos, por cuanto las variantes sobre las que apoya su propuesta editorial solamente se producen en Fa 1936, y no en Mh 1918, que sigue las opciones de Cs 1909.

A lo largo de este estudio se comprobará que Fa 1936 contiene mínimas variantes respecto a las otras versiones del mismo bloque, insuficientes para considerar esta publicación una fase distinta en el devenir textual de "Tula Varona".

2.3. "OCTAVIA SANTINO"[153]

"Octavia Santino" introduce una apreciable diferencia en relación al proceso textual de "La condesa de Cela" y "Tula Varona", consistente en la aportación a su elenco de versiones de una serie de textos que preceden a la versión de *Femeninas*.[154] Sumado a esta particularidad, hay que reseñar un fenómeno que no debe quedar al margen de la génesis de la novela corta: las cuatro publicaciones que, aun sin pertenecer al conjunto de versiones de "Octavia Santino", están protagonizadas por los personajes de esta historia. Se trata de los relatos "El gran obstáculo"(1892)[155] y "¡Caritativa!" (1892) y los dramas *Cenizas* (1899), con el que Valle-Inclán se estrenaba como dramaturgo, y *El yermo de las almas* (1908).[156]

De tal modo que el estudio textual de "Octavia Santino" se estructurará en dos

---

[153] Las versiones de "Octavia Santino" son las siguientes:
"La confesión (Novela corta)", *El Universal*, México, 10 de julio de 1892. **(UM 1892)**. (Se cita por Fichter 1952: 198-205).
"La confesión. Historia amorosa", *El Globo*, Madrid, 10 de julio de 1893. **(Gl 1893)**.
"Octavia Santino", *Extracto de Literatura*, Pontevedra, nº 43, 28 de octubre de 1893, pp. 2-5. **(EL 1893)**.
"Octavia Santino", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 81-104.
"La confesión", *Por Esos Mundos*, Madrid, nº114, julio de 1904, pp. 30 - 34. **(Pm 1904)**.
"Octavia Santino", *Historias perversas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci,1907, pp. 117-130. **(Hp 1907)**.
"Octavia", *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 69-91. **(Cs 1909)**.
"Octavia Santino", *Historias de amor*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 7-22. **(Ha 1909)**.
Octavia. Novela por Ramón del Valle-Inclán en *La Novela Corta*, Madrid, nº 156, 28 de diciembre de 1918. **(Nc 1918)**.
"Octavia", *Cofre de sándalo*, {Buenos Aires}, Imp. L. Bernard, Las Grandes Obras, Publicaciones del Pensamiento Universal, nº 24, 9 de diciembre de 1922, pp. 9-13. **(Cs 1922)**
"Octavia", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 137-145. **(Fa 1936)**.

[154] Las tres publicaciones en prensa previas a 1895 funcionan más bien como tentativas del relato de *Femeninas*. Por consiguiente se comportan como auténticos pre-textos en el conjunto textual de "Octavia Santino".

[155] Es preciso matizar que en "El gran obstáculo" todavía no aparece Octavia Santino, pero la pertenencia a este grupo se explica porque ya aparece el Pedro Pondal que más tarde protagonizará con Octavia, "¡Caritativa!".

[156] Las referencias bibliográficas de estas obras son las siguientes:
"El gran obstáculo VII, VIII", *El Diario de Pontevedra*, 3 y 4 de febrero de 1892.
"¡Caritativa! Novela corta", *El Universal*, México, 26 de junio de 1892.
Cenizas, Madrid, Teatro Artístico, Admón de Bernardo Rodríguez, 1899.
El yermo de las almas, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.

partes, referente la primera al estudio de variantes, y, la segunda, al seguimiento de los vínculos entre el relato de *Femeninas* y los cuatro textos integrantes del *ciclo Octavia Santino*.[157]

Respecto a la distribución de las versiones, con la salvedad de los tres pre-textos, no difiere en exceso de las restantes novelas cortas:

a) UM 1892, Gl 1893 y EL 1893.

b) Fem 1895, (Hp 1907 y Ha 1909).

c) Pm 1904.

d) Cs 1909, (Nc 1918, Cs 1922 y Fa 1936).

El primer bloque se constituye con las tres primeras versiones publicadas respectivamente en la prensa mejicana, madrileña y gallega. Aunque entre las tres publicaciones se observan ciertas diferencias, el hecho que justifica su inclusión en el mismo bloque es su identidad textual respecto a los cambios que modificarán sustancialmente el relato en 1895.

La alteración de más entidad con relación a *Femeninas* es, una vez más, su mayor brevedad, con la consabida consecuencia de que los personajes no pasan de ser meros perfiles para justificar una trama. Su inferior complejidad se explica por ser textos todavía muy cercanos a la redacción inicial de la obra y, por lo tanto, son apenas esbozos susceptibles de ser convertidos en un relato de mayor envergadura. Debido a esta razón las tres versiones carecen de amplios fragmentos insertados en la versión de 1895 y que en

[157] Así ha denominado Carmen Prados Anaya (1997: 433) a este grupo de obras que tienen por protagonistas a Octavia Santino y Pedro Pondal. En adelante, se seguirá esta terminología para hacer referencia a su conjunto.

numerosos casos se mantuvieron hasta la última versión[158].

El primero de estos microtextos, ausentes en 1892 y 1893, añadía la rememoración que la pareja hacía del día de su aniversario.[159] Así pues, desaparecen de los pre-textos la evocación de los días felices de los amantes y una caracterización de Pedro Pondal que incluía una pequeña analepsis sobre su pasado. Las consecuencias de estas omisiones no serán irrelevantes ya que, como viene siendo habitual en las publicaciones de esta naturaleza, la caracterización de los personajes, en este caso la de Pedro Pondal, sufre mutilaciones importantes en comparación con *Femeninas*:

> [Aunque mozo de veinte años, Perico Pondal, no pasaba de ser un niño triste y romántico, en quien el sentimiento adquiría 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, á 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.] (p. 89-90)

Pondal, en los pre-textos, es un personaje con presente, nunca con pasado. Se obvia la retrospección que vinculaba la destrucción del hogar familiar a los comienzos de su relación con Octavia; circunstancia en modo alguno insignificante para explicar el significado de la novela corta, en tanto en cuanto subrayaba la dependencia afectiva de Pedro con Octavia, sugiriendo, de este modo, el componente materno-filial de la relación entre el joven poeta y su amante.[160]

---

[158] Curiosamente en el último bloque de versiones se produce un proceso de simplificación y se eliminan algunas de las adiciones de 1895.

[159] En esta evocación se colocaba una referencia temporal que cifraba el tiempo que Octavia y Pedro llevaban juntos.

[160] Lourdes Ramos Kuethe (1983: 52) afirma al respecto: "Mucho mayor que Pedro, Octavia siente por él un amor que es mezcla de cariño maternal y pasión de amante".

La ausencia de la evocación de los días prósperos de la pareja eliminaba, además, la utilización simbólica del tiempo, cuyo período primaveral se identificaba con la felicidad pretérita de los amantes:

> [Él, también recordaba otros días, días de primavera, azules y luminosos; mañanas perfumadas; tardes melancólicas; horas queridas: paseos de enamorados que se extravían en las avenidas de los bosquecillos, cuando los insectos zumban la ardiente canción del verano, florecen las rosas, y las tórtolas se arrullan sobre las reverdecidas ramas de los robles. Recordaba los albores de su amor, y todas las venturas que debía á la moribunda.] (p. 87).

Y que contrastaba con el desapacible invierno que enmarca el ocaso vital de Octavia y por ende de la relación amorosa:

> La habitación empezaba á quedarse completamente á obscuras, y Pondal se levantó para entornar los postigos del balcón que estaban cerrados. Era la tarde de esas adustas é invernales, de barro y de llovizna, que tan triste aspecto prestan á la vieja ciudad. Siniestras ráfagas plomizas y lechosas pasaban lentamente ante los cristales que la ventisca azotaba con furia. (p. 101).

En el mismo fragmento insertado en 1895 se incluía una mención de Octavia a la visita de las hijas del general Rojas, de quienes había sido institutriz, acompañadas del capellán de la familia, quien, en este encuentro, insistía en la confesión de la enferma. En una adición posterior se añadía, igualmente, la alusión al encuentro que Perico había tenido con su joven amigo médico, Corsino Infante. Estas ausencias reducen, por consiguiente, el censo de los personajes en UM 1892, Gl 1893 y EL 1893. Sin embargo, aunque se trate de personajes secundarios con una presencia fugaz, no se debe minusvalorar su aportación al conjunto de la obra, puesto que la aparición del capellán se vincula al motivo de la confesión religiosa, tan importante en *Femeninas*, *Cenizas* y *El yermo de las almas*; y la extraña reacción de Octavia, nada más oír el nombre de Corsino, parece insinuar que fue el hombre con que supuestamente engañó a Pedro.[161] Sugestiones todas ellas que,

[161] El texto no es suficientemente claro en cuanto a la infidelidad de Octavia pues, pese a su declaración final,

independientemente de su mayor o menor trascendencia, todavía no estaban en el texto más breve de las publicaciones en prensa.

Otro rasgo que singulariza a las versiones previas a 1895 es su diferente título. UM 1892 y Gl 1893 se titulan "La confesión", mientras que EL 1893 presenta el título que se consolidará en adelante: "Octavia Santino". "La confesión" respondía a la intención inicial de significar un elemento de la trama argumental -la confesión de infidelidad-. Sorprenderá, no obstante, la mudanza operada en *Extracto de Literatura*, toda vez que su texto está muy próximo a las dos redacciones precedentes. A tenor de esta modificación, es harto elocuente que en 1893 Valle-Inclán, instalado ya en Pontevedra, tenía en su horizonte la colección de 1895, para cuyo epígrafe convenía más el nombre de la dama al tratarse de seis historias de protagonismo femenino. Aunque, a tenor de las modificaciones efectuadas, todavía a partir de esa fecha insistirá en revisarlo, como ponen de manifiesto el cómputo de enmiendas insertadas en *Femeninas*. Por ejemplo, en los tres pre-textos todavía no está del todo perfeccionada la capacidad evocadora de Valle-Inclán. La coincidencia entre el tiempo invernal y la triste situación descrita se sugiere, a partir de 1895, con la sola mención de la lluvia, las siniestras ráfagas, las noticias de un crimen misterioso... No se necesita el explícito: "¡Qué día tan triste! pensó mirando al cielo" de las versiones de 1892 y 1893. Con la misma finalidad se rectifica el léxico excesivamente denotativo de las primeras versiones:

> sacudidas nerviosas que **le costaba** (p. 84)/ **experimentaba, para** (UM 1892, p. 199) no estallar en sollozos.
>
> -¡Qué haría yo para que no me **llorases** (p. 94)/ **sintieses** (EL 1893, p. 3)
>
> No contestó Octavia, y él **insistió** (p. 99)/ **volvió á repetir la misma pregunta**: (UM

hay indicios para pensar que la confesión está sujeta a su voluntad de no hacer sufrir a Pedro, aunque para ello tenga que mentir. En cuanto a las consideraciones sobre Corsino Infante como el posible amante de Octavia, en el capítulo narratológico se estudian con más detenimiento los indicios que el texto ofrece para sustentar esta hipótesis.

1892, p. 203).

las tintas trágicas de la muerte empezaban á **extenderse** (p. 83)/ **perfilarse**; (UM 1892, p. 199).

La última variante conjunta de las tres versiones en prensa afecta al color del diabólico gato que estremece a Octavia. El "color barcino" que posee hasta EL 1893 se trueca en 1895 por "pelambre chamuscada y amarillenta", optando, de tal forma, por el díptico de adjetivos tan frecuente en Valle.

Pero si los argumentos esgrimidos hasta el momento sustentan la pertenencia de las tres versiones a un mismo bloque, también es cierto que entre ellas se observa una tenue evolución -como se ha visto a propósito del título- hacia la publicación de 1895. Gl 1893 y EL 1893 incorporan, frente a UM 1892, un adjetivo cuya importancia es más relevante de lo que en principio pueda parecer:

sentía poco á poco penetrar en su alma **incontrastable** terror (UM 1892, p. 204)
sentía poco á poco penetrar en su alma **supersticioso** terror (Gl 1893,[162] EL 1893, p. 5).

Tal sustitución evidencia la pretensión que tenía el autor de dirigir su primera narrativa hacia los dominios de lo fantástico y supersticioso.[163]. De hecho, Fem 1895 introduce un cambio similar, lo cual demuestra que no se trata de una sustitución casual o meramente estilística:

poseída de uno de esos terrores **pueriles** que experimentan las imaginaciones enfermas (UM 1892, p. 202; Gl 1893, EL 1893, p. 4).

poseída de uno de esos terrores **supersticiosos** que experimentan las imaginaciones enfermas (p. 99).

Y poco más se puede decir de las diferencias de Gl 1893 respecto a UM 1892,

[162] La versión de *El Globo* no tiene numeración.

[163] Cfr. Emma Susana Speratti-Piñero 1974.

cuyos textos son muy similares. Sin embargo, EL 1893 prosigue añadiendo variantes que tendrán su continuidad en posteriores versiones. Una de ellas es la introducción de un fragmento que se mantiene hasta las versiones definitivas de "Octavia Santino" y que demora un tanto el final del relato que, hasta el momento, adolecía de cierta simpleza:

> Pondal la miró estúpidamente, mientras en sus labios, trémulos y sin color, se dibujaba esa sonrisa tirante y angustiosa que algunos reos tienen sobre el cadalso; pero aquello no duró más que un momento, porque enseguida, como si volviese en sí gritó (EL 1893, p. 5).

Frente a las dos primeras versiones que prácticamente ceñían el final del relato al diálogo entre los personajes, EL 1893 se detiene en las sensaciones que experimenta Pedro Pondal en el trance final de la relación.

La otra variante importante que presenta EL 1893 se refiere a la nacionalidad de Octavia. En UM 1892 y Gl 1893 todavía quedan restos de la nacionalidad italiana que Octavia tenía en "¡Caritativa!". En "La confesión", aunque no se hace explícita la procedencia de la protagonista, aún se insinúa su origen trasalpino cuando se dirige a Pedro llamándole "poverino fanciullo" (UM 1892, p. 200), vestigio de los apelativos "poverino" y "mio povero" de "¡Caritativa!". EL 1893 elimina esta expresión y con ella los rasgos italianizantes del personaje.

Por último, EL 1893 es la única versión en la que Pondal no se llama Pedro (ni Perico) sino Alfredo, variante cuyo propósito, a buen seguro, trataba de alejar la versión de *Extracto de Literatura* de "El gran obstáculo", publicado un año antes en la misma ciudad. Como ambas estaban protagonizadas por Pondal, Valle-Inclán creyó oportuno separar ambos caracteres mediante el cambio de nominación.

El segundo bloque se inicia con Fem 1895 y continúa en Hp 1907 y Ha 1909, que no muestran variantes significativas respecto a la edición príncipe. A partir de 1895, el

relato abandona su endeblez merced a los fragmentos introducidos y antes reseñados. Pero, pese a todos los avances adquiridos, la *opera prima* de Valle-Inclán, como se sabe, todavía sufre una puntuación muy primaria, es un despropósito de faltas de ortografía y exhibe un estilo consecuente con su poca pericia literaria.

Hp 1907 no altera el texto de 1895 y prácticamente repite sus vicios; aun así, se atisba una ligera corrección de los signos de puntuación y de algún error ortográfico. Por lo demás, los cambios son mínimos y su censo no pasa de meras sustituciones gramaticales o léxicas, sin mayor importancia para el análisis textual de la obra.

Ha 1909 también perpetúa el texto de *Femeninas*. Corrige, sin embargo, alguna palabra como "encorbado" o "sollosos" y suprime una frase, motivada quizás por un error tipográfico, pues la omisión del fragmento deja al párrafo carente de sentido:

> Y esta esperanza postrera, tan incierta, tan lejana, apoderándose de tan 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. (Ha 1909, p. 12)

En 1904 se publica la más particular de todas las versiones, por cuanto es la única que se edita en prensa después de 1895. Tal como se advertía en el análisis de "La condesa de Cela", se producía un considerable paralelismo entre las dos publicaciones de *Por Esos Mundos*, si bien el texto de "Octavia Santino" antecede en un año al de "La condesa de Cela". Ambas versiones optan por retomar un título que quizás[164] las obras tenían en su origen: "Final de amores" y "La confesión". Los motivos ya se conocen: su idoneidad respecto al tono del texto y el afán de originalidad. En las colecciones de relatos valleinclanianos, las obras se presentaban como reediciones del propio autor, con lo que resultaban innecesarios los esfuerzos por revestirlas de novedad; no así en una publicación

[164] Los pre-textos de "Octavia Santino", como se ha explicado, tornan esta suposición en certeza.

donde, a buen seguro, se publicitaba un nuevo relato de don Ramón y cuya originalidad residía en un texto ligeramente retocado y en un título que sería totalmente innovador, puesto que en la primera década del XX los textos juveniles en prensa -de haberse conocido- habrían quedado ya en el olvido.

En cuanto a la tipología de los cambios acometidos, se observa idéntica coincidencia en sendas versiones, por cuanto que la corrección de ambos relatos está instigada por la censura.[165] En "La condesa de Cela" se suprimen las escenas de amor sensual de la pareja y las alusiones al adulterio con clérigos. Siguiendo la misma tónica, en "Octavia Santino", Octavia y Pedro no son amantes sino esposos, no obstante las prácticas contra el honor matrimonial -en definitiva frecuentes en la literatura española desde la comedia de honra calderoniana- resultaban menos escandalosas que una relación extramatrimonial. Los vínculos contraídos por los dos protagonistas en Pm 1904 acarrea consigo un buen número de variantes; así pues, se suprimen palabras como "amante", "amiga" (en el sentido de amante), "querida", etc. Tampoco Perico Pondal escribe las "Cartas a una querida", los versos eróticos dedicados a Octavia Santino. Desaparece, asimismo, la referencia al capellán del general Rojas, al no haber motivo para las angustias morales de la moribunda por su irregular situación. Sin embargo, a diferencia de los textos en prensa, se conserva la mención a Corsino Infante, lo cual demuestra, sumado a otras variantes de menor envergadura, que este texto proviene de Fem 1895 y no de publicaciones anteriores.

La conversión de la relación en una pareja convencional destruye, en suma, la

[165] Es muy probable que la reprobación moral del texto venga impuesta por el perfil de la revista en donde se publica la obra.

subversión de los valores sociales, tan del gusto de la la literatura finisecular[166], para construir la obra en torno a una trama adúltera, típica de las comedias burguesas decimononas.

En Cs 1909 el texto sufre las últimas transformaciones de cierto interés, ya que las versiones posteriores a este año -Nc 1918, Cs 1922 y Fa 1936- no son sino meras reproducciones con leves alteraciones. Ello indica que, a partir de este año, el autor deja de revisar el relato, seguramente por considerar los cambios operados en la primera versión de *Cofre de sándalo* como definitivos, ya que la hipótesis de que el texto dejase de interesar a Valle-Inclán es harto improbable debido a que lo publicó otras tres veces más.

Además de las variantes ortográficas, las versiones de este bloque presentan dos variantes de interés: un nuevo título y la división en capítulos. Cs 1909 continúa presentando la novela corta bajo el nombre de la protagonista, pero elimina el apellido del epígrafe. Sin duda, la analogía con los demás relatos del mismo género influyó considerablemente en la reducción del título: "Augusta", "Eulalia", "Rosita", "Rosarito" o "Beatriz" optan únicamente por el nombre propio de su protagonista femenina.

En cuanto a la división en capítulos, concuerda con las características de esta colección, diferente a la disposición unitaria de *Femeninas*. Las versiones de este bloque dividen la obra en nueve capítulos salvo Cs 1922, que presenta ocho, tal vez por un error tipográfico: el capítulo IV pasa al VI, obviando el V.

Su estructura interna también sufre transformaciones de consideración, constituidas por la eliminación de los fragmentos donde se mencionan la visita del capellán y el

[166] Cfr. Lily Litvak 1979: 2, 86.

encuentro con Corsino Infante. Omisiones que curiosamente asemejan este bloque de versiones a los tres primeros textos en prensa y cuya motivación puede obedecer a distintos factores. Por un lado, quizás se intentó eliminar el tono costumbrista que se infería del binomio de personajes propios de este tipo de obras: el médico y el religioso como representantes de la decimonónica disputa entre ciencia y fe. Por otro, y tal vez sea su principal razón, cuando *Cofre de sándalo* sale al mercado ya se habían publicado los dos dramas pertenecientes a este ciclo, *Cenizas* (1899) y *El yermo de las almas* (1908). Ambas obras explotan el asunto de la confesión religiosa y las vacilaciones morales de Octavia por su relación adúltera, debatiéndose entre su amor por Pedro y las advertencias morales de su madre y su confesor. Con una posición contraria al religioso, se erige el médico, liberal y escéptico frente al discurso garante de la ortodoxia católica. Es obvio que en el origen de ambos personajes se encuentran el capellán del general, quien curiosamente también se apellida Rojas, y Corsino Infante, de tal forma que Cs 1909 tenía que eliminar unos motivos argumentales y unos personajes que recordaban en exceso al drama y, por consiguiente, socavaban la independencia del relato respecto a las dos piezas teatrales.

Respecto a la corrección de estilo, Cs 1909 recorta la longitud de las frases, rectificando el exceso de adjetivación o la subordinación excesiva, en pos de conseguir unas oraciones más ligeras que aseguren un ritmo más ágil:

> Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y obscura cabellera, á la cual se asían, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos. (Fem 1895, p. 81).

> Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos desaparecían bajo la alborotada cabellera. (Cs 1909, p. 69).

Se aligeran también las frases, exonerándolas de matizaciones obvias:

> Pero [vió que] Octavia (p. 83)

> Ella le acarició la mejilla como á un niño [, murmurando]: (p. 84)
>
> Y sellaba con pasión sus labios, sobre la mano de la enferma, una mano hermosa y blanca, húmeda ya por los sudores de la agonía.
> [Ella cerraba los ojos, suplicándole que callase.] (p. 85)

Pero *Cofre de sándalo* también aporta otras variantes menores que afectan a distintos elementos de la obra, ya sea en cuanto a su cronología o a la caracterización de los personajes. En cuanto al primer aspecto, si Fem 1895 afirmaba que en el momento del relato la pareja hacía dos años que se había conocido (p. 84), Cs 1909 opta por la inconcreción temporal con el más vago: "Mañana hace **otro año** que nos hemos conocido". (Cs 1909, p. 72).

En cuanto al retrato de Pondal, este último bloque de versiones subraya su carácter desvalido frente a Fem 1895, que solamente incidía en su juventud:

> En el rostro **del joven** (Fem 1895, p. 84)/ **de aquel pobre muchacho** (Cs 1909, p. 72)

Respecto a su temperamento, en su descripción se inserta una variante que tiene mucho que ver con la evolución que sufre Pedro Pondal a través de las distintas obras de este ciclo:

> y continente **tímido** (Fem 1895, p. 89)/ **huraño** (Cs 1909).

El paso de "tímido" a "huraño" pone de relieve la diferencia que va desde el pusilánime Perico de los relatos de "Octavia Santino" al arisco y hosco Pedro Pondal de los dos dramas (*Cenizas* y *El yermo de las almas*), siempre malhumorado y enfrentándose a todo aquel que desea separarlo de Octavia.

Esta última variante pone de manifiesto el recíproco diálogo que se establece entre todas los textos que conforman este macro-texto, de ahí que un estudio conjunto de todos ellos no merece quedar al margen de un examen dedicado a esta novela corta de *Femeninas*.

2.3.1. Textos narrativos del ciclo *Octavia Santino*[167]

Cuatro son las obras -dos relatos y dos dramas- que junto a "Octavia Santino" forman este ciclo. El parentesco entre todas ellas es indudable al compartir protagonistas y motivos temáticos. Incluso se puede contemplar el trasvase mutuo de diálogos y fragmentos narrativos entre las cinco obras. Por ello, se intentará precisar el grado de afinidad -similitudes y disimilitudes- que las cuatro obras adquieren respecto a "Octavia Santino" y entre sí mismas.

Los textos narrativos fueron los primeros en salir a la luz, incluso meses antes de la publicación de la primera versión de "Octavia Santino", entonces "La confesión". Si bien los tres relatos salieron en la prensa de 1892, el primero de ellos, "El gran obstáculo", apareció en el periódico gallego *El Diario de Pontevedra*, mientras "¡Caritativa!" y la susodicha "La confesión" lo hacían en el mejicano *El Universal*.

Esta cercanía temporal, unida a sus muchas semejanzas, invita a establecer una continuidad argumental entre "El gran obstáculo", "Caritativa" y "La confesión". Sin embargo, en adelante se procurará demostrar que dicha suposición se convierte en certeza entre "El gran obstáculo" y "¡Caritativa!", pero no así en la primera versión de "Octavia Santino", donde las distintas referencias temporales y la diferente caracterización de los personajes la hace independiente argumentalmente de sus predecesoras.

---

[167] Se trata de los siguientes relatos:
"El gran obstáculo VII, VIII", *El Diario de Pontevedra*, 3 y 4 de febrero de 1892. (En adelante **Obstáculo**)
"¡Caritativa! Novela corta", *El Universal*, México, 26 de junio de 1892. Se cita por William Fichter 1952: 183-188. (En adelante **Caritativa**)

2.3.1.1. “El gran obstáculo”

“El gran obstáculo, VII y VIII” aparece en *El Diario de Pontevedra* el 3 y 4 de febrero de 1892. Allí mismo se explica que es parte de un capítulo de una novela que don Ramón del Valle-Inclán tiene en prensa, a pesar de que nunca se llegó a publicar. El relato aparece dividido por líneas de puntos discontinuas que señalan el carácter fragmentario del texto, no obstante, es posible que se trate de una argucia del autor para destacar su provisionalidad, pues, dada la coherencia que goza el relato, todo invita a pensar que no hay tal discontinuidad. Es más, en función de su unidad y el incumplimiento de la novela prometida, se puede afirmar que “El gran obstáculo” es un relato homogéneo y no un extracto de una narración de mayor envergadura.[168]

Su nómina de personajes se reduce a cuatro: Plácida y sus dos hijos (Águeda y Jaime), y Pedro Pondal, apodado “Madruga” por su arrogante personalidad, similar a la del antiguo conde de Lemos, Pedro Madruga[169]. Águeda y Pedro, un joven estudiante universitario, están enamorados aunque cuentan con la oposición de Plácida, cuyos prejuicios sociales, revestidos de inflexibilidad moral, impiden los amores de su hija con un joven de vida disoluta.

La mayor similitud con “Octavia Santino” se cifra en que ambas comparten idéntico protagonista masculino. Otros paralelismos apuntan a la posibilidad de que sendos relatos se desarrollen en la misma ciudad, quizá Brumosa (Santiago de Compostela),[170] pues en

[168] De igual forma opina Luis González del Valle (1990: 275).

[169] Se refiere a Pedro Álvarez de Sotomayor, hijo bastardo de Fernán Yáñez de Sotomayor. Excluido de todo derecho sucesorio, fue nombrado heredero de la casa de Sotomayor al morir su hermano Alvar Páez sin descendencia. Tuvo una influencia muy grande en todo el territorio gallego que le confería un poder feudal casi omnímodo.

[170] William Smither 1984: 116.

"¡Caritativa!" se dice que Pedro Pondal es un estudiante que viene de Brumosa.[171] Aun cuando no existe una mención explícita a tal coincidencia -"Octavia Santino" elige la inconcreción espacial-, la idéntica caracterización de la vieja ciudad, donde se ubican ambas historias, invita a pensar que "La confesión" y "El gran obstáculo" se localizan en un espacio indistinto:

> Era una tarde de esas adustas e invernales, de barro y de llovizna, que tan triste aspecto prestan a la **vieja ciudad**: siniestras ráfagas oscuras y lechosas pasaban lentamente ante los cristales que la ventisca azotaba con furia (Obstáculo, p. 1 y Fem 1895, p. 101).

Esta afición del autor a no desechar nada de lo escrito con anterioridad se puede rastrear también en otros puntos de contacto entre el cotejo de ambas obras. Así, aunque Octavia no aparece en el primer texto del ciclo, alguna de sus posteriores descripciones tienen su origen en este relato. Repárese si no en la identidad, casi literal, de los retratos de las enfermedades de Jaime y Octavia:

> sus manos transparentaban la luz rosada por la sangre anémica y el rostro bazo y desemblantado, adquiría las **tintas trágicas** de la faz de un viejo y ahumado nazareno (Obstáculo, p. 1)

> aquel rostro, que parecía no tener gota de sangre, y en el cual las **tintas trágicas** de la muerte empezaban á extenderse; (Fem 1895, p. 83)

> Un enorme gato de color barcino, que dormía al amor del brasero, despertóse, enarcó el lomo erizado, sacó las uñas, giró en torno con diabólico maleficio, con los ojos fosforescentes y fantásticos y huyó con menudo trotecillo. **Jaime** estremecióse, poseído de uno de esos terrores pueriles que experimentan las imaginaciones enfermas. (Obstáculo, p. 1)

> Un enorme gato de pelambre chamuscada y amarillenta que dormía delante de la chimenea, despertóse, enarcó el lomo erizado, sacó las uñas, giró en torno con diabólico maleficio, los ojos fosforescentes y fantásticos, y huyó con menudo trotecillo. **Octavia** estremecióse, poseída de uno de esos terrores supersticiosos que experimentan las imaginaciones enfermas... (Fem 1895, p. 99).

[171] Anteriormente se ha advertido la continuidad existente entre las dos primeras obras del ciclo.

Sin embargo, a pesar de estas coincidencias y aun cuando Pedro Pondal participa también en "El gran obstáculo", pocos elementos comparte el joven protagonista de esta publicación con el personaje de "Octavia Santino". Todavía no se trata del tímido, desamparado y dependiente escritor que se enamora de Octavia Santino, sino de un estudiante, aprendiz de poeta, bohemio, calavera y arrogante, cuya autosuficiencia ante la vida lo aleja del inexperto Perico de *Femeninas*.[172] Las sucesivas descripciones no dejan lugar a dudas sobre la disparidad de identidades:

> Era el tal de carácter romántico, de agudo ingenio, mucha labia, mas con tan menguada inclinación por la ciencia justinianea, que los bancos del aula no le veían durante meses enteros; 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. (Caritativa, p. 72)

> De estatura no más que mediana; ademán frío, y continente tímido y retraído, difícilmente agradaba la primera vez que se le conocía; (...) 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 (Fem 1895, p. 89-90)

En este incipiente Pedro Pondal se están apuntando, no obstante, rasgos que cristalizarán en posteriores creaciones del autor, como ocurre con la pose del enamoramiento cínico del seductor, desarrolladas con mayor profusión en el marqués de Bradomín[173]:

> Poseído de la vanidad de los grandes y trágicos dolores que se visten a la usanza antigua, juzgaba su enamoramiento de la naturaleza de los que no tienen cura ni consuelo

[172] Es por ello que cuando Carlos Batal (1980: 54) afirma que el protagonista de "Octavia Santino" es un reflejo autobiográfico de Valle-Inclán, tal vez lo esté confundiendo con el Pedro Pondal de "El gran obstáculo" y "¡Caritativa!", más próximo quizás al Valle aficionado a los versos de su etapa universitaria en Santiago de Compostela.

[173] De hecho en *Sonata de primavera* (p. 99), los avatares amorosos del marqués son descritos de una forma similar a los de Pedro Pondal aquí: "Consideraba la herida de mi corazón como aquellas que no tienen cura, y pensaba que de un modo fatal decidiría mi suerte. Con extremos verterianos soñaba superar á todos los amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron á la historia, y aún asomaron de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo".

> posible, y deciden de un modo fatal acerca de la suerte de aquel que los padece. Con extremos werterianos, soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido y por desgraciados y leales pasaron a la historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo. Esforzábase por ensombrecer las penas que el amor le acarreaba; y no es de extrañar el empeño, porque hasta en las cosas más triviales rebuscaba la nota lírica y novelesca que si una vez no pasaba de la región serenísima de los céfiros y de las flores, otras, que eran las más llegaba a los extremos criminales del puñal y del veneno, siempre en la esfera de la mentalidad, por supuesto.
>
> Mucho había de verdad en la desesperación de Pondal, la herida que llevaba en el alma; pero él gozaba enconándola y haciéndola sangrar. (Obstáculo, p. 1)

Este último párrafo alude a una de las características primordiales del erotismo finisecular: el sadomasoquismo. Pondal parece incrementar su placer en tanto en cuanto la relación se vuelve tormentosa, aunque bien es cierto que en su caso es bastante tenue, ya que no se trata de un dolor físico sino psíquico. Lily Litvak (1979: 131-132), no en vano, señala el masoquismo como uno de los componentes del erotismo valleinclaniano:

> Habiendo señalado algunos pasajes sadistas, hablemos ahora del masoquismo en la obra de Valle-Inclán.(...)
>
> Hay una relación masoquista entre Víctor y Paca, protagonistas de *La cara de Dios*. Víctor reconoce que Paca le parecía otra desde que le pertenecía por dinero. Hasta entonces había sido una querida apasionada y romántica, ahora se transformaba en una mera prostituta. En cambio, el amor de Víctor había crecido 'no ya como un intenso dolor del alma sino como un ulcerante dolor físico'. Víctor no amaba, sufría, comprendía su situación con lucidez, comprendía que Paca estaba cansada de él, pero aunque él mismo ya no la amaba como antes, en cambio la deseaba más y más, 'como un sediento a quien ninguna agua apaga la sed.

Por lo tanto en esta incipiente narración de 1892 se contemplan ciertos motivos que Valle-Inclán explotará en obras sucesivas. Así, de igual modo que en la comparación entre "El gran obstáculo" y "Octavia Santino" se observan las deudas del texto de *Femeninas* con el relato de *El Diario de Pontevedra*, conviene destacar que esta última guarda también notables semejanzas con una obra que se aleja un tanto en el tiempo, "Mi hermana Antonia". El equilibrio entre las relaciones establecidas entre los cuatro personajes recuerda sendos relatos: los enamoramientos prohibidos de las dos jóvenes por la rígida moral y los

prejuicios sociales de sus respectivas madres cuentan[174], además, con la distante observación de sus hermanos menores; éstos, bien por edad en "Mi hermana Antonia", bien por enfermedad en "El gran obstáculo", se hallan ajenos a tales disputas. El enamoramiento de ambas jóvenes es atribuido en ambos casos a la intervención maléfica de Satán; de este modo Pondal y, sobre todo, Máximo Bretal son comparados constantemente con el diablo. Incluso se establece un paralelismo entre la clase social de los protagonistas: mientras Pondal y Máximo Bretal son estudiantes en Santiago con escasos recursos económicos, Plácida y la madre de Antonia pertenecen a la nobleza feudal urbana, ambas de rancio abolengo, cuyos principios morales y convencionalismos sociales obstaculizan enormemente la pasión que consume a sus jóvenes hijas:

> Muy hondo debía de ser el resentimiento de Plácida cuando así salía al exterior, pues era la de Ulloa de esas damas ceremoniosas, que pecan de reservadas y corteses: especie de misia a la antigua usanza, temerosa de Dios y fiel guardadora de las formas a la cual faltaba solamente la falda de encajes. Con su aspecto de rusa y su rostro de nieve, tan delicadamente femenino, tan arruinado por la vida claustral, recordaba su rostro las más delicadas miniaturas de Fouquet. (Obstáculo, p. 1)

Sus rasgos físicos, cuyo atributo más sobresaliente es su inmaculada blancura, responden a la tipología descriptiva de estas encopetadas damas, que Valle-Inclán ensaya ya en 1892. Así pues, no resulta muy distante el retrato anterior de Plácida con la caracterización de la misia Carlota de "Beatriz":

> La Condesa casi nunca salía del palacio. (...) Era muy piadosa la Condesa. Vivía como una priora noble retirada en las estancias tristes y silenciosas de su palacio, con los ojos vueltos hacia el pasado. ¡Ese pasado que con los reyes de armas poblaron de leyendas heráldicas.(...)

[174] Este motivo argumental puede estar sustentado, según Robert Lima (1995: 43), en un dato biográfico del autor: "González Besada desempeñó además otro papel en la vida de Valle: fue su rival por los afectos de una joven de buena familia de Santiago. Valle perdió, pero los dos hombres continuaron siendo amigos. Es muy probable que «Mi hermana Antonia» esté inspirado en esta experiencia. En el relato, el estudiante Máximo Bretal, que da clases en una casa noble de la ciudad, se enamora de Antonia, hermana de su pupilo. Por supuesto, el cuento se aparta en muchas ocasiones de lo que en verdad sucedió, pero hay suficientes puntos de contacto como para relacionar la ficción con la realidad. Por lo general en la obra de Valle-Inclán siempre encontramos aspectos de la vida del hombre".

> Era la Condesa todavía hermosa, prócer de estatura y muy blanca de rostro, con los ojos azules y las pestañas rubias, de un rubio dorado que tendía leve ala de sombra en aquellas mejillas tristes y altaneras. (Ju 1920, p. 51-56)

2.3.1.2. "¡Caritativa!"

Continuando con las aventuras de Pondal, Valle-Inclán publica el 26 de junio de 1892, en el diario *El Universal* de México, el cuento "¡Caritativa!". De nuevo aparece Pedro Pondal después de abandonar Brumosa -según se dice- por unos amores esquivos. El hecho de que también se mencione su condición de estudiante en la ciudad gallega establece, de forma inequívoca, la continuidad de "¡Caritativa!" respecto a "El gran obstáculo". Los datos biográficos del bohemio así lo confirman. La alusión a su pasado estudiantil en Brumosa y la mención a un fracaso amoroso en esa ciudad, ("contó él una historia de amores que había tenido fin de tantas otras de igual jaez", p. 73) evocan inequívocamente su pasada historia con Águeda, y, por consiguiente, no dejan lugar a dudas sobre la interrelación y sucesión de sendos textos.

Hambriento y perdido por las calles de Madrid, Pondal encuentra a su amiga, la cantante Octavia Santino[175] a quien había conocido años atrás en Brumosa. Octavia, quien tampoco goza de una situación económica desahogada, le ofrece su habitación para pasar la noche. Al final de la obra se insinúa un posible encuentro amoroso entre los dos

[175] Por lo tanto, es la primera aparición de Octavia en la ficción valleinclaniana. Sin embargo, hay dos textos a los que es obligado hacer mención, dada su relación con el personaje. Uno es el poema "Adiós para siempre" (*El Correo Español*, México, 24 de abril de 1892, exhumado por García Velasco 1986: 22), dirigido a una dama llamada Octavia Santoni, condesa de Lucca. Debido a que es previo a "¡Caritativa!", se trata de un precedente de la protagonista del cuento. El hecho de que se trate de la condesa de Lucca lo relaciona, además, con el segundo texto en cuestión: "X..." (*Extracto de Literatura*, nº 27, 8 de julio de 1893, pp. 6-7). En este cuento, protagonizado por el conde de Luca y su mujer (cfr. el estudio textual de "La niña Chole"), se dice que ambos son cantantes, ella es italiana y él está enfermo y se va a curar a París. Por consiguiente, es obvio el parentesco entre la dama del poema y la protagonista, tanto de "X..." como de "¡Caritativa!".

Mariateresa Cattaneo (2000: 180-181), en su artículo sobre la presencia italiana en Valle, expone también la trayectoria italianizante de este personaje.

protagonistas, que podría ser el antecedente de la relación que Pedro y Octavia sostienen en "La confesión", pero lo cierto es que el cotejo de ambas obras confirma la independencia argumental de esta última respecto a la primera. A pesar de que el nombre de los amantes es idéntico y que el inicio de la relación de pareja parece remontarse a "¡Caritativa!", son más numerosos los elementos que rompen la linealidad que los que apoyan una lectura homogénea. En "¡Caritativa!" el protagonista continúa siendo el calavera estudiante de "El gran obstáculo" -sigue apodándose Pedro Madruga-[176] antes que el desvalido protagonista de "La confesión". Además, sus circunstancias personales no cuadran con las reflejadas en todas las versiones de "Octavia Santino", ya que en ellas se decía (a partir de 1895) que Octavia había sido su primer y único amor, circunstancias muy distintas a las del personaje de "¡Caritativa!", acostumbrado a la pluralidad amorosa en la universitaria Brumosa. De modo que Pedro Pondal no permanece como un personaje plano en el transcurso de los tres narraciones, sino que evoluciona a medida que avanzan las publicaciones del ciclo.

Octavia no es una excepción, aunque únicamente a partir de 1895 se desvincula totalmente del pasado de "¡Caritativa!": ni es italiana ni es cantante, sino que su anterior oficio había sido el de institutriz de las hijas del general Rojas. Tampoco es en "¡Caritativa!" la mujer madura, bella, enferma y estilizada de las distintas obras del ciclo de "Octavia Santino", sino que hay mucho de grotesco y caricaturesco en su descripción. La primera expresión que hace referencia a ella es "¡La Santino!", con toda la carga vulgar y peyorativa que conlleva el artículo determinado. Subrayan este aspecto sus sombríos retratos, muy diferentes a la belleza armónica de la protagonista de "Octavia Santino":

[176] A pesar de la identidad entre el protagonista de "El gran obstáculo" y "¡Caritativa!", sus condicionantes han cambiado en el tránsito de los dos relatos, puesto que del arrogante, triunfador y bohemio del texto del *Diario de Pontevedra* se pasa al ser derrotado, solo y en la miseria que deambula por las calles de Madrid.

> La sombra de la italiana adquiría en la pared la traza de una vieja, se alargaba y encogía como visión de una pesadilla aplastándose en el techo, dislocándose en los ángulos, con ritmo funambulesco que tenía algo de diabólico y recordaba los saltos caprichosos de las ideas en noches de insomnio y calentura (Caritativa, p. 180)

> La llama viva de la chimenea, arrojaba claridades trémulas y tornadizas sobre el contorno suave y lleno de gracia, que el cuerpo de la enferma dibujaba á través de las ropas del lecho (Fem 1895, p. 83)

Sumadas a su menguante caracterización, la miseria y soledad tampoco escapan a la heroína de "¡Caritativa!", quien rota su vida profesional de cantante, debido a una afección en las cuerdas vocales, vive en un humilde apartamento:

> En la Cava de San Miguel se detuvieron ante un gran caserón, viejo y desguarnido, cuyo alero prolongado servía de asilo a gorriones y vencejos. (...)

> Llamó Octavia, y una niña como de nueve a diez años, de aspecto enfermizo y con una venda de tafetán sobre los ojos, salió a abrir alumbrándose con un reverbero de petróleo, cuya llama turbia a duras penas iluminaba el antro tenebroso del corredor. Guió la niña a una sala angosta, sin otro ajuar que un piano desvencijado, dos sillones de terciopelo verde, ante los cuales había sendas alfombrillas descoloridas y rotas y un velador muy antiguo lleno de papeles de música. El piso, de ladrillos colorados, los más de ellos rotos y danzarines, helaba los pies. Algunas fotografías de gente de teatro había esparcidas aquí y allí, sin orden ni concierto, destacándose entre ellas, un retrato de buena mano que representaba a Octavia Santino con blanquísimo hábito monjil, tal como se vestía en el último acto de "La Favorita". (Caritativa, p. 174-176)

Incluso para paliar sus carencias afectivas invita a su casa a Pondal, escondiendo una falsa caridad, cuando lo que intenta es soslayar una soledad que se muestra demasiado evidente en su última intervención:

> -¡Qué tristeza tan grande es la vida, cuando una no tiene a quien querer!...(Caritativa, p. 182)

Los dos personajes, por lo tanto, salvo por el nombre, distan mucho de los que se perfilarán en "La confesión" en julio del mismo año y todavía más de los que protagonizan, tres años después, *Femeninas.* La relación entre Pedro y Octavia cobra también distintos matices en "Octavia Santino", que rompen, una vez más, la linealidad argumental respecto a "El gran obstáculo" y "¡Caritativa!". En todas las versiones posteriores a 1895 se dice que la pareja hace dos años que se ha conocido; sin embargo, en "¡Caritativa!" se dilatan

indeterminadamente los márgenes temporales desde su primer encuentro:

> Era aquella mujer de las pocas personas a quien Pedro Pondal tenía algún afecto. Conociéranse **años atrás**.(Caritativa, p. 174)

Tampoco está tan claro que en "¡Caritativa!" se produzca una relación amorosa entre los dos protagonistas. Valle-Inclán, como hará en muchos de sus relatos fantásticos, utiliza la inhibición del narrador omnisciente para crear una atmósfera de ambigüedad:

> ... Lentamente fuéronsele embargando los sentidos y dejó de pensar. **Vió como en sueños** que la puerta se abría, y una sombra blanca avanzaba cautelosa y lenta, sin hacer ruido, como fantástica visión, y llegándose hasta él, sintió que le besaba, primero en la frente, luego en los ojos y en la boca, murmurando con apasionada ternura y en voz tan baja que apenas se oía (Caritativa, p. 182)

Pondal estaba hambriento y fatigado con proclividad al sueño y a los sueños; este aspecto lo aprovecha el narrador para causar incertidumbre en torno a la consunción del encuentro amoroso, ya que deja irresoluble la duda de si efectivamente se produjo o si, por el contrario, todo fue producto de la imaginación cansada del joven.[177]

En cuanto al espacio, se afirmaba la posibilidad de que "El gran obstáculo" y "Octavia Santino" compartiesen el mismo escenario en donde se desarrollan los hechos. Pues bien, en "¡Caritativa!", la localización espacial se menciona explícitamente. Se sitúa en Madrid, con sus calles de Segovia -donde se encuentran los protagonistas- y la Cava de San Miguel, en la cual se ubica la vivienda de Octavia. Sin embargo, a pesar de que la historia se desarrolla en la capital, hay una mención a Brumosa que conviene tomar en consideración:

> Decía que Brumosa no era una ciudad, sino una gran iglesia en donde se reverenciaba el culto de lo Razonable, que tenía por Pontífices unos cuantos sabios idiotizados, con el alma seca, como las polvorientas hojas de un infolio, y momio y amojamado y cerebro, atiborrado de latines bárbaros y de sentencias hueras; hombres incapaces de concebir

[177] González del Valle (1990: 256) se inclina por la interpretación de que los dos protagonistas no han tenido relaciones esa noche, ya que todo es producto de la imaginación fatigada de Pondal.

> nada que no fuese a su imagen y semejanza, metódico y vulgar como ellos mismos: producto híbrido de las capas sociales intermedias de esa burguesía glotona, tacaña y sensual; vulgo con títulos académicos, gentes que por no ser nada, ni eran pícaros redomados, ni hombres de bien a carta cabal. (Caritativa, p. 179)

¿No es esta diatriba contra Brumosa, con su crítica clerical, antiburguesa y antiacadémica, el germen de la Brumosa que sirve como escenario a "La condesa de Cela"? Muy parecido es el tratamiento que en este párrafo y en aquella obra se le dispensa, pues aquí más directo, y allá más sutil e irónico, en ambas se censura esta conjunción de clericalismo y burguesía que con sus principios hipócritas condicionan la vida de la ciudad. No deja de resultar igualmente llamativa la concepción negativa que en 1892 Valle tenía de la Universidad de Santiago de Compostela, síntoma bien claro de que su estancia en el *alma mater* compostelana no había satisfecho por aquel entonces sus expectativas académicas e intelectuales.

Por último, como colofón al comentario sobre la segunda narración de este ciclo, cabe resaltar que aparece mencionado Andrés Hidalgo, protector de Pondal en Madrid, y personaje con una importante presencia en la ficción valleinclaniana, como lo demuestra su protagonismo en alguno de los pre-textos de *Sonata de estío*, entre ellos "La niña Chole", y un anticipo de lo que más tarde será el marqués de Bradomín.

2.3.2. Textos dramáticos del ciclo *Octavia Santino*[178]

Siete años tendrán que pasar para que Valle-Inclán vuelva a retomar el mismo tema en una obra que no sea versión de "Octavia Santino". Será en el drama *Cenizas*, el cual se

[178] Son los consabidos:
Cenizas, Madrid, Teatro Artístico, Admón de Bernardo Rodríguez, 1899. (En adelante **Cenizas**)
El yermo de las almas, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908. (En lo que sigue **Yermo**)

representó por primera vez el 12 de diciembre de 1899 en el teatro Lara de Madrid, dirigido por Jacinto Benavente, quien también interpretaría el papel de Pedro Pondal.[179] El motivo de la representación de esta obra fue la recaudación de fondos a fin de comprar un brazo ortopédico para el autor de la pieza, de modo que no se puede deslindar la naturaleza del drama de su finalidad económica, ya que se debía amoldar, para la consecución de sus fines, más a los gustos del público que a la concepción estética del escritor.[180]

En principio podría causar cierta extrañeza el tratamiento teatral de los amores entre Pedro Pondal y Octavia Santino, máxime cuando nunca dejó de reelaborarlo narrativamente, aunque lo cierto es que, en más de una ocasión, Valle-Inclán practicó la distinta utilización genérica para tratar un mismo asunto.[181] Luis González del Valle y Carmen Prados Anaya aportan dos explicaciones distintas aunque complementarias para esta cuestión.[182] El primero lo relaciona con la miscelánea de tendencias y géneros que fue el modernismo:

> La síntesis modernista opera de muchas formas. Principalmente, se mezclan muchas tendencias literarias, se busca hacer desaparecer las fronteras entre las diversas manifestaciones artísticas (pintura, escultura, música y literatura) y se disuelven los límites entre los géneros literarios con vistas a crear un nuevo tipo de obra que exprese la realidad de forma tal que lo efímero, lo etéreo, lo impresionista, lo subjetivo cobren vida sintéticamente. (González del Valle 1997: 142)

---

[179] Jesús Rubio (1982: 217) proporciona los datos del reparto: "Los papeles del drama fueron representados por Rosario Pino (Octavia), Benavente (Pedro Pondal), Martínez Sierra (Padre Rojas) y Moreno (Don Juan Manuel)"

[180] Vid. Leonardo Romero Tobar 1977: 27 y Jean Marie Lavaud 1994: 53-85.
Robert Lima (1995: 103-105), por su parte, se refiere al desgraciado accidente entre Valle-Inclán y su amigo Manuel Bueno que provocó la amputación de su brazo.

[181] Jesús Rubio (1982: 217) afirma que el trasvase de novelas al teatro fue una práctica frecuente a lo largo del siglo XIX: "Durante todo el siglo XIX hubo un constante trasvase de novelas al teatro, fenómeno que es necesario englobar en un contexto más amplio: la ruptura de los géneros literarios, entendidos como compartimentos, propiciada y llevada a cabo por el romanticismo. (...)
La permeabilidad de la novela le permitía asimilar y a la vez contaminar todos los géneros literarios."

[182] El hecho de que el relato "Octavia Santino" contuviese un buen número de diálogos y que presentase unidad espacial hacían factible su transformación dramática.

Por su parte, Carmen Prados (1997: 434) atribuye esta práctica a la pasión que don Ramón tenía por el diálogo:

> Este proceso de transformar aquellas breves narraciones primerizas en piezas teatrales responde a la búsqueda de un cauce idóneo para plasmar una determinada historia obedece a su pasión por el diálogo, pasión que, el propio Valle reconoció varias veces a lo largo de su vida en algunas entrevistas que le hicieron
>
> > "Este trabajo de dialogar y acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil".

A ello hay que sumar la ductilidad del género de la novela corta, cuya disposición favorecía su conversión en drama.[183] Se trata, por lo tanto, de un caso de transmodalización intermodal, usando la terminología genettiana (1989b: 356-361), en la cual se transforma el modo de representación narrativo de "Octavia Santino" en el dramático de *Cenizas* y *El yermo de las almas*.[184] La dramatización de una obra narrativa exige una adecuación de las distintas categorías modales: se debe reducir la acción para acercarla lo más posible a la representación, la flexibilidad en el orden temporal del relato requiere simplificarse en aras de ajustarse al tiempo lineal de la escena teatral y, respecto a la frecuencia, sólo tienen cabida la escena isócrona y la elipsis. Pero, en este sentido, "Octavia Santino" era una narración de fácil adaptación, ya que a su brevedad temporal[185] y su espacio unitario se adhería la escasez de anacronías y su constitución en una sola escena.[186] Esta disposición, sumada a la abundancia de diálogos, facilitó la transmodalización de la obra, aunque bien es cierto que en *El yermo de las almas* se recuperan características propias de la

[183] Vid. el apartado del capítulo inicial dedicado a la novela corta.

[184] Genette (1989b: 356) advierte, no obstante, que no se debe confundir esta transformación con un cambio de género: "Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*."

[185] Eliane Lavaud (1991: 134-143) establece la cronología del relato en una o dos horas.

[186] Amparo de Juan (2000: 182) afirma que las novelas cortas están formadas por una sola escena interrumpida por las analepsis y juicios valorativos del narrador.

narración.[187]

2.3.2.1. *Cenizas*

Es la primera obra en la que Valle-Inclán trata el tema de los amores de Pedro Pondal y Octavia Santino teatralmente, ejemplo de su afición, según se ha dicho, por la experimentación genérica. Nueve años más tarde insiste de nuevo y reelabora el drama que ahora llamará *El yermo de las almas*, que si bien prosigue en líneas generales la estructura de *Cenizas*, por otra parte, retoca considerablemente diferentes aspectos de la pieza.[188]

Cenizas es un drama en tres actos -tal como predica el subtítulo-, ambientado en Madrid y donde la relación de los protagonistas difiere un tanto de "Octavia Santino". En las dos obras teatrales su relación cobra una nueva dimensión, puesto que a pesar de su condición de amantes, a diferencia de la novela corta, Octavia no es una mujer soltera[189] sino que está casada con otro hombre, don Juan Manuel, y tiene una hija. De modo que asoma de nuevo el tema del adulterio, presente ya en Pm 1904, y desaparece la confesión de infidelidad, auténtico núcleo de "Octavia Santino". No obstante, a pesar de los vínculos conyugales de la enferma, el escenario del drama continúa siendo la vivienda de Pondal, adonde acude Octavia huyendo de las presiones familiares y sociales para vivir los últimos

[187] "Precisamente será en 1908 cuando recuperará en *El Yermo de las Alamas* estas mismas partes narrativas y descriptivas ahora descartadas", Míguez Vilas 2001: 94.

[188] Sobre la evolución de estas dos obras tratan ampliamente los trabajos de García Pavón (1966), Romero Tobar (1977), Susan Kirkpatrick (1972-1973), Pilar Bellido Navarro (1985), Carmen Prados Anaya (1997) y Jean Marie Lavaud (1994).

A este respecto afirma Susan Kirkpatrick (1972-1973: 66): "The contrast between the new version, *El yermo de las almas*, and the original shows that Valle had found a formal model which enabled him to reproduce in play from the decadent atmosphere of "Octavia Santino". No longer tied to the conventions of naturalism, he would be able to emphasize the aspects of the story which depict a distinctly non-middle-class sensibility and value system.".

[189] Bien es cierto que en "Octavia Santino" no se menciona explícitamente su soltería, aunque tampoco se habla de ningún tipo de relación matrimonial ni pasada ni presente.

instantes de pasión con su joven amante.

No es sino un ejemplo de la pervivencia en ambos dramas de constantes comunes a todas las obras del ciclo. Así, la pareja formada por Octavia y Pedro sigue condicionada por la mayor edad de aquella y la sujeción afectiva de este. Incluso en ocasiones Valle-Inclán lo pone de manifiesto en ambos géneros de forma muy pareja:

> Oct.- (...) Es mi único amor, mi verdadero amor y mi último amor.
> (...)
> Oct.- Si no me lo dijese el corazón, me lo dirían bien estos mechones blancos.
> (...)
> Oct.- (...) unas veces parezco su hermana mayor, otras veces soy como una madre... (Cenizas, p. 37)

> ponía ella algo de maternal en aquel amor de su decadencia; era el último, se lo decían bien claro los hilillos de plata que asomaban entre sus cabellos castaños, (Fem 1895, p. 82)

Pondal, sin embargo, altera notablemente su carácter. Del niño desprotegido de "Octavia Santino" se pasa al joven díscolo y huraño, cuyos enfrentamientos con el Padre Rojas son continuos desde el inicio del drama hasta el final. También se modifica la nómina de personajes que aumenta considerablemente, expansión lógica si se tiene en cuenta que la amplitud escénica en su adaptación teatral requería un elenco de caracteres mayor al dúo de la novela corta. Por consiguiente, el grupo de personajes, además de los consabidos Pedro y Octavia, se extiende a la ya mencionada hija de la enferma; don Juan Manuel, su marido; doña Soledad, su madre; Sabel, la criada de Pondal; el padre Rojas; el médico don José y María Antonia, amiga de la protagonista.[190]

Cenizas, en el proceso de adaptación de la novela corta, explota un motivo cuyo germen está en un subtema de "Octavia Santino":[191] la confesión religiosa y los miedos de

[190] *El yermo de las almas* añade un personaje más: la Hermana de la Caridad.

[191] También se nutre de elementos de "La condesa de Cela", puesto que las dos adúlteras sienten en todo momento la presión familiar -representada por sus madres- y social para que regresen a la ortodoxia matrimonial. Las

Octavia a morir en pecado. Incluso, tal como se ha visto en el estudio de variantes, el padre Rojas toma el apellido del general Rojas cuyas hijas y capellán visitan a la enferma en "Octavia Santino".[192] En el tratamiento del asunto Valle-Inclán no rehúye la posibilidad de intercalar una crítica al fanatismo religioso, propia de la sátira anticlerical que exhiben varias de sus obras. Ella se infiere, en *Cenizas*, de la concepción negativa del religioso, presentado como un embaucador que intenta amedrentar con la religión bajo una pose de beatitud y posicionándose siempre al lado de la moral burguesa. Sus actitudes con Pondal y el doctor exhiben su cinismo extremo, que se confunde con mezquindad, cuando, muerta Octavia, le dice a su marido que la moribunda ambicionaba su perdón, algo que se desmiente con las palabras pronunciadas poco antes de morir:

> Octavia - ¡Yo no quiero verle, Padre! ¡Líbreme usted de ese tormento! (Cenizas, p. 95)

Por la temática utilizada y el tono que se refleja en toda la obra, a menudo se ha subrayado[193] el apego de *Cenizas* al drama realista anticlerical del XIX, poco acorde con la dramática posterior de Valle-Inclán, tal vez porque los incentivos crematísticos a buen seguro habrían dejado poco margen a la imaginación artística del autor. Este drama de 1899

---

concomitancias entre doña Soledad Amarante, madre de Octavia, y la progenitora de la condesa tampoco pasaron desapercibidas para Le Scoëzec Masson (2000: 241): "Les femmes y jouent leur rôle de bastion des valeurs morales au nom d´une dévotion qui, la plupart du temps, emprunte ses formes à la superstition. Plus poussé encore chez Valle-Inclán, ce fanatisme est représenté par les femmes mûres. Dans «La comtesse de Cela», «Octavia Santino», *Le désert des âmes*, ou la *Sonate d´automne*, qui déclinent toutes le même argument romanesque de l´adultère stigmatisé, le personnage de la mère incarne un catholicisme guindé, rigide et soucieux des bonnes moeurs."

[192] Otra circunstancia que une a ambos personajes es que este capellán y el padre Rojas son calificados por Octavia como "santos", dado que la moribunda destaca en todo momento la bondad y caridad de sus confesores.

[193] Vid. los ya mencionados artículos de Carmen Prados Anaya (1995), Pilar Bellido Navarro (1985) y Susan Kirkpatrick (1972-1973), quien de modo específico se ocupa de este tema. Por su parte García Pavón (1966: 10) afirma al respecto: "Como puede verse, al comparar el tema del cuento «Octavia Santino» con el argumento del drama «Cenizas», aquella breve recreación posromántica, se ha convertido en una función muy del gusto del realismo anticlerical del último tercio del XIX. El romance adúltero, casi se ha hecho un drama de ideas, testimonio airado, como era costumbre, de una burguesía ahornada enérgicamente por el clero, aquí una vez más simbolizada por un jesuita".

presenta un tema muy manido en la época como es el de las relaciones extramatrimoniales, y donde los personajes son meros trazos psicológicos: los amantes, el sacerdote conservador y cínico en contraste con el médico progresista, la madre escandalizada, más por la repercusión social de la irregularidad que por el adulterio en sí. Y todo combinado con un melodramatismo propio de las comedias lacrimógenas tan frecuentes en el siglo XIX.[194]

En cuanto a las categorías dramáticas, presenta unidad de espacio ya que toda la obra se desarrolla en una estancia del domicilio de Pondal.[195] Las breves y exiguas

[194] Summer Greenfiled (1990: 50) incide en el melodramatismo de la obra: "La teatralidad de *Cenizas-Yermo* y *El Marqués de Bradomín* en parte proviene de un estilo muy decimonono que expresa las emociones mediante gestos exagerados y acciones melodramáticas, el mismo estilo que quince o veinte años después el propio Valle-Inclán, hecho entonces vanguardista, va a parodiar, burlescamente en el *Friolera* y en otras obras. Aquí, sin embargo, Valle-Inclán los toma en serio. El sentimentalismo domina y no hay ironía. Lo siguiente es típico: Al acercarse la muerte, la pobre Octavia debe abandonar la casa de su amante si no quiere condenarse eternamente. Cuando Pondal falsamente renuncia a su amor, la pobre tísica acepta la realidad y lacrimosamente se despide del escenario de su felicidad."

Míguez Vilas (2001: 106) comparte también la calificación melodramática de *Cenizas*, aunque con ligeros matices: "Ahora bien, de la existencia de estas constantes genéricas en *Cenizas* no se desprende que la obra constituya un melodrama canónico. De hecho Valle-Inclán se aleja conscientemente de los efectismos y de la espectacularidad echegaresca, y también es cierto que históricamente se opera un trasvase de muchas invariantes genéricas al modelo drama y a otros géneros literarios como consecuencia de la indiferenciación de límites entre varios códigos. La muerte de la protagonista no parece representar un castigo que sanciona el amor/pasión como motor de desequilibrio dentro de la sociedad. Valle-Inclán no filtra en su creación dosis de didactismo maniqueísta, más bien suscita en el lector un cuestionamiento de las instituciones sociales y familiares, una crítica velada a los matrimonios de conveniencia que anula el triunfo del sentimiento. En el drama valleinclaniano se detecta, en suma, la impronta del melodrama y un original distanciamiento del género."

Por su parte, Jesús Rubio (1982: 218) expone que, pese a que se apuntan rasgos de Maeterlink, predomina el teatro de tesis: "Como a los poetas decadentes, a Valle le guía el deseo de explorar sensaciones morbosas, hay inequívocos ecos de Maeterlink.

Por otro lado, sin embargo, al apoyarse en la anécdota argumental con fuerza, analizando las reacciones de los personajes, sobre todo mediante la confrontación del librepensador Pedro y el ultramontano P. Rojas, parece inclinarse al teatro de tesis. Como en otras obras que he comentado más arriba, es relevante la presencia de un personaje artista, Pedro, que intenta imponer a la sociedad su moral de excepción.

En el P. Rojas carga Valle en extremo las tintas oscuras, haciéndolo portador de un dogmatismo inflexible. Es una forma de caracterización nada lejana a la de los melodramas. El drama concluye con la muerte de Octavia, tras haberse confesado y mientras el P. Rojas quema sus cartas."

Addis y Salper de Tortella (1994: 111), consideran la principal diferencia respecto a "Octavia Santino" la exploración que se hace de la vida interior burguesa: "Unlike the short narrative, the dramas examine concretely, different facts of bougeois family life: the roles of fathers and husbands and the social construct of the Catholic bourgeois wife as well as institutions that have a decisive influence on the family, most significantly the Church and, because it insisted on a specific definition of female biology that facilitated the subjugation of women, medical science. Each of these forces acts on, and attempts to, control Octavia".

[195] Summer Greenfield (1990: 43) asocia la unidad espacial a las convenciones del teatro realista. Y Míguez Vilas (2001: 98) observa en la concentración espacial del drama una adecuación a los prejuicios morales y sociales de la época: "Como ya hemos expuesto, el único espacio mimético, directamente visualizado en escena, es la sala en la

acotaciones -más escasas en comparación con la mayoría de los dramas del autor-[196] aportan datos básicamente relativos a la kinésica y entrada y salida de los personajes. Respecto a los diálogos, no están muy perfeccionados y presentan un lenguaje excesivamente vulgar y familiar, similar a lo acontecido en las versiones de "Octavia Santino" previas a 1909:[197]

> Pondal - ¡Hija, era una cosa tan natural!
>
> Pondal - ¡Como estás, hija!
>
> Pondal - ¡Vidita mía! ¡Vidita! (Cenizas, pp. 41-49)

2.3.2.2. *El yermo de las almas*

Los cánones teatrales decimonónicos se corrigen notablemente en la transición de *Cenizas* a *El yermo de las almas*, obra que según Susan Kirkpatrik (1972-1973: 66) está más cerca del drama simbolista de Maeterlinck que de la dramática del siglo que acaba de finalizar.[198]

El yermo de las almas fue publicado en Madrid en 1908 retomando el argumento, temas y personajes de *Cenizas*, aunque modificando sustancialmente su disposición

---

que se reúnen los personajes, de la que salen para trasladarse bien a distintos espacios diegéticos, extraescénicos y, por lo tanto, no visualizados -la alcoba-, bien al exterior de la vivienda. Convenciones morales quizá desaconsejaban la concreción directa del espacio sistematizado en la novela corta, pues la alcoba evocaría las relaciones licenciosas y al margen del orden social entre Pedro y Octavia. Por el contrario, la sala «decentemente amueblada», en cuyo seno tiene lugar la representación del drama, se amolda a la moral del público burgués. Este espacio se transforma en el centro de las tensiones entre los personajes, reflejando la lucha interna vivida por la protagonista, cuya voluntad se escinde entre el deber y el amor-pasión. El espectador asiste a un cuadro cerrado, inmovilizado, en el que conversan los personajes sin que nada trascendental ocurra, experimentando la ilusión de observar sin la mediación de una cuarta pared, pero en detrimento de la plasticidad y el dinamismo de ese espacio escénico".

[196] Vid. Míguez Vilas 2001: 104.

[197] "La simple enumeración de las principales variaciones existentes entre ambos textos teatrales hace evidente el trabajo de consideración y pulimento a que Valle sometió la primera redacción de *Cenizas*: supresión de anécdotas. (...) Las expresiones, los adjetivos o los nombres de objetos que en *Cenizas* resultaban más propios de un nivel coloquial son eliminados o sustituidos por formas lingüísticas de capacidad evocadora", Romero Tobar 1977: 31.

[198] Por el contrario, Catalina Míguez (2001: 173), pese a la evolución que se percibe en este drama, considera que todavía se halla muy cerca de los convencionalismos teatrales del momento".

estructural. Continúa habiendo tres episodios (en vez de actos) pero estarán precedidos de un amplio prólogo narrativo que rompía el inicio *in medias res* de *Cenizas*[199]. En este prefacio se narra la llegada de Octavia a casa de Pedro, desde que se apea del coche de alquiler hasta que sube a su aposento, tránsito que se aprovecha para describir los exteriores de la vivienda del pintor. Con técnicas propiamente narrativas se relata la subida de la protagonista:

> Un coche de alquiler llega trompicando por la calle polvorienta, y se detiene ante el portal de la casa. Una dama pálida y con los ojos asustados, se apea y entra presurosa. Cegada por la luz de la calle y por las lágrimas, sube la escalera. En lo más alto se detiene y llama. Mientras espera, apoya la cabeza en la puerta, sobre el rótulo de esmalte blanco y azul que pone en su frente una suave frescura. El rótulo dice: -ESTUDIO DE PEDRO PONDAL.- Se oyen pasos. Acaba de abrir en el umbral de la puerta está la vieja criada. (Yermo, p. 10)

Summer Greenfield (1990: 42) advierte, incluso, la similitud de la narración de esta primera acotación con procedimientos cinematográficos:

> Una acción visual muy curiosa ocurre durante la escena. Cuando Octavia apoya la frente contra el rótulo, está por un momento inconsciente del ambiente, y en esto escribe Valle-Inclán: «Se oyen pasos. Acaban de abrir, en el umbral de la puerta está una vieja criada.» Parece que son Valle-Inclán y el «espectador» los que oyen los pasos, y no Octavia. En cualquier caso, nadie ha visto abrir la puerta ni aparecer a la criada. Estas acciones han ocurrido con los ojos de Valle-Inclán y del «espectador» dirigidos a Octavia. La aparición de la criada, por tanto, se presenta como un *fait accompli*. Ya está. Para verla, uno debe mover los ojos, como lo hace Octavia, o su «cámara cinematográfica», como lo hace Valle-Inclán. En todo caso, la pose de Octavia y las acciones a la puerta ocurren al mismo tiempo, y se exige el movimiento de los ojos del espectador para verlo todo como lo «veía» ocurrir el mismo Valle-Inclán. Conscientemente o no, la técnica es precisamente cinematográfica.

Este añadido inicial aporta, además, datos relevantes sobre la identidad de los personajes desconocidos hasta el momento por la precariedad de acotaciones exhibida en *Cenizas*:[200] Octavia, apellidada ahora Goldoni, es hija de un pintor florentino y una devota

[199] Este prólogo y el comienzo del primer episodio son añadidos respecto a *Cenizas*, que comenzaba in *medias res*.

[200] Para un estudio de las acotaciones en estos dos dramas, vid. Míguez Vilas 2001: 88-109, 155-173.

española. Pondal, por su parte, no es el poeta pobre de la novela corta sino un reputado pintor.

El yermo de las almas, a diferencia de 1899, retoma el simbolismo de "Octavia Santino", y ya desde estas páginas preliminares se pone de relieve el valor simbólico del espacio, tal como se expresa en la claridad del espacio exterior frente a la luctuosidad del interior:[201]

> La fachada, blanca de cal, brilla bajo el sol, hasta cegar, y un organillo, que custodian dos pícaros con calzones de odalisca, desgrana su música, y la música es chillona é irritante como la luz del sol en la fachada blanca de la casa y en la tapia azul del solar. (Yermo, p. 9)
>
> Una casa nueva, con persianas verdes que cuelgan por encima del balconaje de hierro florido, pintado de oro y negro con lujo funerario, bárbaro y catalán. (Yermo, p. 9)

La adjetivación espacial se funde con la situación agónica que experimenta la moribunda, pues la calificación de la decoración como fúnebre señala el valor metonímico de la vivienda como mortaja de la desahuciada Octavia. Como contraste, la fuerza solar, los colores claros y la música del organillo resaltan la condición vital del exterior, frente a este luctuoso y claustrofóbico espacio interior en que se convierte el domicilio de Pondal.

Además de su valor connotativo, *El yermo de las almas* incrementa los datos referidos al espacio tanto relativos a su descripción como a su ubicación. Se sitúa el drama en Madrid tal como se desprende de las palabras de Sabel:

> ¡Este Madrid de las Españas, es grande como medio mundo!. (Yermo, p. 16)[202]

---

[201] Esta dicotomía refleja el contraste entre la triste y lucutosa habitación de "Octavia Santino" y la algarabía de los ruidos provenientes del exterior de la habitación, como reflejo de la oposición muerte / vida que se establece en la novela corta.

[202] Lily Litvak (1980: 83) utiliza la desconsideración que la criada siente por la gran ciudad, para justificar el rechazo que Valle siente por la urbe contemporánea: "Poco se puede decir sobre la actitud de Valle-Inclán hacia la ciudad moderna, excepto que su disgusto contra ella es tan grande que simplemente la ignora, desviando su mirada hacia las pequeñas aldeas de las montañas de Galicia, o hacia costumbres medievalizantes que han logrado sobrevivir en tiempos modernos".

En cuanto al espacio interior, ambos dramas se sitúan en un aposento contiguo a la alcoba de Octavia. Bien es cierto, como bien recuerda Carmen Prados Anaya (1997: 439-440), que mientras en *Cenizas* la unidad espacial se mantiene, en *El yermo de las almas* se amplía a la entrada y los exteriores de la casa, merced a la inclusión del prólogo. Respecto a la descripción de la sala, destaca la lujosa decoración, repleta de fastuosos cortinajes y agradables perfumes. Dicha ornamentación se distancia considerablemente de la austera habitación de "Octavia Santino" y todavía mucho más del pobre habitáculo de "¡Caritativa!". A este respecto son harto ilustrativos los ejemplos que ofrece Prados Anaya (1997: 436 - 443) sobre la evolución social de la protagonista:

> Un momento se detuvo Perico Pondal en la puerta de la alcoba. Era triste de veras aquella habitación silenciosa, solemne, medio a oscuras, envuelta en un vaho tibio, con olor de medicinas y de fiebre.
>
> La llama viva de la chimenea arrojaba claridades trémulas y tornadizas sobre el contorno suave y lleno de gracia, que el cuerpo de la enferma dibujaba a través de las ropas del lecho. (Fem 1895, p. 82-83)

> Una estancia plácida y perfumada. Un nido de seda y encaje. Cierran todo el fondo las grandes cortinas de la alcoba. Hay una puerta a la derecha y otra a la izquierda (Cenizas, p. 8)

> La enferma yace sepultada en el vasto lecho, una cama antigua, en forma de góndola, sostenida por sirenas doradas. Pedro Pondal la había comprado para trono de sus amores, en la almoneda de un Infante. Era graciosa y armónica, con esa divina línea curva de las palomas y esa voluptuosidad de las rosas, que, en el misterio de sus formas aún conservan rememoranzas de mujeres. (...) (Yermo, p. 46-47)

> (...) A su lado, en pie, mulle los cojines hechos con antiguas estofas eclesiásticas la vieja Sabel. Aquellas sedas de un áureo reflejo que parece guardar el aroma del incienso, dan aspecto de reliquia al cuerpo exánime de la enferma. (Yermo, p. 157)

El diferente retrato de la habitación es reflejo de la distinta posición social de los personajes, ya que mientras en la novela corta Pedro Pondal es un joven y desconocido poeta que convive con una antigua institutriz de la familia Rojas, en la obra de teatro ambos están instalados en el mundo burgués madrileño: Pondal es un pintor reputado por las clases

altas[203] y Octavia es hija de un pintor florentino, ya difunto, y de una señora de posición acomodada.

La gran innovación de *El yermo de las almas* reside, en definitiva, en la mayor información ofrecida por las acotaciones, más amplias y abundantes respecto a *Cenizas*,[204] lo cual demuestra un apreciable acercamiento al teatro en prosa que caracterizará el conjunto de la trayectoria dramática valleinclaniana. El valor de las didascalias descansa, además, en su notable literariedad y en la trascendencia que adquieren para revelar datos significativos acerca de los personajes o el decorado. La inserción de imágenes, símiles y demás figuras sólo se pueden entender desde lo poético:[205]

> mira fijamente el rostro arrugado de aquella criada familiar y campesina, que tiene el color saludable del pan centeno, y las palabras veraces, y una escalinata de arrugas en la frente como las imágenes de Santa Ana. (Yermo, p. 17-18)
>
> Tiembla en la rosa pálida de su boca (Yermo, p. 32)
>
> Tiene una indecisión lunar, parece borrosa como una vieja medalla de plata (Yermo, p. 47)

De modo que, gracias a la generosidad de las acotaciones, se tiene una visión más completa de los personajes. Pondal, además de su nueva profesión, se dice que es de origen gallego, de la aldea de donde proviene también su vieja criada Sabel, comparada

---

[203] Addis y Salper de Tortella (1994: 112) observan la complicidad de Pedro con la burguesía: "Even the adulterous lover is complicitous with dominant ideology, for we see in the plays that Pedro, while still a poet, is an established (and establishment) figure rather than an aspiring writer, and he counts among his admirers even members of the clergy. Pedro´s bourgeois affiliations are also made clear in the descriptions of both the exterior and interior of his house."

[204] Míguez Vilas (2001: 156) advierte que, si bien este incremento supone un avance respecto a *Cenizas*, constituye, sin embargo, un retroceso en cuanto a la moderna concepción dramatica de las *Comedias bárbaras*.

[205] "Entre esos motivos figura el intento de distanciar la nueva pieza dramática del realismo convencional, ajeno a todo tipo de sugerencias y sensaciones ,transmitidas a través de imágenes inusuales, gracias a la conservación de cierto poso decadentista, que remite a la novelita de *Femeninas*", Catalina Míguez 2001: 159.

Asimismo, afirma esta investigadora (2001: 165) que el hablante ficticio altera la actitud descriptivista y aséptica del inicio del drama con "la irrupción de comentarios y evocaciones subjetivas, valoraciones y explicaciones omniscientes que exceden el campo visual de un foco exterior a la acción."

continuamente con una anciana de aldea bíblica. A decir de Bellido Navarro,[206] al incidir en su aspecto legendario Valle asocia la vieja sirviente a otras criadas míticas de la ficción de Valle-Inclán, como Micaela la Roja de las *Comedias Bárbaras*:

> Sabel, la vieja aldeana, interrumpiendo su coloquio con la señora, alza los brazos al cielo como una mujer de la Biblia. Era el mismo ademán con que allá en su tierra, ante los maizales verdes y los rebaños lucidos, daba gracias á Dios Nuestro Señor. (Yermo, p. 119)

Sabel, asimismo, contrasta continuamente por su moral instintiva, primitiva y sincera con las convenciones burguesas e hipócritas principios de la madre de Octavia, doña Soledad Amarante.[207]

Pedro apenas sufre modificaciones respecto a *Cenizas*, aunque se retoma la presentación que de él se hacía en "Octavia Santino", ausente en el primer drama:

> Sentado cerca de la alcoba, con la abatida cabeza entre las manos y en la actitud de un hombre sin consuelo, está Pedro Pondal. Cuando se levanta para entreabrir el cortinaje porque la enferma se queja débilmente, puede verse que tiene los ojos escaldados por las lágrimas:
>
> (...) En sus palabras un poco bruscas, se adivina el esfuerzo que le cuesta no estallar en sollozos. Se sienta y torna á esconder el rostro entre las manos. Sus dedos pálidos y descoloridos, desaparecen bajo la alborotada cabellera á la cual se enredan, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos. (Yermo, pp. 41-43)

> El pobre mozo permanecía en la actitud de un hombre sin consuelo, sentado delante de la mesa donde había escrito las "Castas á 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

---

[206] "Otros dos personajes aparecen modificados en *El yermo* con respecto a sus actuaciones en *Cenizas:* Sabel y el médico. Este último queda reducido a un minúsculo papel secundario motivado por la enfermedad de Octavia. El caso de Sabel es más complicado. Sus variantes conllevan una transformación en el carácter total del personaje. Como ya dijimos, Valle-Inclán suprime todas sus intervenciones anecdóticas. Esto provoca una concentración dramática en el papel del personaje que lo aproxima a los viejos y fieles criados que aparecen en otras obras de nuestro autor. La Sabel de *El yermo* nada tiene que envidiar a Micaela la Roja de las *Comedias Bárbaras* o a la vieja criada de Concha en *Sonata de Otoño*. Valle describe a una mujer sencilla con la sabiduría bíblica de la historia, la tradición y la raza.", Pilar Bellido Navarro, 1985: 259.

Del mismo parecer es Leonardo Romero Tobar (1977: 30): "En los textos de las dos versiones entre los que existe correspondencia -a partir de la primera aparición del doctor-, Valle ha eliminado sistemáticamente las acumulaciones anecdóticas puestas casi siempre en boca de la criada Sabel, y ha reducido de modo notable las intervenciones de este personaje."

[207] En el estudio de "La condesa de Cela" ya se habían contrastado estas dos formas antagónicas, encarnadas en Aquiles Calderón y la madre de la condesa.

> alborotada y obscura cabellera, á 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.
>
> (...)En el rostro del joven se reflejaban las sacudidas nerviosas que le costaba no estallar en sollozos (Fem 1895, pp. 81 y 84).

Su caracterización también se asemeja en ocasiones a la del relato de 1895:

> Octavia le acaricia lentamente, enterrando los dedos de una albura lunar, entre los cabellos que coronan la frente del amante. Una frente orlada de rizos como la de un dios adolescente (Yermo, pp. 108-109)

> Sobre aquel seno de matrona, perfumado y opulento, ¡había reclinado tantas veces en delicioso éxtasis, sus testa orlada de rizos, como la de un dios adolescente! (Fem 1895, pp. 87-88)

En cuanto a Octavia, pocas innovaciones se hallan respecto a 1899, salvo las ya expresadas acerca de su apellido y su ascendencia italiana. Por lo tanto, Octavia recupera, en parte, la nacionalidad que tenía en "¡Caritativa!" y "La confesión".[208]

Respecto a la relación de los dos amantes, este segundo drama abunda en el diálogo entre los dos protagonistas. Se retoman interlocuciones pertenecientes a "Octavia Santino", ausentes en *Cenizas*, como el recuerdo del aniversario de la pareja o la promesa de Pondal de cerrarle los ojos una vez muerta Octavia. Elementos cuya intención es insinuar la inminencia del trágico final, amén de tensar la acción dramática. Los diálogos de *El yermo de las almas* suponen también la eliminación del lenguaje vulgar y familiar presente en *Cenizas*; se produce, pues, una corrección similar a la ejercida en Cs 1909 sobre Fem 1895 en "Octavia Santino".

En cuanto a los demás personajes, el capellán continúa caracterizándose por su cinismo y teatralidad, esta última condición es compartida también por su antagonista, Don

[208] Por cierto que el nombre de la madre de Octavia, doña Soledad Amarante, ya había sido utilizado por Valle para denominar a la *medium* del cuento de *Jardín Umbrío* "Del misterio"

José Olivares, el médico:

> Don José Olivares, habla en tono de jovial franqueza, un poco rudo, que contrasta con la manera delicada y sutil del jesuita. Pero la rudeza del médico, y la cortesanía del sacerdote, se asemejan como **dos máscaras**. Al oirlos se adivina su arte de **viejos comediantes** (Yermo, p. 73).

Este símil final se puede relacionar con un aspecto posterior del teatro de Valle, donde los personajes son meros fantoches y títeres que se asemejan a los espectáculos de marionetas.[209] Asimismo, se destaca el lado sombrío y misterioso del sacerdote:

> La sombra negra del jesuita, aparece sobre el umbral de la alcoba, separando las cortinas (Yermo, p. 62)[210]

Finalmente, se retoma el erotismo finisecular de "Octavia Santino" que se había perdido en la obra de 1899. Se recuperan las prácticas transgresoras de este período -y la pedofilia fue uno de ellos-[211], con la confesión de María Antonia a Octavia al declarar el amor que un adolescente de quince años siente por ella. También se extiende el simbolismo espacial del prólogo a todo el drama. La muerte de Octavia está continuamente significada, bien por objetos, bien por el ambiente exterior. Se establece un paralelismo claro entre la moribunda Octavia y las flores pálidas o marchitas, cuya decrepitud anuncia el trágico sino de la enferma:

> Tiembla en la rosa pálida de su boca (Yermo, p. 32)

---

[209] Summer Greenfield (1990: 55) pone de manifiesto la teatralidad de ambos personajes, en especial del jesuita: "Actores igualmente son la mayoría de los clérigos de Valle-Inclán, y ninguno es más conscientemente teatral que el Padre Rojas de *Cenizas-Yermo*. Este cura, el que lleva a Pedro Pondal a la renuncia de su amor por Octavia, trae puesta una máscara eclesiástica amanerada que parece a veces algo caricaturesca. De sus labios cae, como ya hemos visto, la «afectada pureza silábica» de sermoneador con la que el padre conscientemente «modula su saludo». (...) Tampoco el médico. La máscara teatral sirve a los dos".

[210] Resulta curioso el paralelismo de esta acción con otra muy similar del cura Fray Ángel, de "Beatriz", cuyas prendas son en modo alguno mejores que las del padre Rojas. También aparece separando unas cortinas:

"La mano atenazada y flaca del capellán levantó el blasonado cortinón de damasco carmesí:

(...)

Fray Ángel se adelantó. La mano atenazada y flaca del capellán sostuvo el blasonado cortinón. La Condesa pasó con los ojos bajos y no pudo ver cómo aquella mano temblaba..." (Ju 1920, p. 54).

[211] Lily Litvak 1979: 136-140.

> Olvidadas en un vaso, se marchitan las flores que cortó la enferma la última tarde que bajó al jardín (Yermo, p. 89)
>
> Se dobla lentamente como una flor (Yermo, p. 138)
>
> La rosa marchita de su boca (Yermo, p. 165)

Incluso la caracterización de Octavia, al igual que en "Octavia Santino", va anticipando su final trágico:

> El cabello amortaja su rostro espectral (Yermo, p. 84)

Y con este drama de 1908 se cierra el conjunto de obras que componen el ciclo de "Octavia Satino" y que demuestran la revisión y experimentación a que Valle-Inclán sometía sus textos buscando la forma, el estilo e incluso el género que más le convenía en cada momento.

2.4. "LA NIÑA CHOLE" [212]

"La niña Chole" se constituye sobre un proceso textual bastante diferente a los vistos hasta el momento en *Femeninas*. Para empezar, su génesis se halla entreverada con la composición de otras creaciones valleinclanianas como "X..."[213] o *Sonata de estío*[214], con

---

[212] "La niña Chole" consta de cuatro versiones:
"La niña Chole", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 107-158. **(Fem 1895)**
"La Niña Chole", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 85-114.. **(Hp 1907)**
"La Niña Chole", *Historias de amor*, Paris, Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 125-163. **(Ha 1909)**
"La Niña Chole", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 247-267. **(Fa 1936)**
Javier Serrano (1996:32) aporta una versión más a este grupo[(se descartan para este estudio las versiones del *Ateneo de Honduras*, 1916 y de *Cuentos, estética y poemas* (México, 1919)]: "La Niña Chole", *Málaga Moderna*, 4, 24 de agosto de 1901. Sin embargo, no se trata de una versión de "La niña Chole" sino como su propio título indica ("*Tierra Caliente* (Fragmentos de un libro)") de un pre-texto de *Sonata de estío*. El texto que se reproduce es el ya publicado en *Don Quijote* (1898) y *Almanaque del Don Quijote* (1899). (Vid. pre-textos de *Sonata de estío*).

[213] El elenco de versiones de "X... / Una desconocida" se compone de los textos siguientes: (Se sigue la bibliografía de Javier Serrano 1996:95)
"X...", *Extracto de Literatura*, Pontevedra, nº 27, 8 de julio de 1893, pp. 6-7.
"X...", *El País*, Madrid, 19 de julio de 1895, pp. 1-2.
"Tierra Caliente, Una desconocida", *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 de junio de 1901.
"Por tierra caliente", *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 27 de mayo de 1903.
"Una desconocida", *La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 1211, 13 de marzo de 1905.
"Una desconocida", *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 21 de julio de 1905.

cuyos pre-textos sostiene un constante diálogo en su génesis textual. Por otro lado, su inclusión en la segunda *Sonata* tiene unas consecuencias definitivas para su supervivencia como relato breve, por cuanto que, a partir de 1903, "La niña Chole" prácticamente desaparece de las compilaciones de novelas cortas.[215] Solamente repite en la póstuma *Flores de almendro* y en *Historias perversas* e *Historias de amor*, debido a que estas dos últimas colecciones reproducen sin apenas variación los mismos textos de *Femeninas*.

El cotejo de "La niña Chole" con estas dos series ("X..." y *Sonata de estío*) permite

---

"Una desconocida", *El Mundo Ilustrado*, México, XIV, II, 14, 6 de octubre de 1907.

"Una desconocida", *Jardín novelesco: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Barcelona, Maucci, 1908, pp. 203-210.

"Una desconocida", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1935.

"Una desconocida", *Flores de almendro*, Madrid, Libreria Bergua, 1936, pp. 238-241.

[214] La *Sonata de estío* se citará por su primera edición: *Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*; Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1903.

Al margen de "La niña Chole" los pre-textos que forman la *Sonata de estío* son los siguientes (Básicamente se sigue la bibliografía que da Javier Serrano 1996:39-44)

"Bajo los trópicos (Recuerdos de México). I. En el mar", *El Universal*, México, 16 de junio de 1892. (Cfr. en William Fichter 1952:168-171)

"Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje". *Extracto de Literatura*, Pontevedra, nº 33, 20 de agosto de 1893, pp. 5-6. (En adelante **Impresiones**)

"Impresiones de *Tierra Caliente*", *El Globo*, Madrid, 23 de abril de 1895.

"La feria de Sancti Spiritus. Fragmento del libro *Tierra Caliente*, por Andrés Hidalgo", *Apuntes*, Madrid, nº1 1 de enero de 1897.

"*Tierra Caliente* (De las memorias de Andrés Hidalgo)", *Madrid Cómico*, Madrid, 15 de enero de 1898.

"Del libro *Tierra Caliente*", *Don Quijote*, Madrid, 30 de diciembre de 1898.

"Del libro *Tierra Caliente*", *Almanaque del Don Quijote*, 1899, pp. 16-17.

"*Tierra Caliente* (Impresión)", *La Vida Literaria*, Madrid, 18 de marzo de 1899.

"Lilí (Fragmento del libro *Tierra Caliente*)", *La Nación*, Buenos Aires, 4 de junio de 1899.

"*Tierra Caliente* (De las memorias de Andrés Hidalgo)", *El Imparcial*, México, 30 de octubre de 1899.

"*Tierra Caliente* (Lilí)", *La Correspondencia de España*, Madrid, 17 de enero de 1901.

"*Tierra Caliente* (Fragmentos de un libro)", *Málaga Moderna*, 4, 24 de agosto de 1901, pp. 60-61.

"*Tierra Caliente*. Una jornada", *El Imparcial*, Madrid, 18 de marzo de 1901.

"*Tierra Caliente*", La *Correspondencia de España*, Madrid, 8 de junio de 1902.

"*Tierra Caliente*. Los tiburones", *La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 1071, 7 de julio de 1902, pp. 444-446.

"*Tierra Caliente* (A bordo de la fragata *Dalila*)", *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 de agosto de 1902.

"Crónica: Un retrato", *El Liberal*, Madrid, 7 de febrero de 1903.

"Páginas inéditas. Aventura galante (Memorias del marqués de Bradamín)", *Novelas y Cuentos*, Madrid, 6 y 9 de junio de 1903.

A esta serie de pre-textos hay que sumar la edición en folletín de *Sonata de estío* que también fue incluida en la novela, publicada en *El Imparcial* (Madrid) del 20 de julio al 28 de septiembre de 1903.

[215] Gonzalo Torrente Ballesteros (1942) advirtió tempranamente la cercanía entre ambos textos.

considerar tres relatos como ante-textos de la novela corta de *Femeninas*: "X...", cuya primera versión fue publicada en *Extracto de Literatura* en 1893, y los dos primeros pre-textos del ciclo *Sonata de estío*: "Bajo los trópicos (Recuerdos de México). I. En el mar" (*El Universal*, México, 1892) y su posterior versión, "Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje" (*Extracto de Literatura*, 1893). Aunque en sendos casos su integración en "La niña Chole" se realizó de manera diferente, puesto que mientras en el caso de "X..." se produjo de manera parcial, en el del relato de viajes lo hizo de forma total.

En "X..." el narrador anónimo cuenta una historia acaecida meses atrás[216] cuando viajaba en el Ferrocarril Interoceánico de Xalapa a México, ahí se encuentra con una sin par pareja, ambos cantantes italianos, que suscita la curiosidad del protagonista, dado el ademán brioso y mayor edad de la mujer y el aspecto enfermizo del hombre.[217] En el transcurso del viaje consigue entablar conversación con la dama y conocer su triste historia: aquel caballero enfermo era su marido, el conde de Luca. Mas cuando días después del viaje en tren la encuentra a ella sola en México, los lamentos por la muerte del conde ("¡Oh! mío caro! ¡mío carísimo fratello!!!") sumen al narrador en la más absoluta perplejidad cuando percibe que se trataba de su hermano y no de su marido, como previamente le había contado.[218]

"La niña Chole" utiliza no sólo los fragmentos descriptivos de "X..." que se

[216] En la segunda versión los meses se truecan en años. Cfr. Javier Serrano 1996: 96.

[217] Hay una similitud notable entre las circunstancias personales de los protagonistas de este cuento y los de "¡Caritativa!" y "Octavia Santino".

[218] Javier Serrano (1996:102) advierte el descuido de Valle-Inclán en este relato, pues antes de que la dama inicie el relato de su historia se dice: "No estaban casados. Ella tenía marido, pero el tal marido, debía ser peor que Nerón á juzgar por las cosas que contaba de él". Dada esta información inicial resulta también incoherente la sorpresa final del narrador.

señalarán de inmediato, sino también la ficción del viaje en ferrocarril, trocando, eso sí, el itinerario de Xapala a México por el de Mérida a Progreso. También asume el mismo punto de partida narrativo: un narrador en primera persona que cuenta sus impresiones de un viaje por México.

En "La niña Chole" la amalgama de descripciones realizadas desde el tren de "X..." configuran parte del itinerario en ferrocarril de Andrés Hidalgo:

> A) Aquí y allá, en la falda de las colinas, y en lo hondo de los valles inmensos, se divisaban algunas *rancherías* y *jacales* que asomaban entre vallados de enormes **cautos**, sus agudas techumbres de cáñamo gris medio podrido. Mujeres de tez cobriza y mirar dulce **asomaban** en los umbrales é indiferentes y silenciosas, contemplaban el tren que pasaba silvando y estremeciendo la tierra. La actitud de aquellas figuras amarillas revelaba esa tristeza trasmitida, vetusta, de las razas vencidas: su rostro era humilde y simpático, con dientes muy blancos, y grandes ojos negros, selváticos, poderosos y velados. Parecían nacidas para vivir eternamente en los aduares, y descansar al pié de las palmeras y de las *ahuehuetles*. ("X...", p. 6)
> (...)
> C) Las conversaciones se hicieron cada vez más raras. Se cerraron algunas ventanillas, se abrieron otras; pasó el revisor pidiendo los billetes, y todo quedó en silencio en el vagón. ("X...", p. 7)
> B) El calor era insoportable. El tren, que traza curvas rapidísimas, recorría extensas llanuras de *tierra caliente;* plantíos que no acaban nunca, de **maíz** y caña dulce. En la línea del horizonte se perfilaban las colinas de configuración volcánica, montecillos chatos, revestidos de una maleza espesa y verdinegra. En la llanura, los chaparros tendían sus ramas formando una á modo de sombrilla gigantesca, á cuya sombra, algunos indios **de las** *haciendas*, vestidos con zaragüelles de lienzo, devoraban la miserable ración de *tamales*. ("X...", p. 7)[219]

A pesar de que el traslado es casi literal, la adaptación a "La niña Chole" entraña algunos cambios que se han señalado en negrita. En el primer párrafo se suprime "*rancherías*" quedando "*jacales*" como el único americanismo. Se evita la repetición del verbo "asomar" por segunda vez en el mismo párrafo, sustituyéndolo por "salir" ("Mujeres de tez cobriza y mirar dulce **salían** á los umbrales"). Y finalmente se subsana el error tipográfico de "cautos" por el correcto "cactus".

[219] Se han ordenado los tres fragmentos en relación a la disposición que obtienen en "La niña Chole", cuya inserción se hace de forma consecutiva. La numeración alfabética corresponde al orden que tenían en "X...".

En el tercer párrafo se sustituye "maíz" por "henequén", tal vez porque añadía unas resonancias exóticas de las que carecía el primero. En la penúltima línea se elimina el sintagma "de las *haciendas*", cuya desaparición es relacionada por Javier Serrano (1996: 96) con la progresiva supresión de americanismos en la génesis de esta narración:

> Aunque "hacienda" para Valle-Inclán en este relato tiene un origen americano, y por esa razón lo pone en cursiva, no lo es. Junto a "tamales", podemos considerar como americanismos en "X.../Una desconocida", "rancherías", "jacales" y "ahuehuetles", que aparecían en el primer fragmento descriptivo. Este fragmento que, como vimos, fue trasladado, suprime, tras la corrección, el primero y el último de los americanismos. Con la supresión de "tamales", tras la versión de 1895 queda sólo uno de los cuatro mejicanismo que tenía el cuento en 1893: "jacales".

El traslado de estos fragmentos a "La niña Chole" causaría su desaparición en la segunda versión de "X...", publicada en 1895 en *El País*. Sin duda Valle-Inclán consideró poco oportuno publicar el mismo año dos relatos con unas interferencias textuales tan obvias, por lo que optó por retirarlas del texto original, creando, de tal forma, un relato cuya eliminación de los elementos descriptivos centraba toda la atención en el desarrollo narrativo de la historia. Sin embargo, al autor no debió convencerle el resultado cuando en la tercera versión titulada "Una desconocida" (*La Correspondencia de España*, 1901), más distanciada ya de "La niña Chole", decidió recuperar parte del primer fragmento (A) y la totalidad del segundo (C) para constituir, con aportaciones de "La niña Chole", un nuevo pasaje descriptivo que posteriormente se trasladaría a *Sonata de estío*:[220]

"Una desconocida"	"La Niña Chole"	*Sonata de estío*
el campo se hundía lentamente en el silencio amoroso y lleno de suspiros de un atardecer ardiente. Por las ventanillas abiertas penetraba la brisa fecunda de los crepúsculos tropicales; la	La naturaleza lujuriosa y salvaje, aun palpitante del calor de la tarde, semejaba dormir el sueño profundo y jadeante de una fiera fecundada. En aquellas tinieblas pobladas de susurros	El campo se hundía lentamente en el silencio amorosa y lleno de suspiros de un atardecer ardiente. La brisa aromada y fecunda de los crepúsculos tropicales oreaban mi frente. La

[220] El cuadro está tomado de Serrano Alonso (1996: 98).

campiña toda se estremecía cual si al acercarse sintiese la hora de sus nupcias, y exhalaba de sus entrañas vírgenes un vaho caliente de negra enamorada, potente y deseosa. (...) Y en tanto el crepúsculo extendía por la gran llanura su sombra llena de promesas apasionadas. La naturaleza salvaje aún palpitante del calor de la tarde, semejaba dormir el sueño profundo y jadeante de una fiera cansada. En aquellas tinieblas pobladas de susurros misteriosos y nupciales de moscas de luz que danzan entre las altas hierbas randas (sic) y quiméricas, parecíame respirar una esencia suave, deliciosa, divina; la esencia que la primavera vierte al nacer en el cáliz de las flores y en los corazones.	misteriosos nupciales, y de moscas de luz que danzan entre las altas hierbas, raudas y quiméricas, parecíame respirar una esencia suave, deliciosa, divina: la esencia que la primavera vierte, al nacer, en el cáliz de los corazones.	campiña toda se estremecía cual si al acercarse sintiese la hora de sus nupcias, y exhalaba de sus entrañas vírgenes un vaho caliente de negra enamorada, potente y deseosa. (...) Y en tanto la noche detendía por la gran llanura su sombra llena de promesas apasionadas. (...) La Naturaleza, lujuriosa y salvaje, aun palpitante del calor de la tarde, semejaba dormir el sueño profundo y jadeante de una fiera fecundada. En aquellas tinieblas pobladas de susurros nupciales y de moscas de luz que danzan entre las altas hierbas, raudas y quiméricas, me parecía respirar una esencia suave, deliciosa, divina: la esencia que la primavera vierte al nacer en el cáliz de las flores y en los corazones

Según el cuadro, se puede comprobar que las influencias no sólo se producen en una sola dirección, muy por el contrario, hay un influjo recíproco y constante entre las distintas narraciones de "Tierra Caliente".

La segunda fuente de "La niña Chole" proviene de los dos primeros pre-textos de la serie *Sonata de estío*: "Bajo los trópicos" y "Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje".[221] El hecho de que se tratase de un relato descriptivo (el segundo es una versión del primero) favoreció, de igual forma, su inclusión en la novela corta de 1895. Aparecen

[221] Amparo de Juan (2000: 44) afirma respecto a esta publicación: "«Páginas de Tierra Caliente. Impresiones de un viaje», denominación que encauza al lector hacia la crónica modernista de viajes, género periodístico al que pertenecen ambos escritores, de importante desarrollo en Hispanoamérica en ese momento y de gran influencia en la novela modernista".

de nuevo las impresiones de un viaje a México pero, a diferencia de "La niña Chole", la perspectiva en esta obra es simultánea y no retrospectiva: la narración transcurre en presente sin la distancia entre los dos planos temporales propios de la narración autobiográfica[222] de "La niña Chole" o *Sonata de estío*.

William Fichter (1953), en su artículo sobre la génesis de *Sonata de estío*, se ocupó de la utilización de "Bajo los trópicos"[223] en "La niña Chole" y la propia *Sonata*. Avisa de la cautela con que se debe proceder a la hora de considerar este relato un pre-texto de "La niña Chole":

> No sabemos, en realidad, si "Bajo los trópicos" se escribió como tal evocación de la llegada de Valle-Inclán a Veracruz, o si lo hizo juntando hábilmente frases desgajadas de un primer borrador de "La niña Chole". Es problema que no podemos resolver, por no saber si hubo tal borrador antes de redactarse "Bajo los trópicos"; el único texto conocido de "La niña Chole", el de *Femeninas*, lleva la fecha "París, abril de 1893". Pero, en todo caso, el hecho es que "Bajo los trópicos" representa el texto más antiguo que poseemos de algunos trozos de "La niña Chole", repetidos después en la *Sonata de estío*.(Fichter 1953: 528)

Hecha esta apreciación, procede a la distribución del material de "Bajo los trópicos" en las obras de 1895 y 1903 y explica los cambios acometidos por Valle en su adaptación. Sin embargo, entre el acertado artículo de Fichter y el presente estudio han transcurrido casi cincuenta años, período en que los hallazgos bibliográficos valleinclanianos han crecido notablemente. En esta inflación de textos ha llegado la segunda versión de "Bajo los trópicos": "Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje" de 1893[224], cuyo cotejo con "La niña Chole" aporta datos de inestimable interés a la hora de analizar su inclusión en la novela corta de *Femeninas*, ya que, a tenor de las variantes entre los dos textos, hay que

[222] Vid. Juan Bolufer 2000: 44.

[223] Fichter (1952) exhuma este relato.

[224] Eliane Lavaud (1986: 111) reproduce íntegramente el texto.

considerar la narración de 1893, y no la de 1892, como el soporte textual de Fem 1895. Al carecer, pues, de este eslabón entre 1892 y 1895 Fichter con buen criterio atribuía a "La niña Chole" variantes que, sin embargo, ya estaban en el relato de *Extracto de Literatura*.

Como en "X...", el traslado de fragmentos no se realiza siguiendo la secuencia de "Impresiones" sino que se hace atendiendo a las necesidades de la obra receptora.[225] Para retratar la actividad portuaria de Progreso (p. 113), en la primera escala del "Dalila", se recurre al quinto párrafo de *Extracto de Literatura*:

> Los barqueros indios, verdosos como antiguos bronces, asaltan el vapor por ambos costados, pero yo prefiero pasar esta última noche á bordo. Cuando levanto los ojos hasta los peñascos de la ribera que asoman la tostada cabeza entre las olas, distingo grupos de muchachos desnudos que se arrojan desde ellos y nadan grandes distancias, hablándose, á medida que se separan y lanzando gritos; otros descansan sentados en las rocas con los piés en el agua, ó se encaraman, para secarse al sol que ya decae y los ilumina de soslayo, gráciles y desnudos como figuras de un friso del Partehenom. (Impresiones, p. 6)

Y a continuación, para la descripción de Progreso (p. 114), utiliza, asimismo, el retrato que tanto en 1892 como 1893 había servido para hacer lo propio con Veracruz:

> Veracruz vista desde el mar, recuerda esos paisages con caserío inverosímil que dibujan los niños precoces; es blanca, azul, encarnada; de todos los colores del iris. Una ciudad que sonríe, como niña vestida con trapos de primavera, que sumerge la punta de los piececillos lindos en la orilla del puerto. Algo extraña resulta con sus azoteas enchapadas de brillantes azulejos, y sus lejanías límpidas, donde la palmera recorta su gallarda silueta que parece hablar del desierto remoto, y de caravanas fatigadas que sestean á la sombra propicia. El paisage es tan africano, que á poco más, creeríamos hallarnos en la costa de África á la puerta de ese sombrío imperio del Mohgreb. (Impresiones, p. 6)

En cuanto al primer fragmento, su traslación es casi literal: se elimina la frase "pero yo prefiero pasar esta última noche á bordo" y se amplia un tanto el microtexto de 1893:[226]

---

[225] Eliane Lavaud en el mismo artículo (1986: 113) establece la correspondencia entre los préstamos de "Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje" y "La niña Chole".

[226] Fichter (1953:531) se refiere a la eliminación de esta frase ya que en "Bajo los trópicos" era todavía más larga ("pero yo, prefiero pasar esta última noche a bordo, y permanezco escribiendo sin moverme de la toldilla"). Afirma que la supresión se debe a que "esta ocupación útil pero poco romántica hubiera sido impertinente en el galante admirador de la niña Chole, que si alguna vez se queda solo no es para escribir sus impresiones de viajes sino para soñar con la bella yucateca."

También menciona la comparación de los indios "verdosos como antiguos bronces", creyendo que es una

> asalta el vapor por ambos costados, **y del fondo de sus canoas, sacan exóticas mercancías: cocos esculpidos, abanicos de palma y bastones de carey que muestran, sonriendo como mendigos, á los pasajeros que se acodan sobre la borda**. Cuando levanto (Impresiones, p. 113)

La segunda fracción se traslada a Fem 1895 con la lógica sustitución de Veracruz por Progreso[227] y se suprime el sintagma adjetival "vista desde el mar". Ni que decir tiene que la sustitución de un nombre propio femenino por otro masculino acarrea la alteración genérica de los adjetivos. También suprime su parte final: "El paisage es tan africano, que á poco más, creeríamos hallarnos en la costa de Africa á la puerta de ese sombrío imperio del Mohgreb", procedente de un microtexto todavía mayor de *El Universal* (1892). William Fichter (1953:531) explica su eliminación de "La niña Chole" porque dotaba a la frase de excesivo prosaísmo.

Resulta curiosa la sustitución de "niña vestida con trapos de primavera" por "señorita vestida con trapos de primavera" por cuanto Hp 1907 y Fa 1936 retomarán la solución de 1893.

El segundo préstamo de "Impresiones" se utiliza para describir la subida al puente

---

innovación de Fem 1895 dado que estaba ausente en la publicación de *El Universal*; sin embargo, ya aparecía en la descripción de 1893. Relaciona, no obstante, esta variante con la afición de don Ramón a rescatar algunas reliquias de aquello que descartaba puesto que similar comparación ("el melancólico silencio de estos indígenas verdosos, como estatuas antiguas modeladas en bronce", p. 170) se hallaba en otro segmento suprimido de "Bajo los trópicos".

[227] William Fichter (1953:532) hace las siguientes consideraciones relativas a la consecutiva sustitución de Veracruz por Progreso y San Juan de Tuxtlan en "La niña Chole" y la *Sonata de estío* respectivamente: "Hemos visto que la descripción de Veracruz en "Bajo los trópicos" (cuarto párrafo) se transforma en descripción de Progreso en "La niña Chole". Este cambio lo podemos explicar como uno de tantos casos de ajuste del material a la historia de la niña Chole: para que veamos a ésta en su propia tierra -Yucatán-, el autor la hace desembarcar en Progreso, puerto de Yucatán, y para describir este puerto, que acaso él no conocía, echa mano de parte de lo que había escrito sobre Veracruz, que sí conocía. Pero aún más interesante es lo que hace Valle-Inclán con el cuarto párrafo de "Bajo los trópicos" al trasladarlo a la *Sonata de estío* (pág. 159): el puerto ya no se llama ni Veracruz ni Progreso, sino Grijalba, puerto que no se encontrará en ningún mapa de la costa del Golfo de México y que don Ramón ha bautizado con el nombre de un explorador de Yucatán, Juan de Grijalba, que poco antes de la venida de Hernán Cortés descubrió el río que lleva su nombre. Y de acuerdo con el proceso de idealización llevado a cabo en la *Sonata*, ya no es Progreso donde desembarcan por primera vez la niña Chole y el Marqués de Bradomín, sino "San Juan de Tuxtlan" (págs,. 21-22), otro puerto inexistente, pero cuyo nombre mitad de santo, mitad indígena, al estilo antiguo, concuerda mejor con el ambiente romántico de la novela que un nombre tan moderno y prosaico como Progreso."

que el narrador realiza cuando se levanta por la mañana, después de que el "Dalila" haya partido de Progreso (pp. 136-137). Valle-Inclán utiliza el primer párrafo de 1893:

> **El horizonte ríe bajo un hermoso sol. Siéntense en el aire extremecimientos voluptuosos**. Ráfagas venidas de las selvas vírgenes, tibias y acariciadoras, como alientos de mujeres ardientes, juegan en las jarcias; y penetra y enlanguidece el alma, el perfume que **se siente** subir del oleaje casi muerto. **Parece** que el dilatado Golfo Mexicano también **siente** en sus verdosas profundidades, **algo de** la pereza de **esta atmósfera de fuego**; cargada de pólens misteriosos y fecundos, como si fuese el serrallo del Universo. (Impresiones, p. 5)

Las principales variantes en el tránsito de 1893 a 1895 ocurren en las formas verbales. En la primera línea invierte el orden de las dos primeras frases: "Percíbense en el aire estremecimientos voluptuosos; el horizonte ríe bajo un hermoso sol" (p. 136) y sustituye "siéntense" por "Percíbense", de modo que evita la excesiva repetición del verbo "sentir" que todavía aparecía otras dos veces en el párrafo. Ello explica que también remplace la segunda aparición de este verbo por "se eleva", aunque se mantiene en su tercera manifestación, pese a que se transforma en imperfecto. "Parece" se sustituye por "Dijérase", regresando de este modo, en Fem 1895, a la solución que el texto albergaba en 1892. Por último, en *Femeninas* también se procede la eliminación de "algo de" y a la sustitución de "esta atmósfera de fuego" por "aquel amanecer".

El segundo y tercer párrafo de "Impresiones" se aprovechan, básicamente, para relatar la llegada a Veracruz y las sensaciones que se agolpan en la mente del narrador (143-146):

> **Desde la toldilla**, contemplo **con emoción profunda**, la abrasada playa, donde desembarcaron, antes que pueblo alguno de la vieja Europa, los aventureros españoles, hijos de Alarico el bárbaro y de Tarik el moro; veo la ciudad que fundaron, y á la que dieron abolengo de valentía, espejarse en el mar quieto y de plomo, como si mirase fascinada, la ruta que trajeron los hombres blancos; y á un lado, sobre desierto islote de granito, bañando sus piés en las olas, el castillo de San Juan de Ulua, sombra romántica que evoca un pasado feudal que aquí no hubo, y á lo lejos, la cordillera de Orizaba, blanca como la cabeza de un abuelo, dibujarse con indecisión fantástica, sobre un cielo clásico, un cielo de azul tan limpido y tan profundo como el cielo de Grecia.
>
> Recuerdo lecturas casi olvidadas que, niño aún, me ha hecho soñar con esta

> tierra hija del sol, narraciones medio históricas, medio novelescas, en que siempre se dibujaban hombres de tez cobriza, tristes y silenciosos, como cumple á los héroes vencidos, y selvas vírgenes pobladas de pájaros de brillante plumage, y mujeres como Atala, ardientes y morenas. Ahora, **por uno de esos saltos que dá** la imaginación, **creo estar viendo** al aventurero estremeño poner fuego á sus naves, y á sus hombres esparcidos por la playa, atisbándole de través, los mostachos enhiestos al antiguo uso marcial, y sombríos los rostros varoniles, curtidos y con patina, como las figuras de los cuadros muy viejos. Y como no es posible renunciar á la patria, yo español, siento el corazón enchido de entusiasmo, y poblada de visiones gloriosas la mente, y la memoria llena de recuerdos históricos. ¡Era verdad que iba á desembarcar en aquella playa sagrada! Obscuro aventurero, sin paz y sin hogar, siguiendo los impulsos de una vida errante, iba á perderme, quizá para siempre, en la vastedad del viejo imperio azteca; imperio de historia desconocida, sepultada para siempre con las mómias de sus reyes, pero cuyos restos ciclópeos, que hablan de civilizaciones, de cultos y de razas que fueron, solo tienen par en ese misterioso cuanto remoto oriente. (Impresiones, p. 5).

Este amplio fragmento se amalgama en un solo párrafo de "La niña Chole", respetado íntegramente, pero no así en la *Sonata*, como se verá más adelante. Las variantes se reducen a la supresión de los tres primeros segmentos destacados en negrita y a la sustitución de "creo estar viendo" por "me fingía". Ahora bien, paralelamente a estas modificaciones se producen otras, consecuentes con la adaptación del relato a "La niña Chole", como es la transformación de los verbos en presente al pasado: "contemplo-contemplé", "veo-Ví", "recuerdo-recordé", "han hecho soñar-habían hecho soñar", o la mayor distancia de los deícticos en 1895 respecto a 1893: "aquí-allí no hubo", "esta-aquella tierra". Siguiendo con la coherencia textual que guía la acomodación a *Femeninas*, se sustituye"Atala" por "la niña Chole".[228]

Para concluir el cómputo de las deudas que Fem 1895 adquiere con sus pre-textos, falta reseñar el último fragmento adaptado que, por otro lado, completa la integración de la totalidad del texto de "Bajo los trópicos" / "Páginas de tierra caliente. Impresiones de un

[228] Respecto a esta última variante hay que señalar una adición de Fem 1895. A la caracterización de Atala / la niña Chole como "ardientes y morenas", añade "símbolo de la pasión, que dijo el poeta". Atribución que según Jorge Campos (1966a: 21) corresponde a Bécquer, en uno de los muchos tributos que don Ramón otorga a los escritores románticos.

viaje" en "La niña Chole". Se trata del último párrafo, el cual ocupa cinco líneas y se utiliza para detallar la primera noche en Veracruz con el narrador recluido en su camarote (p. 148):

> La noche se avecina lentamente. En esta hora del crepúsculo, la impresión *saudosa* de la patria ausente se acentúa, y llega á convertirse en verdadera pena. Al fin, el cielo azul turquí, se torna negro, de un negro solemne, donde las estrellas adquieren una limpidez profunda.
>
> ¡Es la noche americana de los poetas! (Impresiones, p. 6)

Pese a su brevedad, es el fragmento que más modificaciones sufre en su paso a Fem 1895, creando un microtexto prácticamente nuevo:

> 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. Todo obscurece lentamente: gime la brisa; riela la luna; el cielo azul turquí se torna negro, de un negro solemne, donde las estrellas adquieren una limpidez profunda.
>
> Es la noche americana de los poetas. (Impresiones, p. 148)

Valle-Inclán elimina la prosaica nostalgia por la patria ausente y la sustituye por el poético deseo amoroso que la niña Chole le inspira, supresión que acarrea la eliminación de la palabra de origen gallego-portuguesa "saudosa". Insiste, además, en la descripción del anochecer, incrementando el retrato de 1893, y lo hace con una fórmula que en absoluto le desagrada: la yuxtaposición de frases cortas. He aquí un ejemplo semejante, extraído del final de "Octavia Santino":

> Nublóse la luna, cuya luz blanquecina entraba por el balcón; agonizó el fuego de la chimenea, y el lecho, que era de madera, crugió... (p. 104)

Por consiguiente, y como resumen de lo dicho hasta el momento, se puede afirmar que Valle-Inclán en absoluto desperdiciaba nada de lo que iba escribiendo, lo cual consideraba susceptible de ser aprovechado en obras de mayor envergadura. Así hay que entender la integración parcial de "X..." y la total de "Bajo los trópicos" y "Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje" en "La niña Chole", y la posterior inclusión de esta en

Sonata de estío

Pero dejando al margen las fuentes valleinclanianas de esta novela corta, "La niña Chole", además de la consabida versión de Fem 1895, también fue publicada en las colecciones *Historias perversas*, *Historias de amor* y *Flores de almendro*. Esta precariedad textual, respecto a otras novelas cortas de la misma colección, sin duda viene marcada por su incorporación en la *Sonata de estío* (1903), que prosigue los amores del narrador protagonista, Andrés Hidalgo / el marqués de Bradomín con la niña Chole. De modo que al integrar el relato en la novela, la autonomía de aquél se vería diluida en la entidad de la *Sonata*.[229]

De modo que trazar el árbol genealógico de estas versiones resulta más sencillo que en ocasiones precedentes, por cuanto se reduce solamente a dos bifurcaciones: la compuesta por Hp 1907 y Fa 1936, que siguen básicamente el texto de *Femeninas*, y Ha 1909, versión que pese a continuar titulándose "La niña Chole" reproduce íntegramente los primeros ocho capítulos de la segunda *Sonata* y parte del noveno y, por consiguiente, sus variantes anteceden en el tiempo a las resultantes de las otras dos versiones.

Básicamente las variantes de Hp 1907 y Fa 1936 se reducen a una serie de cambios léxicos, sin mayor aportación al significado global del relato. Sin embargo, atendiendo a su paratexto, se comprobará que si bien Hp 1907 mantenía el subtítulo que rezaba en Fem 1895 ("Del libro *Impresiones de Tierra Caliente*, por Andrés Hidalgo") Fa 1936 elimina tal epígrafe. Al reproducir el mismo protagonista en 1907 Valle-Inclán parece querer

[229] Eliane Lavaud (1986: 114) considera "La niña Chole" una versión corta de *Sonta de estío*; sin embargo a este respecto Luis González del Valle (1990:286) opina lo siguiente: "Dicho de otra forma, al reeditar este relato en 1907, sin seguir sus características en la *Sonata de estío*, Valle-Inclán afirma, implícitamente, que puede existir por sí mismo, que posee cierta autonomía conceptual y estética".

afirmar la autonomía del relato frente a la novela; sin embargo, esta pretensión debió ser considerada ociosa por los editores de Fa 1936 en función de las excesivas resonancias que a la altura de 1936 el relato contraía con la célebre *Sonata*.

En Ha 1909, fiel al texto de la *Sonata*, ya se tornan las memorias de Andrés Hidalgo por las del marqués de Bradomín, aunque un repaso por los diferentes textos de la serie *Sonata de estío* permite situar el cambio de protagonista ya en 1902.[230] La identidad de Andrés Hidalgo como autor de estas memorias aparece por primera vez en Fem 1895; no obstante, es en "La feria de Sancti Spiritus", de 1897, donde se recoge la identidad de este personaje:[231]

> *Mi antiguo compañero Andrés Hidalgo murió en México completamente olvidado. Su caballerango -un negro, poeta y tañedor de guitarra- me envió las cuartillas de* TIERRA CALIENTE *¡aquel libro que su pobre señor escribía y que me confiaba al morir! Si á la sazón aun permanece inédito, ¡bien sabe Dios que mía no es la culpa! Tengo paseado todo Madrid con el manuscrito bajo el brazo, y donde quiera hallé la misma respuesta:*
>
> *-A su amigo de usted nadie le conocía.*
>
> *Me he resignado, y espero mejores tiempos. Le publicaré cuando sea rico, y le regalaré á los que conocieron al autor de los* SALMOS PAGANOS.
>
> *Ahora ved cuantas páginas de* TIERRA CALIENTE*, el último libro de Andrés Hidalgo.*[232]

La identidad de Andrés Hidalgo como responsable de la narración se mantiene en

---

[230] Cfr. Fichter 1952: 23-24 y 1953: 526-535, Jorge Campos 1966b, Eliane Lavaud 1986: 111-120, Hormigón 1987: 91-109 y Serrano 1996: 34-36.

[231] Eliane Lavaud (1986: 117) y Javier Serrano (1996: 35) relacionan acertadamente a Andrés Hidalgo con Attilio Bonaparte, el protagonista de *Epitalamio*. Para el profesor Serrano: "Esta noticia, por la que conocemos que Andrés Hidalgo es el autor de los *Salmos Paganos*, nos lo hace imaginar como *alter ego* de otro personaje que nace ese mismo año de 1897, el príncipe y poeta italiano Attilio Bonaparte de *Epitalamio*, que también había escrito el mismo libro."

Las dificultades que en este relato se cuentan para la publicación de estas memorias, resultan idénticas a los problemas que don Ramón tuvo para colocar su segundo libro. Robert Lima (1995:78), al referirse al escaso interés que los libreros mostraron por *Epitalamio*, inserta una cita de Azorín a propósito de Valle, que recuerda mucho las palabras del texto de 1897: "Y cuando ha ido, en su correr por Madrid, de un librero a otro, ha advertido el contraste brutal, acerbo, entre sus sueños y la realidad... Acaba diciendo que renuncia a toda otra gestión; no quiere saber más de los libreros ni de su libro. Y con gesto decidido arroja por la ventana el librito que tenía en la mano... No es que el autor repudie su criatura; no la arroja de sí porque le repugna, es que al lanzar el *Epitalamio* a la calle, lo lanza como un guante que arroja a toda la literatura industrial..."

[232] El fragmento reproducido se repite en el pretexto de *La Nación* (Buenos Aires) en 1899 y *La Correspondencia de España* en 1901.

las publicaciones de *Madrid Cómico* (1898), *El Imparcial* (México, 1899), *La Nación* (Buenos Aires, 1899) y *La Correspondencia de España* (1901). Pero, a partir de *La Correspondencia de España* (1902), una nota al título ("Memorias del marqués de Bradomin, *Sonata de estío*") confirma el cambio autorial de la autobiografía y las pretensiones de transformar el relato en novela:

> Este parece, pues, el momento en que Valle-Inclán decide convertir el libro *Tierra Caliente* en la segunda parte de las *Memorias del Marqués de Bradomín* cuando hacía tan sólo tres meses que había publicado la *Sonata de otoño*, y es la primera ocasión en la que el autor-protagonista utiliza la personalidad de Xavier Aguiar. (Serrano Alonso 1996: 35)

Tras esta mudanza el nombre del divino marqués se establece definitivamente en los textos de la serie. Solamente Hp 1907, como se ha dicho, recupera el originario de Andrés Hidalgo.

Al margen de su opción por insistir en el protagonista de *Femeninas*, *Historias perversas* aporta algunos cambios léxicos irrelevantes para el análisis textual de la obra. A continuación se puede contemplar que solamente algunos se consolidan en *Flores de almendro*.

> campana (p. 141) > campanada (Hp 1907, p. 104)
>
> entorno (p. 141) > en redor (Hp 1907, p. 104) / en rededor (Fa 1936, p. 260)
>
> coloreó (p. 155) > tiñó (Hp 1907, p. 112)

Conviene hacer, no obstante, un pequeño alto en una variante que afecta al retrato del supuesto marido de la niña Chole:

> parecióme un hombre **recio** (p. 140) / **necio** (Hp 1907, p. 104) y altivo

Las dos versiones posteriores a *Femeninas* modifican el adjetivo únicamente prosopográfico de 1895, para insertar una caracterización psicológica del inglés que deja entrever la valoración negativa del narrador sobre él.

Respecto a las innovaciones de Fa 1936, apenas proporciona alguna variante léxica de nula trascendencia:

> volverse (p. 134) > moverse (Fa 1936, p. 257)
>
> gloriosas (p. 135) > graciosas (Fa 1936, p.258)

Pero si las soluciones léxicas de Hp 1907 y Fa 1936 resultan insignificantes para la estrategia de la escritura de "La niña Chole", otras variantes están encaminadas a dotar de un mayor lirismo la narración:

> < Borráronse en la lontananza las costas de Yucután, y > tres días después (p. 143 y Hp 1907, p. 106).
>
> el deseo de hacerlas revivir, sólo **se apaga en la vejez** (p. 147) / **se extinguen con la muerte** (Hp. 1907, p. 107)
>
> y con los brazos extendidos, echarse de cabeza, y desaparecer **buceando** (p. 154) / **bajo el haz de una ola que, mansa y quejumbrosa, vino á quebrarse en el costado del «Dalila»** (Hp 1907, p. 112)

En el polo opuesto, hay que reseñar la ausencia de algún fragmento que en modo alguno incrementa el potencial estilístico del relato. Vistos sus resultados no parecen omisiones voluntarias sino erratas que Hp 1907 también transmite a Fa 1936. No cabe pensar en su motivación correctora, puesto que Ha 1909 - y por lo tanto también *Sonata de estío*- prosiguen con la opción de *Femeninas*:

> tienen algo [de misterioso], de quimérico y lejano, (p. 139)
>
> y en el fondo de los espejos se refleja la [imágen de la niña] Chole. (p. 139)

La destrucción de la tríada de adjetivos en el primer ejemplo, dado que era un procedimiento preferido por el autor, es harto sintomático de la ausencia de voluntad rectificadora. Y en el segundo, la supresión del segmento da paso a una nominación vulgar de la criolla al adjuntar el artículo determinado al nombre propio.

Una última variante del binomio formado por *Historias perversas* y *Flores de*

almendro apunta a la evolución que la historia de la niña Chole adquiere tras su ingreso en la serie *Tierra caliente* / *Sonata de estío*[233] :

> ¡Y siempre, siempre unido al recuerdo [aquel hermoso país lejano, el recuerdo] de la niña Chole (p. 147)

Esta mínima alteración muestra las pretensiones del autor de otorgar cierta autonomía a los amores de la niña Chole, que hasta entonces se encontraban excesivamente subordinados a las impresiones del viaje a Tierra Caliente. Estas sensaciones configuraban el núcleo central de los primeros pre-textos de *Sonata de estío* y la versión de "La niña Chole" en *Femeninas*. A partir de la segunda de las *Sonata*, sin embargo, la narración de los amores del marqués con la niña Chole se impone a los elementos descriptivos. Con esta variante, Hp 1907 parece querer potenciar también en la novela corta la figura de la criolla respecto al decorado exótico en que se desarrolla la obra.

En cualquier caso, la conclusión más importante que se extrae del análisis de estas dos versiones es el escaso alcance de las variantes acometidas, sin duda provocadas por la intención de perpetuar la integridad del relato, con ánimo de independizar "La niña Chole" de *Sonata de estío*.

La última versión que resta por analizar es Ha 1909. Dicha publicación está mediatizada, como se ha dicho, por la primera edición de la *Sonata de estío* en 1903, texto que reproduce fielmente a lo largo de sus ocho capítulos.[234] Incluso, como ejemplo de su reproducción fidedigna, modifica el final de Fem 1895, que hacía inviable la continuación de los amores del protagonista con la niña Chole:

---

[233] Se sigue la terminología de Javier Serrano Alonso (1996: 34-43).

[234] La división en capítulos la singulariza respecto a las demás versiones de "La niña Chole".

> aquellos ojos, en cuyo fondo parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico?.
>
> [¡De cualquier suerte que fuese yo no debía verlos más] (p. 157)

Este proceso textual implica que las variantes halladas no se corresponden con una voluntad del autor de perfeccionar el relato, sino que usó única y exclusivamente el texto de 1903 para configurar una nueva versión de la novela corta.

La primera de estas alteraciones afecta a la identidad del narrador-protagonista que, como ya se ha visto en el comentario relativo al subtítulo, no corresponde a Andrés Hidalgo sino al protagonista de las *Sonatas*, el marqués de Bradomín. Las reformas de los primeros instantes de Ha 1909 están encaminadas a acomodar la caracterización del protagonista a los rasgos más representativos del célebre marqués. El inicio de Fem 1895 apenas sí se entretenía en las circunstancias personales del personaje: se establecían las coordenadas espacio-temporales del relato ("Hace bastantes años, como final á unos amores desgraciados me embarqué para México en un puerto de las Antillas españolas"),[235] se daba a conocer la causa del viaje (los amores desgraciados) y se pergeñaba su identidad, consistente en la harta novelería que por aquel entonces rondaba su cabeza y en su juventud amorosa, pecadora y apasionada.

En 1903 (y 1909) se amplía este inicio en aras de forjar la personalidad de una de las creaciones valleinclanianas de mayor éxito.[236] La elección de México para olvidar los amores desgraciados ya no se trata de algo azaroso, sino que corresponde a su anhelo de

[235] En Fem 1895 hay una mención al acto de narración que se suprime en Ha 1909: "Téngolo sobre la mesa mientras escribo (p. 131) / Aún lo conservo (Ha 1909, p. 145)".

[236] "En 1903 sale a la luz la segunda novela del ciclo, la *Sonata de Estío*. Los amores entre Bradomín y la exótica y sensual Niña Chole tienen a México como marco geográfico. (...) En lo que se refiere a Bradomín amplía aspectos de su biografía novelesca, orientados a buscar la coherencia del personaje, porque no hay que olvidar que si la *Sonata de Otoño* precede a la de *Estío* en la publicación, sucede al contrario en la cronología interna del relato, ya que esta última sitúa la aventura amorosa del donjuanesco personaje en un período anterior de su vida", Santos Zas 1993: 103

"recorrer el mundo en romántica peregrinación [237] (Ha 1909, p. 125)", lo cual engarza con el romanticismo novelesco de este singular donjuán, ansioso por experimentar su espíritu aventurero como fiel defensor de la tradición, en tanto en cuanto suponía el principal baluarte de su aristocratismo, contrario a las corrientes burguesas de los nuevos tiempos.[238] No en vano, la principal motivación por embarcarse hacia el antiguo imperio azteca radica en recuperar la tradición aventurera de su linaje y de la epopeya española de la conquista de América:

> Decidido á correr tierras, al principio dudé sin saber á donde dirigir mis pasos; después dejándome llevar de un impulso romántico, fui á Méjico. Yo sentía levantarse en mi alma como un canto homérico, la tradición aventurera y noble de todo mi linaje. Uno de mis antepasados, Gonzalo de Sandoval, había fundado en aquellas tierras el reino de la Nueva Galicia, otro había sido Inquisidor General, y todavía el Marqués de Bradomín, conservaba allí los restos de un mayorazgo, deshecho entre legajos de un pleito. (Ha 1909, p.126-127)

La curiosidad de las civilizaciones precolombinas funciona también como acicate de

[237] Se citará por la versión de Ha 1909 y no por *Sonata de estío*, debido a que la de 1909 es la que importa en este estudio.

[238] Bradomín, sin embargo, parece incapaz de encarnar la idea de heroísmo. Roberta Salper de Tortella (1968a: 232) así lo entiende: "The identification with Carlism allows him to imagine that, had he lived in another century, he would have enjoyed fighting alongside great heroes and become, perhaps, another Hernán Cortés. Not really admitting the possibility of having real heroes in the present moment, Bradomín thinks of the lost age of epic heroes with nostalgia. When he says «amo la púrpura gloriosa de la sangre, el saqueo de los pueblos» he is really stating that he loves the possibility of glory and display of manhood. He can only play with the idea of heroism -incapable of its incarnation. in fact, one of the reasons Bradomín (and Valle-Inclán) admires Don Juan Manuel Montenegro is that he comes much closer to being a hero than the former ever can. And this brings us to an important moment in Valle´s trajectory: his own wishfulfillment now multiplies itself. He creates a character (Bradomín) who, in turn whishes to be like Don Juan Manuel. This double wishfulfillmente, more obvious in the *Sonata de invierno* than in any previous work, creates a closer identification between Valle-Inclán and Bradomín".

Más bien, sus modelos son los hombres de letras: "La tradition, des Mémoires, revendiquée dans la *Sonate d´hiver*, a d´illustres répresentants dont le narrateur n´hésite pas à se réclamer. Création littéraire que n´occulte pas ses sources, Bradomín est aussi féru de littérature et il semble bien que ses modèles soiente à chercher non du côté de la carrière des armes, comme il se plaît à le signifier, mais du côté des hommes des lettres. Ainsi sont cités, pêle-même, les maîtres du genre: Casanova, Rousseau ou Saint-Agustin", Annick Le Scoëzec 2000: 152.

En este sentido hay que entender la variante de Ha 1909, donde el marqués se compara con el divino Petrarca: "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 á los veinte años!..." (p. 111) / "En la soledad del camarote edificaba mi espíritu con largas reflexiones, considerando cuán pocos hombres tienen la suerte de llorar á los veinte años una infidelidad que hubiere cantado el divino Petrarca." (Ha 1909, p. 130-131)

las anacrónicas aspiraciones de Bradomín:[239]

> Como un aventurero de otros tiempos, iba á perderme en la vastedad del viejo Imperio Azteca, imperio de historia desconocida, sepultada para siempre con las momias de sus reyes, entre restos ciclópeos que hablan de civilizaciones, de cultos de razas, que fueron y sólo tienen par en ese misterioso cuanto remoto Oriente. (Ha 1909, p. 126)[240]

Intrínsecamente unido a sus nobles anhelos se halla la militancia carlista de Bradomín, todavía más explícita en obras posteriores como *Sonata de invierno* o *Los cruzados de la Causa*. El fragmento insertado en 1903 alude a su ideología tradicionalista, pues afirma que el viaje se inició en Londres (y no en un puerto de las Antillas españolas, como en Fem 1895) donde vivía desde la traición de Vergara, nombre con que los legitimistas habían denominado a dicha paz.[241]

---

[239] Se insiste en el gusto neorromántico del modernismo por lo exótico espacial y temporal (la búsqueda de un pasado esplendoroso y glorioso). La especial atracción que genera esta arqueológica civilización azteca demuestra el interés finisecular por la decadencia de los espacios muertos. Vid. Hans Hinterhaüser 1980: 41.

[240] Este fragmento, tomado de "Impresiones", se traslada de las páginas 145-146 de Fem 1895 al incio de la obra.

[241] Valle-Inclán se está refiriendo al Abrazo o Convenio de Vergara, tratado de paz que fue firmado durante la primera guerra carlista entre los generales Espartero y Maroto, en Oñate, el 29 de agosto de 1839, y ratificado dos días más tarde en Vergara. Dicho convenio terminó con las operaciones bélicas en el norte de España. Espartero se comprometió a recomendar a las Cortes que conservara los fueros y reconociera los grados, sueldos y empleos de los militares carlistas. Al mismo tiempo, también se acordó poner en libertad a los prisioneros de ambos lados.

En el cuento "Beatriz" de *Jardín umbrío* (Ju 1920, p. 52-53), el carlista Marqués de Barbanzón se refiere también a este tratado como traición: "La Condesa era unigénita del célebre Marqués de Barbanzón, que tanto figuró en las guerras carlistas. Hecha la paz después de la traición de Vergara -nunca los leales llamaron de otra suerte al convenio-, el Marqués de Barbanzón emigró a Roma."

El tema carlista vuelve a reaparecer al final de la *Sonata de estío* (p. 208-209) a propósito de las verdaderas intenciones del mayordomo Brión en su amistad con los plateados:

"La fiera arrogancia con que llevó su mano al corazón me hizo sonreir, porque el viejo soldado de Don Carlos, con su atezada estampa y el chambergo arremangado sobre la frente, y los ojos sombríos y el machete al costado, lo mismo parecía un hidalgo que un bandolero. Quedó un momento caviloso, y luego manoseando la barba, me dijo:

-Sépalo vuecencia: si tengo amistad con los plateados, es porque espero valerme de ellos... Son gente brava y me ayudarán... Desde que llegué á esta tierra tengo un pensamiento. ¡Sépalo vuecencia: quiero hacer emperador á Don Carlos V!

El viejo soldado se enjugó una lágrima. Yo quedé mirándole fijamente:

-Le daremos un imperio, Brión.

Las pupilas del mayordomo brillaron enfoscadas bajo las cejas grises.

-Se lo daremos, señor... Y después la corona de España".

Por último, la profesora Santos Zas (1993: 105) utiliza la mención al tratado de Vergara para ubicar cronológicamente la *Sonata de estío*: "En *Sonata de Estío* los hechos narrados se sitúan cronológicamente una vez terminada la primera guerra carlista. En efecto, la novela centra los acontecimientos que relata después de 1839, fecha en que se firma el tratado de Vergara que pone fin a la Guerra de los Siete Años, y antes de 1845. Esta última fecha -no explicitada en el texto- corresponde a la abdicación de Carlos V, a quien alude también en la obra, que se produjo

Más adelante, en una nueva variante, se insiste en su catolicismo - el adjetivo "católico" constituye la famosa tríada caracterizadora del marqués- y aristocratismo al sustituir la condición de universitario en Sevilla de Andrés Hidalgo, adonde lo había mandado su padre, por la pertenencia de Bradomín a la Guardia Noble de Su Santidad en Roma:

> un rostro de mujer, entrevisto cierta madrugada, entre **Cádiz y Sevilla, á cuya Universidad me enviaba mi padre** (p. 124) / **Urbino y Roma, cuando yo estaba en la Guardia Noble de Su Santidad** (Ha 1909, p. 140)

No deja de tener su importancia este cambio, dado que los estudios universitarios bien podrían estar al alcance de cualquier burgués adinerado y no la segunda ocupación, reservada a los descendientes de las familias más provectas. Asimismo, la inclusión de Roma evocaba todas las resonancias de la pomposidad religiosa.

Ha 1909 insiste en la militancia católica del protagonista, merced a la peregrinación que había motivado su primer viaje en el "Masniello":

> Era por los mares de Oriente, con rumbo á Jafa. Yo iba como peregrino á Tierra Santa. (Ha 1909, p. 130)

Por otra parte, la distinción de su viaje se incrementa al mudar la embarcación (el "Dalila") de vapor a fragata. El destino del navío también se une a la ambientación exótica de la narración, dado que en 1903 no naufragará en las costas de Galicia, como en *Femeninas*, sino en las del Yucatán. También cambia el nombre del "Masniello", el navío de su primer expedición, en "Masanielo", y dice de él que es un "navío genovés de tres puentes"(Ha 1909, p. 130), enlazando con la ya secular tradición marítima genovesa.

---

el 18 de mayo de este año. Por otra parte, hay una mención al Papa Gregorio XVI, puesta en boca de Bradomín (el reconocido ultramontanismo del Pontífice hace más coherente la alusión del personaje) que corrobora este arco de flechas. La *Sonata de Estío* se desarrolla, pues, entre 1839 y 1845, período en que Carlos V desempeñó la jefatura del partido carlista".

Este fragmento inicial incrementa, de igual modo, la condición fatal de la amada Lili, asociándola a la perversa historia de Thais de Grecia y Ninon de Francia.[242] Aunque lo más llamativo es la asunción, por parte del protagonista, de este espíritu depravado del cual se desprende toda una vida de prácticas licenciosas:

> Todavía hoy, después de haber pecado tanto, tengo las mañanas triunfantes y no puedo menos de sonreir recordando que hubo una época lejana donde lloré por muerto á mi corazón. (Ha 1909, p. 126).

Su vida de pecador parece incurrir en una flagrante contradicción con su militancia católica, no obstante su ortodoxia religiosa es, precisamente, la que permite el componente transgresor de sus disipadas prácticas eróticas.[243] El espíritu sacrílego del marqués cuadra perfectamente con el acento perverso que preside su tetralogía amorosa. En *Sonata de estío* es una constante en toda la novela, aunque su momento álgido se produce cuando goza de los encantos de una mujer casada como la niña Chole[244] -con el repique mortuorio de sus campanas al fondo-, haciéndose pasar por su marido ante las monjas de un convento.[245] El siguiente párrafo es ilustrativo de sus apetencias sacrílegas:

> Yo quise beber de la fuente, y ellas me lo impidieron con grandes gritos:
> -¡Señor! ¿Qué hace, señor?

---

[242] "Cette Lilí, d´ailleurs, se trouvait elle-même comparée aux deux célèbres amoureuses de l´histoire que sont «Ninon de France» et «Thais de Grèce» à propos de laquelle Michel Mourre rapelle qu´elle inspira un roman d´Anatole France (1889) et l´opéra de Jules Massenet (1894): elle est en effet une «figure du voluptueux esthétisme 'fin de siècle'».", Le Scoëzec Masson 2000: 185.

[243] Mario Praz (1969:125) afirma que "el sádico tiene que reconocer creencia en la religión tradicional, si no se privará del goce de la voluptuosidad de la profanación y la blasfemia".

[244] A pesar de su espíritu decadente, el marqués acata la autoridad paterna del general Bermúdez: "c´est d´ailleurs ce second aspect que l´emporte dans le récit, au point que l´on voit la Niña Chole, vestale sanguinale, se transformer dans la deuxième partie en esclave et amoreuse soumise à son «conquérant» d´amant, puis en fille et épouse doublemente respecteuse á l´égard de l´autorité de son père et néanmoins mari, superbe cavalier, le géneral Bermúdez. Bradomín, personnage décadent au début du roman, se voit de même soudain transporté d´une ardeur héroique, insufflée par un ailleurs vivifiante; il reconnaît, dans l´enlèvemente de sa maîtresse par Bermúdez, la legitimité du puvoir patriarcal et refuse de se lancer à la reconquête du bien que lui a été arraché", Annick Le Scoëzec Masson 2000: 128.

[245] Bradomín llega al cénit de su irreverencia con las pulsiones eróticas que siente hacia la madre superiora.

> Me detuve un poco inmutado:
> -¿Es venenosa esta agua?
> -Santigüese, señor. Es agua bendita, y solamente la Comunidad tiene bula para beberla. Bula del Santo Padre, venida de Roma. ¡Es agua santa del Niño Jesús!
> Y las dos conversas, hablando á coro, mostrábanme el angelote desnudo, que enredador y tronera, vertía el agua en el tazón de alabastro por su menuda y cándida virilidad. Me dijeron que era el Niño Jesús. Oyendo esto, la Marquesa santiguóse devotamente. Yo aseguré á las conversas que también tenía bula para beber las aguas del Niño Jesús. Ellas me miraron mostrando gran respeto, y disputáronse á ofrecerme sus ánforas, pero yo preferí saciar mi sed aplicando los labios al santo surtidor de donde el agua manaba. Me acometió tal tentación de risa, que por poco me ahogo. La Niña Chole, que no podía creer la historia de mi bula, murmuró en voz baja:
> -Dios castiga el sacrilegio. (*Sonata de estío*, p. 96-97)

Además de esta inserción inicial que establece las coordenadas literarias del personaje, Ha 1909 presenta cambios considerables en el itinerario que el protagonista de "La niña Chole" realiza a su llegada a México. Ya se ha señalado que el puerto en donde hace su primera escala el "Dalila" no será a partir de 1903 Progreso, sino San Juan de Tuxtlan,[246] nombre que en opinión de William Fichter (1953:532) convenía más a las características del relato por tratarse de un topónimo cuyos componentes religiosos e indígenas entonaban con el ambiente romántico de la obra. También se excluye en esta variante la mención a los días de navegación:

> A los tres días de viaje, el «Dalila» hizo escala en un puerto de Yucatán (p. 112) / III. Nuestra primera escala en aguas de Méjico, fué San Juan de Tuxtlan. (Ha 1909, p. 133)

La desaparición de la referencia concreta a la cronología del viaje viene motivada por la adecuación del texto a la coherencia interna del relato: si la fragata partió de Londres y no de las Antillas españolas es imposible que en tres días hubiese llegado a aguas mejicanas. La elisión del recuento temporal contribuye, además, a destruir la cercanía con el relato de viajes que "La niña Chole" había heredado de sus pre-textos "X..." y "Bajo los

[246] La alteración del nombre del puerto provocará una posterior variante ya que, para no repetir el nombre de San Juan como topónimo, el castillo de San Juan de Ulúa (p. 144), se convierte en Ha 1909 en el Castillo de Ulúa (Ha 1909, p.154) simplemente.

trópicos" / "Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje".[247] Por esta misma razón omite la descripción que acompañaba a Progreso, tomada del cuarto párrafo de "Impresiones", pues, con respecto a Fem 1895, se disminuye el elemento descriptivo en estos ocho capítulos en pos de primar la narración ante la excesiva descripción heredada de las narraciones de viajes;[248] aun cuando algún fragmento de los microtextos eliminados será recuperado a lo largo del relato para completar alguna descripción ulterior.

El itinerario del protagonista, una vez en Progreso / San Juan de Tuxtlan, tal como se decía, varía en 1903. La excursión en tren hasta Mérida se sustituye por un paseo por San Juan de Tuxtlan y una excursión a caballo hasta las ruinas de Tequil.[249] Por tanto, en Ha 1909, el protagonista ve por primera vez a la niña Chole en estas ruinas y no en el Hotel Cuahutemoc. Para describir el viaje hasta los restos arqueológicos de Tequil se vale de un fragmento proveniente de "X..." con el que, en *Femeninas*, se describía el viaje de regreso en tren de Mérida a Progreso. (La negrita señala el texto adaptado):

> y me aventuré hasta las ruinas de Tequil. Un indio adolescente me sirvió de guía. **El calor era insoportable.** Casi siempre al galope, **recorrí extensas llanuras de Tierra Caliente, plantíos que no acaban nunca, de henequen y caña dulce. En la línea del horizonte se perfilaban las colinas de configuración volcánica revestidas de maleza espesa y verdinegra. En la llanura los chaparros tendían sus ramas, formando una á modo de sombrilla gigantesca, y sentados en rueda, algunos indios devoraban la miserable ración de tamales.** (Ha 1909, p. 135)

---

[247] Por este motivo en Ha 1909 desaparecerán casi todas las referencias explícitas al tiempo interno del relato: "como yo iba herido de mal de amores, [los primeros días,] apenas salí del camarote (p. 108) / un rapazuelo mulato que [el año anterior] habíame regalado en Jamaica cierto aventurero portugués (p. 149)"

[248] "En este texto, no se desarrolla la historia amorosa entre el personaje masculino y la mujer americana, y en comparación con el desarrollo posterior de la *Sonata* predomina el apunte descriptivo sobre la acción misma, que en este caso casi se reduce a la escena del ataque del indio y al episodio de los tiburones, en el que Hidalgo es un mero observador", Amparo de Juan Bolufer 2000: 46.

[249] Desde luego que esta variante está más en consonancia con la atmósfera antiburguesa y anacrónica de la narración. Para el mundo primitivo y ancestral de "La niña Chole" o la *Sonata de estío*, convenía más el paseo a caballo que en un medio como el tren que evocaba en exceso el progreso industrial de la modernidad. En un sentido análogo se halla la sustitución del Hotel por las ruinas arqueológicas. Con estos cambios, además, el relato conseguía independizarse del argumento trazado en "X...", donde el narrador-protagonista entablaba conversación con una desconocida en un viaje en tren.

El nuevo decorado se acercaba más a la ambientación exótica de la *Sonata* y al espíritu aventurero del marqués de Bradomín, merced a la fauna y flora tropical del anacrónico paisaje:

> Me pareció la Salambó de aquellos palacios. Venía de camino hacia San Juan de Tuxtlan y descansaba á la sombra de una pirámide, entre el cortejo de sus servidores. (Ha 1909, p.136)
>
> Un criado indio trae del diestro el palafrén de aquella Salambó, que le habla en su vieja lengua y cabalga sonriendo. (Ha 1909, p. 137)
>
> Descansé en un bahío levantado en medio de las ruinas y adormecí en la hamaca colgada de un cedro gigantesco que daba sombra á la puerta. (Ha 1909, p. 139)
>
> y los pájaros de largas alas volaban de las ruinas. Di algunos pasos y con voces que repitió el eco milenario de aquellos palacios, llamé al indio que me servía de guía. Con el overo ya embridado asomó tras un ídolo gigantesco esculpido en piedra roja. (Ha 1909, p. 141)

Al eliminar el viaje en tren se suprime la descripción paisajística tomada de "X...", con la salvedad del fragmento antes reseñado, y también se traslada el recuerdo de Nieves Agar hasta una posterior ensoñación a bordo del "Dalila". Se suprime definitivamente, sin embargo, la reproducción del danzón criollo que le cantaba cuando era niño para dormirse. Esta elisión no supone un hecho aislado en la estrategia de la escritura de la obra, ya que a partir de 1903 se eliminarán todas las referencias a los motivos folclóricos, de ahí que también se ausenten las coplas cantadas por el indio que asalta al protagonista. A partir de 1903 la caracterización del indígena cobra una mayor agresividad y ferocidad, circunstancia que se contrarrestaba en *Femeninas* con el candor de sus canciones y su ocupación de vendedor de golosinas y alfajores. La eliminación de ambas circunstancias implica que en Ha 1909 no use como escudo en su asalto al protagonista la "banasta" (p. 129) donde guarda sus dulces, sino un "sombrero" (Ha 1909, p. 144)

De igual forma, omite la reproducción fonética del habla de los aborígenes de Tierra

Caliente: el propio indio, Julio César, el criado mulato del protagonista, o el cazador de tiburones:[250]

> -¿No quiere que le lleve junto á una chinita mi jefe?... Una tapatía de quinse año ¡muy chula! Que vive aquí merito. Andele niño verá bailar el jarabe. Todavía no hase un mes que la perdió el amo del ranchito de Huaxila, niño Nacho ¿no sabe?... (p. 129)
>
> -Mi amito! Abordo viene un moreno que mata lo tiburone en el agua, con el trinchete. ¡Suba, mi amito, no se dilate!... (p. 149)
>
> -Veinte tostone; dos centine, sabe? (p. 152)
>
> -¿No me dá su mersé alguna cosita, para hase subir esos guachinango? (p. 154)[251]

Ha 1909 elimina la imitación del seseo y de la aspiración de sibilantes en posición final de palabra de los personajes americanos por ser un recurso propio de la descripción realista, y porque tan minuciosa caracterización concordaba mal con la estilización llevada a cabo en estos relatos.

Con respecto al itinerario realizado en la primera escala del "Dalila", el encuentro con el indio no se produce, obviamente, en el andén de la estación de ferrocarril sino en la playa. También conviene matizar que, pese a los cambios efectuados en dicho viaje, la historia del relato no sufre alteraciones considerables, solamente, como se ha observado líneas arriba, se modifica la pintura de ambientes, adaptándolos según convenía al diseño espacial de la novela.

En cuanto a la vida a bordo del "Dalila", elude un amplio fragmento de *Femeninas*. Con motivo de la llegada de la niña Chole al vapor, después de su primera escala, el protagonista se sitúa en la cámara por donde necesariamente ha de pasar la yucateca. En

---

[250] Respecto al criado dominicano, suprime en *Historias de amor* la mención al tiempo que el muchacho lleva a su servicio: "Julio César, -un rapazuelo mulato que [el año anterior] me había regalado en Jamaica cierto aventurero portugués" (p. 149)

[251] Esta última frase del cazador de tiburones dirigida al protagonista de la obra es eliminada en Ha 1909, por lo que se suprime la única conversación que en 1895 mantenían ambos.

este momento, en Fem 1895, la criolla pasa junto a una criada india y le insinúa una sonrisa al protagonista del relato. Después de 1903 se suprime este encuentro, y con él, el subsiguiente almuerzo en el comedor del hotel, en cuyo yantar se encenderá la ira del protagonista al sonreir la niña Chole al banquero yanqui de barbazas rojas en presencia de su marido:

> [La esperanza de ver en alguna parte á la yucateca, trájome toda la mañana avizorado y errabundo: fué vana esperanza. En cambio su marido no cesó de pasearse á lo largo del puente. Visto con espacio, parecióme un hombre recio y altivo: peinábase como el príncipe de Gales, y no usaba barba ni bigote: tenía los ojos de un azul descolorido y neutro; y al mirar entornaba los párpados. Sin duda alguna, presumía de aristócrata. Recorría el puente á grandes trancos, con los brazos caídos, y una pipa corta entre los dientes: á veces se detenía para echar tabaco ó escupir en el mar. En toda la mañana, no le vi sonreirse ni hablar con nadie.
>
> A las diez, una campana anunció el almuerzo. Bajé á mi camarote, y me peiné con más cuidado y detenimiento que suelo: enseguida pasé al comedor. Aunque no bajarían de cien las personas que se sentaban entorno de aquellas dos largas mesas cubiertas por blanquísimos manteles, y adornadas de flores como para un festin, ni el murmullo de una conversación se escuchaba. Reinaba allí un silencio de iglesia, sólo turbado por el ruido de los tenedores, y las tácitas pisadas de los camareros que con el pecho echado fuera de sus fraques, daban vueltas por detrás de los comensales. Todos aquellos criados eran buenos mozos, rubios y patilludos, como príncipes alemanes. Tomé asiento; y mis ojos buscaron á la niña Chole. Allí estaba, al otro extremo de la mesa, sonriendo á un señorón yankée con cuello de toro, y grandes barbazas rojas, barbas de banquero, que caían llenas de gravedad sobre los brillantes de la pechera. Al mismo tiempo reparé que el blondo gigante miraba á su mujer y sonreía también. ¡Cuánto me preocupó aquella sonrisa, tan extraña, tan enigmática en labios de un marido! Ella volvió la cabeza, hizo un gesto imperceptible, y sus ojos, sus hermosos ojos de mirar hipnótico y sagrado, continuaron acariciando al banquero. Tuve tan vivo impulso de celos y de ira, que me sentí palidecer. Despechado arrojé la servilleta sobre el plato y dejé la mesa. No comprendía que un marido tolerase tal. ¿De qué estofa era aquel coloso que dejaba á su mujer el libre ejercicio de los ojos? ¡y de unos ojos tan lindos!...
>
> Desde la puerta volvime para lanzarles una mirada de desprecio. ¡Oh! si á tener llego entonces el poder del basilisco, allí se quedan hechos polvo. No lo tenía, y el señorón yankée pudo seguir acariciándose las barbazas color de buey; y resoplar dentro de su chaleco blanco, poniendo en conmoción los diges de una gran cadena, que tendida de bolsillo á bolsillo, le ceñía la panza; y ella, la Salambó de los palacios de Mixtla, pudo dirigirle aquella sonrisa de reina indulgente que yo había visto y amado en otros labios!...] (p. 139-143)

El protagonismo de esta escena recae en el marido de la niña Chole y las especiales relaciones que mantiene con la criolla. Por tanto, las razones de la ausencia de este fragmento en 1903 se hallan en la adaptación del relato a la *Sonata*, donde la niña Chole,

hija y esposa del General Diego Bermúdez, no puede aparecer en estos ocho primeros capítulos como esposa de ningún blondo y gigante inglés. Aun así, pese a la certeza con la que el narrador habla de dicho matrimonio, no deja de ser una de sus varias elucubraciones:

> Almorzaba en una mesa próxima á la mía, con un inglés joven y buen mozo, **al cual tuve por su marido**. (p. 117)

Todas las referencias al joven inglés desaparecen, por consiguiente, en 1903:

> Héla en pie sobre una de las bancas, apoyada en los hercúleos hombros de **su marido, aquel inglés que la acompañaba en Mérida** (p. 138) / **un marinero negro** (Ha 1909, p. 151)

Como también se sustituyen las menciones al banquero yanqui por un "adolescente bello y rubio":

> Hasta entonces no había reparado que á mi lado, **casi hombro con hombro, estaba el judío yankée, de la barba roja y perjura** (p. 157) / **estaba un adolescente bello y rubio, que recordé haber visto al desembarcar en la playa de Tuxtlan** . ¿Sería á él á quien mirasen los ojos de la Salambó de Mixtla? (p. 162)

En efecto, la desaparición de estos dos personajes en 1903 no viene solamente condicionada por anular el matrimonio británico de la niña Chole, sino porque el autor funde el personaje del joven inglés y la escena del banquero yanqui para crear una nueva situación en la *Sonata*. El supuesto marido se convierte en un adolescente bello y rubio; más adelante se sabrá que es un príncipe ruso (*Sonata de estío*, p. 143). Las sonrisas que le dirige la niña Chole suscitarán los iracundos celos del marqués, similares a los que había provocado el guiño de la criolla al judío yanqui de 1895:

> Instintivamente volví la cabeza, y mis ojos descubrieron á la Niña Chole. Allí estaba, reclinada en la borda: apartábase lánguidamente los rizos que, deshechos por el viento marino, se le metían en los ojos y sonreía al bello y blondo adolescente. Experimenté tan vivo impulso de cólera, que me sentí palidecer. Si hubiera tenido en las pupilas el poder del basilisco, allí se quedan hechos polvo. ¡No lo tenía, y la Niña Chole pudo seguir profanando aquella sonrisa de reina antigua!... (*Sonata de estío*, p. 139-140).

Pero la yucateca conseguirá aplacar la ira de su amante al descubrir la

homosexualidad del bello príncipe, condición que, no obstante, ya se dejaba entrever en su precedente de 1895:

> No comprendía que un marido tolerase tal. ¿De qué estofa era aquel coloso que dejaba á su mujer el libre ejercicio de los ojos? ¡y de unos ojos tan lindos!... (p. 142)

Esta mutación en las relaciones maritales de la criolla repercute en las únicas palabras que la niña Chole le dirige al protagonista:

> No tuviera yo lugar á recobrarme, cuando sono á mi espalda, una voz que decía **en inglés:**
> **-Sir, présteme usted cuatro libras** (p. 155) / **¿Quiere hacerme sitio, señor?** (Ha 1909, p. 161)

Al eliminar el matrimonio anglosajón de la yucateca se hacía innecesaria su intervención en esa lengua. Por otro lado, su casamiento con el feroz mejicano y no con el aristócrata europeo suprime el cosmopolitismo criollo al estilo de Tula Varona y refuerza su fusión telúrica con el país azteca.

Volviendo al amplio fragmento suprimido en Ha 1909, esta versión aprovecha el espacio en blanco generado para insertar dos párrafos, uno de los cuales contiene la alusión a Nieves Agar que se había suprimido previamente:

> VII. Fué aquel uno de esos largos días de mar encalmados y bochornosos que navegando á vela no tienen fin. Sólo de tiempo en tiempo alguna ráfaga cálida pasaba entre las jarcias y hacía flamear el velamen. Yo andaba avizorado y errabundo, con la esperanza de que la Niña Chole se dejase ver sobre cubierta algún momento. Vana esperanza. La Niña Chole permaneció retirada en su camarote, acaso por esto las horas me parecieron, como nunca llenas de tedio. Desengañado de aquella sonrisa que yo había visto y amado en otros labios, fuí á sentarme en la popa.
>
> Sobre el dormido cristal de esmeralda la fragata dejaba una estela de bullentes rizos. Sin saber cómo resurgió en mi memoria cierta canción americana que Nieves Agar, la amiga querida de mi madre, me enseñaba hace muchos años, allá en tiempos, cuando yo era rubio como un tesoro y solía dormirme en el regazo de las señoras que iban de tertulia al Palacio de Bradomín. Esta afición á dormir en un regazo femenino la conservo todavía. ¡Pobre Nieves Agar, cuántas veces me has mecido en tus rodillas al compás de aquel danzón que cuenta la historia de una criolla más bella que Atala, dormida en hamaca de seda, á la sombra de los cocoteros! ¡Tal vez la historia de otra Niña Chole! (Ha 1909, p. 153-154)

Historias de amor presenta todavía más elisiones respecto al texto de 1895 que, sin

embargo, no afectan a la historia del relato, sino que continúan la tendencia del autor a omitir fragmentos descriptivos. Por ejemplo, omite parte de la descripción realizada desde el puente del vapor / fragata la mañana siguiente a la escala en Progreso:

> [ráfagas venidas de las selvas vírgenes, tibias y acariciadoreas como alientos de mujeres ardientes, juegan en las jarcias, y penetra, y enlanguidece el alma, el perfume que se eleva del oleaje casi muerto. Dijérase que el dilatado golfo mexicano, sentía en sus verdosas profundidades, la pereza de aquel amanecer cargado de pólenes misteriosos y fecundos, como si fuese el serrallo del Universo. (p. 136-137)][252]

O las siguientes consideraciones del narrador a propósito de los países tropicales:

> [¡Oh! ¡Cuán bellos son esos países tropicales! El que una vez los 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. Mi pensamiento rejuvenece hoy, recordando la inmensa extensión plateada de ese Golfo mexicano, que no he vuelto á surcar. Por mi memoria desfilan las torres de Veracruz; los bosques de Campeche; las arenas de Yucatán; los palacios de Palenque; las palmeras de Tuxpan y Laguna... ¡Y siempre, siempre unido al recuerdo de aquel hermoso país lejano, el recuerdo de la niña Chole, tal como la vi por vez primera, suelto el cabello, y vestido el blanco hipil de las antiguas sacerdotizas mayas!... (p. 147)][253]

Las restantes variantes de Ha 1909 son de menor magnitud, pero no por ello, en algunos casos, de menor importancia. A menudo establece cambios léxicos respecto a las versiones restantes. De alguna ya se ha hablado, como la sustitución de "vapor" por "fragata". A partir de 1903 la mayoría de los pasajeros de la embarcación ya no serán yanquis sino ingleses "herejes y mercaderes",[254] adjetivos que para Valle-Inclán eran prácticamente sinónimos del primero. Lo cierto es que entre la publicación de "La niña

[252] El autor no desecha este fragmento sino que lo utiliza para describir el puerto de Grijalba, en un capítulo posterior de la *Sonata de estío* (p.148). "Dijérase que el dilatado golfo Mexicano (...) serrallo del Universo"

[253] De igual forma las palabras final de este fragmento se trasladarán a la página 151 de la *Sonata de estío*: "el recuerdo de la Niña Chole (...) sacerdotisas mayas".

[254] La elección de la nacionalidad inglesa para los incómodos compañeros de viaje de Bradomín tiene que ver, a tenor de las observaciones de Santos Zas (1993: 104), con la condición carlista del personaje: "Desde este ángulo se puede calificar a los ingleses compañeros de travesía de «herejes y mercaderes» y, en otro lugar, los moteja de «taifa luterana», actitud que se fundamenta tanto en razones de índole religiosa como en la hostilidad histórica que el carlismo -por causas de política interior y exterior- sentía hacia Inglaterra desde la época del Pretendiente Calos V".

Chole" en 1895 y la *Sonata de estío* en 1903 han pasado ocho años, período en que han ocurrido sucesos históricos como la tensión en la guerra de Cuba tras el hundimiento del *Maine*, situación que provoca en España un amplio sentimiento antiamericano. Si en primera instancia parece que esto debería servir de acicate para que Valle-Inclán mantuviese e incrementase sus descalificaciones contra los "yanquis", ocurre todo lo contrario y su mención desaparece a partir de 1903. Lázaro Carreter (1997:19-21) liga esta variante a la autonomía estética de don Ramón:

> No cabe duda de que es el autor, además del narrador, quien expresa tan honda aversión a los norteamericanos. Y eso que aún falta algún tiempo para que llegue la confrontación del 98. De sólo existir este texto de *La Niña Chole* en *Femeninas*, deberíamos interpretar que esos abominables yanquis del relato polarizan el odio de Valle a los Estados Unidos, los cuales están instigando las insurrecciones cubanas desde tiempo atrás. Y de esta manera, tendríamos un pretexto nada desdeñable para instalarlo en el redil común de regeneracionistas y noventayochistas, donde los clasificadores de almas, devotos de las generaciones, no aciertan a encajarlo. Valle-Inclán antiyanqui: algo es algo.
>
> Pero he aquí que el Maine saltó por los aires, y la armada de la joven nación infligió una violenta derrota a la nuestra; se habían multiplicado infinitamente, por tanto, los motivos de aversión a los Estados Unidos. Cabía esperar que la suya hubiese aumentado o, por lo menos, se hubiera mantenido. Pero ¿qué ocurre? En 1903, es decir, sólo un lustro después del desastre, publica la *Sonata de Estío*, que absorbe, como he dicho, el breve relato de *Femeninas*. Y misteriosamente, todas las alusiones insultantes para los yanquis han sido suprimidas: ni una alusión se hace a ellos.
>
> En esa *Sonata*, en 1903, el narrador (es ya el marqués de Bradomín, que, por cierto, ha embarcado en Londres porque ya no había Antillas españolas donde embarcar) no desata su inquina contra los yanquis, sino contra los «sajones» (...) Ya no la acompaña yanqui alguno; sólo criados y esclavos. A partir de ese momento de la narración, no hay más alusiones a pasajeros desagradables; sólo va a contar el violento amor del marqués y Chole, y el tormentoso incesto entre ella y su padre, que no estaba aún en *Femeninas*. Si el odio patriótico a los norteamericanos se manifestaba en *La Niña Chole* de *Femeninas*, es decir, en 1895, ha dejado de mostrarse en la Niña Chole de la *Sonata* sólo ocho años después, con la guerra de Cuba de por medio. Valle parece no estar comprometido con guerras ni con nada que no sea su propia carrera de escritor.

El temor a que se entendiesen sus palabras como representativas del sentimiento hispano del momento, seguramente disuadió al autor, quien en absoluto hubiese deseado que en sus páginas se colasen motivos tan prosaicos como la combatividad política.

También retoca la naturaleza de los pasajeros del "Masniello", el navío de su primer viaje. Los "mormones" (p. 109) se convertirán en "armenios" (Ha 1909, p. 129) y los

"comisionistas" (p. 109) en "abates" (Ha 1909, p. 130).[255] Ambos cambios se acomodaban mejor a los heterogéneos viajeros de la embarcación con los que el narrador entabla fácil conversación: tratándose del católico y tradicionalista marqués de Bradomín, antes preferiría los antiquísimos católicos del rito armenio que a los mormones, y los abates a los burgueses mercantilistas.

En cuanto a topónimos y gentilicios, Ha 1909 tiende a utilizar referencias más genéricas a las más concretas de Fem 1895:

> india (sic) (p. 118) > Asiria (Ha 1909, p. 136)
>
> Yucatán (p. 119) > Méjico (Ha 1909, p. 136)[256]
>
> yucatecas (p. 122) > criollas (Ha 1909, p. 139)
>
> maya (p. 128) > indio (Ha 1909, p. 143)
>
> Y el segundo, **que era brusco, como buen escocés** (p. 133-134) > **como buen marinero era desabrido en el habla** (Ha 1909, p. 147)

De todos ellos hay que destacar la sustitución de "criollas" por "yucatecas" ya que se produce en dos ocasiones más en todo el relato, incluso en una variante posterior sustituye al impreciso "americanas" (p. 153).

Y pese a que "La niña Chole" es uno de los relatos de *Femeninas* mejor elaborados formalmente,[257] en Ha 1909 se observan algunas variantes encaminadas a mejorar este

[255] La duración del tiempo que precisa para en entablar contacto con sus compañeros de viaje pasa de dos días en *Femeninas* a tres en *Historias de amor*. Este cambio probablemente viene motivado por las preferencias del autor a las cantidades trinas respecto a las duplas, tal como lo pone de manifiesto las referencias a la cronología interna de "La niña Chole".

[256] En Ha 1909, al igual que Fa 1936, se prefiere la grafía "Méjico" pese a las preferencias del autor por México como queda de manifiesto en la *Sonata de estío* (1903). Por tanto tal vez se trate de un nuevo caso de intromisión editorial.

[257] En Fichter (1942:297) ya se advierte este aspecto: "La prueba del éxito alcanzado en esta prosa está en que las frases, que son muchas, que trasladó Valle-Inclán de *La niña Chole* a la *Sonata de estío* con pocos o ningunos cambios, no desdicen, en punto a armonía, de lo escrito en plena madurez para completar aquella historia. Nadie que no conociera el texto de *La niña Chole* acertaría a distinguir en la *Sonata de estío* entre la parte primitiva y lo añadido posteriormente. No quiere esto decir, claro está, que todo en *La niña Chole* esté a la altura de las *Sonatas*. La prosa

aspecto. Se aprecia un esfuerzo por corregir ciertas expresiones poco exitosas, bien sea suprimiendo conjunciones o preposiciones que entorpecían el ritmo de la frase, bien consiguiendo una mayor afinación lírica:

> [Pues bien,] yo lo llevaba muy en paciencia. (p. 110)
>
> Por desgracia, [desde donde] yo [estaba,] solamente podía verla el rostro aquellas veces que lo tornaba (p. 118)
>
> si tuviese la desgracia de volver á verlos; [pero] afortunadamente (p. 122)
>
> [por las ventanillas abiertas, penetraba] la brisa aromada y fecunda de los crepúsculos tropicales < oreaba mi frente > (p. 120)
>
> **Estoy seguro, que acabaría por enamorarme** (p. 122) / **Lo advertí con terrror, porque estaa seguro de concluir enamorándome** (Ha 1909, p. 139)
>
> Otra vez volví á tener miedo**; así y todo** (p. 131) / **de aquella faca reluciente. Sin embargo,** (Ha 1909, p. 145) murmuré **entre dientes** (p. 131) / **resuelto** (Ha 1909, p. 145)
>
> dibújase con indecisión fantástica sobre un cielo clásico, **un cielo de azul tan límpido y tan profundo como el cielo de Grecia** (p. 144) / **de límpido y profundo azul.** (Ha 1909, p. 154)[258]
>
> **No tuviera yo lugar á recobrarme** (155) / **Yo permanecía aún sobrecogido** (Ha 1909, p. 161)

Similar proceso de estilización sufren los personajes, pues se evita llamarle "bulto" a la niña Chole y comparar con polichinela a un miembro de la tripulación:

> Bajo un palio de lona levantado á popa se guarecían del sol **dos bultos vestidos** (p. 137) / **una figura vestida** (Ha 1909, p. 150) de blanco

---

de aquella historia, con ser quizá lo mejor de *Femeninas*, es todavía muy desigual, y si conservó Valle-Inclán buena parte de ella, también descartó y refinó mucho al incorporarla en la *Sonata de estío*. Lo que sí se puede decir con entera exactitud es que hallamos muchas veces en *Femeninas*, juntamente con otras cualidades estilísticas de las *Sonatas*, un intento musical en la estructuración de las frases."

[258] Dado que se trata de un fragmento procedente de "Bajo los trópicos" / "Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje", William Fichter (1953:530) hace las siguientes consideraciones a propósito de esta supresión: "Un ejemplo de reducción de una frase: la cláusula «sobre un cielo clásico, un cielo azul tan límpido y tan profundo como el cielo de Grecia» pasa intacta a «La Niña Chole», pero se reduce en la *Sonata* a «sobre un cielo clásico, de límpido y profundo azul». Sin conocer la razón que tuviese Valle-Inclán para acortar la cláusula, se nos ocurre sin embargo que bien pudo ser porque resultaba demasiado larga al final de una frase ya bastante extensa en sí, o porque le parecía redundante la mención de Grecia después de «cielo clásico». Además, cuando se componía la *Sonata*, en 1902 o 1903, las alusiones a Grecia -«más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia»- ya estaban algo marchitas y no eran tan sugestivas como cuando se escribieron «Bajo los trópicos» y la «Divagación» de Rubén".

> Sí, era ella, más gentil que nunca, **con su blusa de marinero, y la gorrilla de soslayo** (p. 138) / **velada apenas en el rebocillo de seda** (Ha 1909, p. 151).
>
> á larga distancia vese una diminuta figura, moverse y gesticular como polichinela (p. 148) / agitando los brazos (Ha 1909, p. 156)

La principal conclusión que se puede extraer del reciente análisis de este macro-texto es el escaso porcentaje de las variantes estilísticas en el global de la obra, sin duda debido a la cuidada elaboración formal que la novela corta ya tenía en 1895. Este hecho y su parentesco con la *Sonata de estío* provocaron la escasez de versiones propiamente dichas del relato. Sin embargo, su pertenencia a la serie de Tierra Caliente implica que se halle entreverada con los textos que la forman, intertextualidad que multiplica abundantemente su complejidad textual.

2.5. "LA GENERALA"[259]

Después del singular proceso textual de "La niña Chole", "La Generala" regresa a la ortodoxia de la mayoría de las novelas de la colección. Comienza con un pre-texto, se consolida en 1895 como publicación en libro y se corrige en las versiones posteriores a *Femeninas*.

La primera versión data de 1892, publicada en *El Universal* de México, el diario que dio cobijo a los escritos valleinclanianos en su primera estancia en este país, pues ahí vieron

[259] Las versiones de "La Generala" tenidas en cuenta para este estudio y sus abreviaturas son las siguientes:
"El canario. Novela Corta", *El Universal*, México, 26 de junio de 1892. (Se cita por William Fichter 1952:183-188). **(UM 1892)**
"La Generala", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 161-181. **(Fem 1895)**
"Antes que te cases" en J. Cuesta y Díaz, *Colección de frases y refranes en acción*, Madrid, Bailly-Baillière, 1903, pp. 3-20. **(Ac 1903)**
"La Generala", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 133-144. **(Hp 1907)**
"La Generala", *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 145-169. **(Cs 1909)**
"La Generala" en *Octavia*, Madrid, La Novela Corta, nº 156, 28 de diciembre de 1918. **(Nc 1918)**
"La Generala", *Corte de amor*, Madrid, Artes de la Ilustración, 1922, pp. 247-273. **(Ca 1922)**
"La Generala", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 213-220. **(Fa 1936)**

la luz "¡Caritativa!" o "La confesión". Sin noticia de más pre-textos, el relato se publica en libro por primera vez en la colección *Femeninas*, cuyo texto se repetirá en 1907 en *Historias perversas.* Aunque previamente a esta publicación había aparecido una nueva versión, atípica según se verá, en una colección de cuentos y refranes de 1903.

En 1909 "La Generala" se revisa en *Cofre de sándalo*, como no podía ser de otro modo, y se reproduce como complemento a la publicación de *Octavia* en *La Novela Corta.* Sin embargo, no será la última revisión de la obra sino que, a partir de estas correcciones, el autor vuelve a introducir nuevas modificaciones para *Corte de amor* en 1922, base de la póstuma *Flores de almendro*.

Después de este sucinto repaso a la génesis de "La Generala" no resulta difícil intuir el agrupamiento en los diferentes bloques de versiones:

a) UM 1892.

b) Fem 1895 (Hp 1907).

c) Ac 1903.

d) Cs 1909 (Nc 1918).

e) Ca 1922 (Fa 1936).

Sin embargo, no se puede iniciar este apartado sobre la génesis de "La Generala" sin antes ocuparse de un fenómeno estrechamente vinculado a la evolución textual que sigue el relato. Se trata del relativo a las fuentes en que el autor se inspiró para dar luz a "El canario", la versión de *El Universal*. Explica Eliane Lavaud (1991:50) que el día en que se publicaba el cuento de don Ramón "El mendigo", en el *Heraldo de Madrid* (1891), salía en este mismo diario una noticia firmada por Ildefonso Antonio Bermejo, titulada "El cadete y el canario", en cuya anécdota estaba el germen de la novela corta. Debido a que tal

historia oficia casi a modo de pre-texto y hasta el momento no ha sido reproducida, a continuación se transcribe íntegramente:

Políticos de antaño

EL CADETE Y EL CANARIO

La *Memoria justificativa* del General D. Luis Fernández de Córdova y las *Memorias Íntimas* de su hermano D. Fernando suministran datos muy curiosos é interesantes para nuestra historia contemporánea. Sin embargo, existen en ambas obras omisiones de ciertos hechos que no han querido apuntar los interesados, bien por haberlos considerado demasiado pueriles para la importancia y gravedad de la historia, bien por haberlos considerado propios de la mocedad, que no interviene en la vida política de los grandes hombres. Pero yo, naturalmente escudriñador de la vida íntima y privada de nuestras ilustraciones, me complace en hacer públicos mis laboriosos escrutinios, siempre que no haya desdoro ni mancha grave para los interesados, y sí solaz y gustoso entretenimiento para mis leyentes, teniendo en cuenta que las flaquezas humanas tienen más relieve cuando recaen sobre personajes ilustres y de levantada condición.

D. Luis Fernández de Córdova, Marqués de Mendigorría, es una de las figuras más veneradas de la historia política y militar de nuestros días. Tuvo combates políticos que, en más de una ocasión, entoldaron su conducta, achaque de periódicos de opuestas opiniones que se picotean desesperadamente conociendo que sin esta salsa nada les entra en gusto; pero Córdova permaneció grande y merecedor de las alabanzas de sus contemporáneos, porque las buenas acciones duran sin perder la novedad en la memoria de los hombres. Pudo cometer errores, pero fueron delitos nobles que, como nacían de una gran generosidad de corazón, estuvieron á pique de ser virtudes.

*
* *

Derrocada la Constitución del año de 1812, existía en la calle de San Mateo, en Madrid, una Academia militar á la cual pertenecía, como cadete de la Guardia Real de infantería, D. Luis Fernández de Córdova, que se distinguía por sus adelantos sobre todos sus compañeros.

Era mozo de gentil presencia y agradable rostro; y sobre estas recomendaciones comunes de la naturaleza, tenía otras de su propio natural que lo hacían amable, porque hablaba bien de los ausentes, era festivo á la par que discreto en las conversaciones, y partía con sus compañeros cuanto tenía con tal generosidad, que sabía ganar amigos sin buscar agradecidos.

Teníanle en grande aprecio sus profesores, porque su aplicación y su no común talento eran prendas para la conquista de estas consideraciones.

Entre sus maestros había uno, el de matemáticas, que le distinguía casi con entusiasmo. Conozco su nombre y apellido; pero no debo apuntar aquí esta circunstancia, por razones que comprenderá el lector á medida que vaya enterándose del asunto.

Era este profesor hombre entrado en años, como lo denotaban su calva y su poblado y blanco mostacho. De marcial continente, áspero en la palabra, pero franco y agradable en el decir. Vivía con su esposa en una de las habitaciones bajas del establecimiento, con ventanas á un jardín.

Muchas veces, terminada la academia, especialmente cuando el tiempo amenazaba lluvia, y cuando los discípulos se disponían á salir, nuestro profesor escondía sus manos en los bolsillos de sus pantalones, mirando por las ventanas al cielo,

exclamaba:

-¡Qué día tan inglés! Córdova, quédese usted á comer conmigo.

El alumno no se hacía de rogar, y aceptaba el agasajo.

El día de la primera invitación, el entusiasmado profesor presentó á su esposa al preferido discípulo, diciendo:

-Aquí traigo para que coma con nosotros, á D. Luis Fernández de Córdova, mozo de gran talento y una esperanza para el ejército español.

La esposa del profesor recibió con gusto al joven comensal, y éste agradeció el convite, porque lejos de encontrarse con una dama *jamona* y desagradable, tropezó con una señora, que el mismo Córdova describía á sus amigos de esta manera: «... Tendría unos veintidos á veintitrés años; trigueña, como oriunda de Melilla; ojos negros, rasgados y melancólicos: una boca que excitaba á los mayores extravíos, y sus maneras indicaban que por sus venas corría sangre africana.»

El cielo se nubló con frecuencia y aparecieron los días ingleses con repetición, por lo que Córdova fué objeto de muchas invitaciones, y declarado el hijo predilecto de la casa, viniendo en pos la familiaridad, la franqueza y aquellas simpatías que se avecinan con el amor, pero que tenían que disimularse para que el marido no concibiese enojosa y trascendentales sospechas.

Así las cosas, vino un día lluvioso, y fué Córdova convidado á comer, y penetró en la habitación de su profesor con un libro en la mano, que puso sobre la mesa. La joven dueña de la casa, mientras que el asistente aderezaba la mesa, cogió el libro y preguntó:

-¿Qué libro es este, tan bien encuadernado?

-Una novela encantadora- respondió Córdova.

-¿Me la prestará usted para que la lea? -dijo la esposa del profesor.

Y respondió Córdova:

-Con mucho gusto; pero le advierto, señora, que está en francés.

-¡Qué lástima! -exclamó la joven.

-¡Si quiere usted que yo se la traduzca!... -observó el cadete.

-¡Sí, sí! -repuso alegremente la dama. -Hoy daremos principio á la lectura.

-Después de comer -interrumpió bruscamente el profesor.

Quedó aplazada la lectura. Como de costumbre, la comida fué amenizada con los chistes y donaires del cadete. Levantado el mantel, los comensales tomaron café en una habitación modestamente amueblada, con una gran ventana que daba vistas á un jardín, é inmediata á la ventana estaba colgada una jaula que aprisionaba á su canario, cuyo delicioso canto entusiasmaba al profesor, que lo elogiaba á más no poder.

Dejó de llover y manifestó el profesor que aprovechaba este momento para ver al Secretario del Ministerio de Marina, y la joven y el Cadete quedaron solos para dar comienzo á la lectura de la novela.

*

* *

Sentados junto á la ventana, Córdova cogió el libro, y fijándose en la portada, dijo á la joven oyente:

-Esta novela se titula *La Nueva Eloisa*, escrita por Jacobo Rousseau, y debo advertirle que la lectura de esta novela está prohibida por el tribunal de la Inquisición.

Esta advertencia no fué reparo para que la oyente se manifestase escrupulosa, y el lector dió comienzo á su agradable tarea, de tal manera, que solía decir la joven oyente:

-Cualquiera diría que lo que usted está leyendo es castellano.

Hubo paréntesis para lanzar suspiros por una y otra parte, en uno de estos devaneos, mirando la joven de hito en hito á Córdova, le preguntó:

-Observó, Luisito, que aun cuando su bigote de usted está naciente y poco poblado, se distingue por su color demasiado negro.

Córdova sonrió un tanto ruborizado, y respondió:

-Como estamos tan cerca el uno del otro, veo que ha conocido usted la trampa.

-¡Cómo trampa! -exclamó la joven.

Y el cadete respondió:

-Esta mañana, después de acicalarnos los tres compañeros que habitamos en una misma posada, uno de ellos concibió la idea de ennegrecernos los nacientes bigotes con corcho quemado, y tuve la debilidad de acceder á este capricho, que manifiesta el ansia que tenemos de que el bozo se convierte en verdadero pelo.

-Eso es poco aseado -interrumpió la joven.

Y levantándose, trajo una jofaina con agua y una toalla, y con sus propias manos lavó la boca del cadete, cuyos ojos encendidos parecían dos candelas que abrasan la dulce maniobra.

Terminada la operación, se volvió á la lectura; pero las letras del libro se multiplicaban, y el lector, en vez de traducir, tartamudeaba, y no sé qué circunstancia intervino, que dió lugar á que la joven se levantara y cerrase la puerta de la habitación.

.....

*
* *

Inesperadamente suenan golpes repetidos en la puerta, porque no se abría con la presteza que el llamante profesor deseaba. El aturdimiento de los reclusos era extremado; pero el cadete manifestó en su primera mocedad que era astuto y estratégico en momentos apurados y acercándose á la puerta exclamó con voz agitada:

-No se impaciente usted, que ya le abriremos; se corre un gran peligro si le abrimos la puerta. Estamos en una delicada ocupación.

La joven miraba al cadete llena de pavor, mientras que éste, encaminándose á la jaula, puso en libertad al canario, que comenzó á revolotear por la estancia, y oyendo que los golpes á la puerta eran cada vez más estrepitosos y desesperados, acudió Córdova y dijo al profesor:

-Le abriré á usted; pero, por Dios, entre usted con mucho cuidado.

Y entreabriendo una de las hojas, penetró en la sala el adusto militar diciendo:

-¿Qué es esto?

-Ya lo ve usted -repuso el cadete volviendo á cerrar,- su pájaro favorito se ha escapado de la cárcel, y nos ocupamos en aprisionarlo. Pero creo más prudente cerrar la ventana y dejar la habitación completamente á oscuras, y será entonces cosa fácil apoderarse del animal.

-Lo mismo creo -contestó el profesor con brusco acento.- Váyase usted, que mi esposa y yo nos encargaremos de esta labor.

Córdova saludó al matrimonio y se asentó, dejando sobre una mesa la novela de Rousseau.

*
* *

Córdova no volvió á comer en casa de su profesor, y diez días después de esta escena, el joven cadete fué llamado por el Inquisidor mayor como acusado de dedicarse á la lectura de libros prohibidos, entre los cuales se mencionaba *La Nueva Eloisa*, de J. Jacobo Rousseau. Mereció una severa reprimenda de uno de los Jueces, y no fué encarcelado merced á la afortunada intervención de una dama, pariente del Inquisidor mayor.

*
* *

Pasado algún tiempo, después de unos exámenes que presidió Fernando VII, llamó al profesor aparte y le dijo:

-He sabido que te has separado de tu mujer; ha venido á verme, y quiere que la vuelvas á admitir en tu regazo, y lo pasado olvidado.

-¡Antes la muerte en la horda! -repuso con bríos el profesor.

Fué imposible la aventura.

*
* *

Cuando Fernando VII firmaba el Real despacho que concedía á Córdova el empleo de Alférez de la Guardia Real de Infantería, decía al Rey el Director de la Academia, recomendando al Alférez:

-Mozo de mucho valor. Su padre, y el muchacho...

El Rey interrumpió al mismo tiempo que firmaba:

-Ya sé quién es. El del canario.

*
* *

Hallándose en Sevilla D. Luis Fernández de Córdova, ya Teniente General, en un período de triste recordación, comió en casa de D. Manuel Cortina, y tomando el café con otros amigos, y hablando de sus mocedades, dijo:

-D. Manuel, voy á referir á usted mi primera aventura amorosa.

Y narró con su natural gracejo lo antes escrito, lo que escuchó en Madrid, años después, de los labios de D. Manuel Cortina, y lo consignó en la fecunda colección de sus apuntes.

ILDEFONSO ANTONIO BERMEJO

Resulta imposible no reconocer detrás de Sandoval a don Luis Fernández de Córdova, así como al general Rojas y a Currita como trasuntos del dispar matrimonio entre el profesor de matemáticas y su esposa.[260] Asimismo, destaca la repetición de los episodios de la invitación a compartir mesa y mantel, la lectura continuada entre ambos jóvenes, el tinte del bigote y su posterior lavado y la disculpa de la fuga del canario como socapa de los devaneos amorosos.

Ni que decir tiene que la publicación más cercana a esta historia es UM 1892, ya que reproducía algunos elementos del artículo que serán suprimidos en posteriores ocasiones.

[260] Incluso en la descripción del viejo marido es evidente la semejanza entre la noticia y la novela corta.

El propio título indica su cercanía con la resolución de la anécdota y la importancia del canario.

La fragmentación en cinco capítulos, tan infrecuente en los pre-textos, también responde a una deuda con la historieta del *Heraldo de Madrid*, la cual se dividía en ocho partes separadas por tres asteriscos dispuestos de forma triangular. UM 1892 respeta dicha partición aunque en diferente número, incluso el último apartado, al igual que en la noticia, funciona como epílogo de la historia, único en el elenco de versiones que integran "La Generala".

La división en capítulos se produce en la mayoría de las versiones de "La Generala", a excepción de Fem 1895 y Hp 1907. Sin embargo, tanto el número de fracciones cuanto su diferente distribución dan buena muestra de los diferentes criterios manejados a la hora de estructurar el relato en las distintas versiones. El siguiente cuadro comparativo, partiendo de la versión con mayor número de capítulos (Cs 1909), es harto ilustrativo de la disparidad de sistemas:

I. Inicio de la obra	UM 1892 (I)	Ac 1903 (I)	Ca 1922 (I)
II. Historia de Currita.			
III. Comentario sarcástico sobre los militares.			Ca 1922 (II)
IV. Presentación de Sandoval.		Ac 1903 (II)	
V. Currita, pide prestado un libro a Sandoval.	UM 1892 (II)		Ca 1922 (III)
VI. Comienza la lectura.			
VII. Sandoval está desconcertado ante la	UM 1892 (I)	Ac 1903 (III)	

actitud de Currita.

VIII. Lectura de las últimas páginas de la novela.		Ca 1922 (IV)
IX. Descubrimiento de la impostura del bigote / Relación amorosa.		
X. Aparición del general.	UM 1892 (IV)	
	UM 1892 (V)	

Con mucha diferencia, Cs 1909 es la versión que establece un mayor número de divisiones por obedecer su estructuración a un criterio más cuantitativo que cualitativo; de este modo, hace un reparto decimal y proporcional del relato con independencia de las motivaciones temáticas o narratológicas que hubiere. Esta división se simplifica en Ca 1922, que con sus cuatro capítulos divide la obra en dos: la introducción de los personajes (I, II) y la historia amorosa que surge de los encuentros de sobremesa (III, IV). Los dos primeros capítulos se insertan en la primera parte y separan la presentación de Currita y el general Rojas de la presentación de Sandoval. El tercer capítulo marca el inicio de la historia cuando Currita declara su aburrimiento al teniente y le pide prestado un libro, mientras que el cuarto señala el desenlace de la anécdota, cuyo comienzo coincide con la lectura de las últimas páginas de la novela.

UM 1892 no podía ser una excepción a la tónica general de las versiones en prensa y exhibe un texto mucho más esquemático, razón por la cual su segmentación se reduce considerablemente. Las presentaciones, mucho más breves, ocupan solamente el primer

capítulo, y como en Ca 1922, se indica el inicio de la historia con un nuevo corte. Hasta el final de la obra inserta dos cesuras: una marca el desconcierto que a Sandoval le produce la actitud de Currita y la otra la llegada inesperada del general Rojas.

Ac 1903 utiliza el criterio menos ortodoxo: el capítulo II se abre con la presentación de Sandoval (don Lope en esta versión) y el III se inicia con las vacilaciones del ahijado respecto a la volubilidad de la dama.

Tal como se infiere de los datos aportados por el cuadro comparativo ha quedado exento el capítulo V de UM 1892, puesto que su función como epílogo excedía los márgenes cronológicos de la historia de las demás versiones, las cuales, salvo Ac 1903, remataban con la entrada en el aposento del general Rojas, sin más noticias acerca de si el veterano esposo había percibido la traición o si, por el contrario, se había creído la tetra del canario. De tal modo que esta versión y Ac 1903 son las únicas que rompen el final abierto y enigmático de las demás publicaciones y se decantan por el descubrimiento de la infidelidad.[261] Así se desprende del arresto al que es sometido Sandoval en UM 1892:

> V. Cuando algunos días después un íntimo amigo del general D. Miguel Rojas, recomendaba al presidente del Consejo el traslado del alférez Sandoval, cuentan que exclamó el hombre político con la malevolencia ya notoria de su gracejo andaluz:
> -¡Ah! sí, el del canario! (UM 1892, p. 188)

Resulta obvio que tales palabras no provienen de la imaginación valleinclaniana, sino de la noticia de 1891 que reproducía una situación similar a la de UM 1892 con Fernando VII como protagonista:

> Cuando Fernando VII firmaba el Real despacho que concedía á Cordova el empleo de Alférez de la Guardia Real de infantería, decía al Rey el Director de la Academia recomendando al Alférez:
> -Mozo de mucho valor. Su padre fué fusilado en América defendiendo á la

[261] Eliane Lavaud (1991:135) estima que únicamente Ac 1903 exhibe un final cerrado: "«Antes que te cases» dado su apólogo final es la única que no termina con enigma final".

patria, y el muchacho...
El Rey interrumpió al mismo tiempo que firmaba:
-Ya sé quién es. El del canario. (Ildefonso Antonio Bermejo 1891)

La desaparición de este apéndice a partir de Fem 1895 va encaminado a conseguir ese final ambiguo y abierto, tan característico de las novelas cortas del autor, y también a desmarcar el texto de la anécdota de 1891, cuyas coincidencias tan literales no debieron agradar a Valle-Inclán en posteriores correcciones. Pero el final de "El canario" proporciona una novedad respecto a Fem 1895, también deudora del texto de 1891: es Sandoval (o Luis Fernández de Córdova) y no Currita el autor de la argucia del canario y quien se dirige al general / maestro de matemáticas pidiéndole que no abriese la puerta. En Fem 1895 el autor debió considerar demasiado atrevimiento por parte del alférez arrogarse semejante responsabilidad, tan poco acorde con el carácter tímido que sostiene en todas las versiones de "La Generala" , y dispuso que fuese Currita la responsable de tal artimaña por aventajar en desparpajo y resolución a su compañero de *Femeninas*.

Otra consecuencia que se desprende de la transición de "El canario" a "La generala", merced a la eliminación de este capítulo epilogal, es que el foco de interés se traslada del general Rojas a Currita:

> The names of the characters, their personalities, and the essential points of the plot are the same in both "El canario" and "La Generala". But though both stories relate the marriage of old General Rojas to the exuberant young Currita and her subsequent flirtation with young Sandoval, the focus of the stories is different.
> The narrator´s primary concern in "El canario" is the effect of this inapporpriate marriage on the General. Like "La Generala", "El canario" begins with a very short chapter missing altogether from "La Generala". The fifth and last chapter in "El canario" is set a few days after the General pounds on the door demanding that Currita and Sandoval let him in, and it describes a superior officer´s reaction to General Rojas´s request that Lieutenant Sandoval be transferred. The narrator quotes for us the officer´s malevolent remark, "¡Ah! sí el del canario!", thus indicating that the episode between Currita and Sandoval was by now common knowledge and that the old General has, as a consequence of this liaison between the young couple, become the object of ridicule, known by the derisive epither of "el del canario". This version of the story begins and ends with direct refrence to the General and invites us to contemplate (and perhaps even sympathize withe) the foolish old man who brought about his own unhappy plight by marrying someone much

> younger than himself.
>
> The emphasis changes from the fate of the old man in "El canario", to that of the young woman in "La Generala". In its later incarnation, Currita´s dilemma preoccupies us far more than that of the General. Chapter 5 has been eliminated entirely from "La Generala", and the story now ends with the General´s entrance into the room and the view of Sandoval standing beneath the bird singing in its cage. Rather than contemplating the Genral´s public humiliation, we are left to wonder what happens next to Currita and to ponder the correlation between her fate and that of the canary. Currita quite clearly replaces the General as the primay focus of interest in "La Generala", and the new title which refers to her, rather than to the General, reflects this new emphasis. (Catherine Nickel 1994: 51)

Sin embargo, pese a este apéndice final, el desenlace de UM 1892 se muestra mucho más sencillo que el de Fem 1895, teniendo en cuenta que se reduce prácticamente al diálogo entre Sandoval y el general. Faltan, por consiguiente, las intervenciones del narrador que explican la incómoda situación de los dos amantes al haber sido hallados en flagrante infracción:

> [Currita se retorcía las manos; de pronto, corrió á la puerta, y dijo hablando á través de la cerradura, contraído el rostro por la angustia, pero procurando que la voz apareciese alegre:] (p. 181)

Esta simplificación se extiende a lo largo del texto de "El canario", factor que, como se ha repetido en diversas ocasiones, explica el menor tamaño de las publicaciones en prensa. A fin de paliar un relato tan exiguo *Femeninas* lo fortalece y cohesiona con la inclusión de numerosos pasajes. Uno de ellos es la inserción de todo el pasado de Currita en el convento, circunstancia de capital importancia para entender sus insaciables deseos de libertad:

> [Nadie al verla, creería que aquel elegante diablillo, se hubiese educado entre rejas, sin sol y sin aire, obligada á rezar siete rosarios cada día, oyendo misas desde el amanecer, y durmiéndose en los maitines con las rodillas doloridas, y la tocada cabecita apoyada en las rejas del coro. No parecía, en verdad, haber pasado diez años de educanda al lado de una tía suya, encopetada abadesa de un convento de nobles, allá en el riñón de Castilla la Nueva.
>
> Cuando los condes fueron por Currita, para sacarla definitivamente de aquel encierro y presentarla al mundo, la muchacha creyó volverse loca. Llenó de flores el altar de santa Rita -tutelar del convento y fundadora de la orden- casualmente acababa de hacerle una novena pidiéndole aquello mismo, y la santa ¡tan buena! que se lo concedía sin hacerla esperar más tiempo. No bien llegó la parentela, Currita se lanzó fuera del

> locutorio, gritando alegremente, sin curarse de las «madres» que se quedaban llorando la partida de su «periquito».
>
> -¡Viva Santa Rita!
>
> Y se arrancó la toca, descubriendo la cabeza pelona, que le daba cierto aspecto de muchacho; acrecentado por la esbelted, un tanto macabra, de sus catorce años.
>
> Este amor á la libertad, tan desenfadadamente expresado con el viva dado á la Santa de Cásia, lo conservó Currita hasta la muerte.] (p. 163-164)

Su ausencia en 1892 originaba, además, la desaparición de los comentarios relativos a la educación femenina o las consideraciones sarcásticas acerca de los políticos o militares:

> [Mientras los hombres de la República pasaban á la Monarquía, ella, lanzando carcajadas y diciendo donaires picarescos caminaba resuelta hacia la demagogia, ¡pero qué demagogia la suya! llena de paradojas y de atrevimientos inconcebibles; elaboraba en una cabecita inquieta y parlanchina, donde apenas se asentaba un 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 á temblar, y vivir en triste soltería, esperando el fin del mundo.
>
> Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes del orbe.] (p. 164-165)

Los comentarios irónicos sobre la escasa valentía de los militares se manifiestan a partir de Fem 1895 con el propósito de incrementar el componente ideológico del texto. Con la misma intención caricaturesca se incluye en *Femeninas* la banalización que Currita hace de los arrestos y la pérdida de respeto de Sandoval a los galones del general, una vez que besa a su esposa:

> [Currita, que en un principio había tenido al oficialito por un quidam -era su frase predilecta- acabó por descubrir en él tan soberbias prendas, y le cayó tan en gracia el muchacho, que, ultimamente, no sabía si era ayudante de órdenes de Don Miguel ó de la dama; á todas partes la acompañaba, de día y de noche, y hasta una vez, llegó la generala á imponerle un arrestro, según ella misma contaba riendo á sus amigas.] (p. 167-168)

> [Sus ojos se encontraron, sus labios se buscaron golosos, y se unieron con un beso. (...) Los tres entorchados, ya no le inspiraban más respeto que unos galones de cabo.] (p. 179-180)

Otro de los aspectos innovadores de Fem 1895 era la importancia de la metaliteratura en la obra. A raíz del acto de lectura, el autor insertaba comentarios literarios entre Currita y Sandoval, ausentes también en la versión de 1892:

> [Currita abrió el libro al azar, y fijó los ojos distraída en las páginas satinadas, pulcras, elegantes, como para ser vueltas por manos blancas y perfumadas de duquesas y mundanas.
>
> -¿Pero de qué trata esa novela? ¿qué es lo que no muere?
>
> -La compasión en la mujer... Una idea originalísima: figúrese usted...
>
> -No; no me lo cuente. ¿Y no tiene usted ninguna novela de Daudet? es mi autor predilecto; dicen que es realista, de la escuela de Zola; á mí no me lo parece. ¿Usted leyó «Jak»? ¡qué libro tan sentido! no puede una por menos de llorar, leyéndolo. ¡Qué diferente de «Germinal» y de todas las novelas de López Bago.
>
> Sandoval, que tenía una migaja de gusto literario, y, además, había leído los «Paliques» de Clarín, repuso escandalizado:
>
> -¡Oh! ¡oh! generala, es que no pueden compararse Zola, y López Bago.
>
> Currita, sonriendo con el gracioso desenfado de las señoras, que hablan de literatura como de modas, contestó:
>
> -Pues se parecen mucho; no me lo negará usted.
>
> Aquellas heregías, producían un verdadero dolor al ayudante; él, quisiera que la generala no pronunciase más que sentencias; que tuviese el gusto tan delicado y elegante como el talle. Aquella carencia de esteticismo recordábale las modistillas pizpiretas, apasionadas de los folletines, con quienes había tenido algo que ver; criaturas risueñas cantarinas, cabecitas llenas de claveles, pero ¡ay! horriblemente vacías; sin más meollo que los canarios y los jilgueros que alegraban sus guardillas;] (pp.168-170)

Tampoco mostraba *El Universal* la lectura de las últimas páginas de la novela y el posterior diálogo acerca de la compasión de la mujer (pp. 174-175), y en lo referente al libro que lee Sandoval a Currita, en *Femeninas* se cambiaba su título: en UM 1892 los protagonistas también se entretenían con una obra de Barbey D´Aurevilly, pero se trataba de *Las Diabólicas* en vez de *Lo que no muere*. La razón de esta mudanza viene motivada, casi con total seguridad, por la incapacidad de encontrar en las páginas de la colección daurevilliana un párrafo que se acomodase mejor que el susodicho *Lo que no muere* a los propósitos del argumento.

Asimismo, Fem 1895 completa aspectos que en UM 1892 quedaban un tanto difusos, como las razones por las que el trato de Currita desconcierta a Sandoval o los medios que este utiliza para teñirse el bozo:

> El pobre muchacho, no sabía que 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; en tales ocasiones, jamás, ni aún por descuido, le miraba á la cara. Aun cuando] la idea de pasar plaza de tímido < le > mortificaba atrozmente [al ayudante, los cambios de humor que observaba en la

> generala, manteníanle en los linderos de la prudencia.] (p. 172 / UM 1892, p. 186)
>
> Creía que para enamorar á una dama encopetada, lo primero que se necesitaban era pelos en la cara [en forma de bigote ó barba corrida,] y tocante á esto, el ayudante estaba muy necesitado. Tantas fueron sus cavilaciones sobre punto tal, que cayó en la flaqueza de obscurecerse, [tintes y menjurjes de un cómico su amigo, el bello] < no sé qué tintas, el velo > casi incoloro del incipiente bozo > (p. 173 / UM 1892, p. 186)

Las variantes hasta el momento analizadas son las que configuran un relato distinto a partir de 1895, a tenor de los profundos cambios que acaecen en el paso del pre-texto al libro. Pero también se pueden enumerar algunas, de una entidad menor, encaminadas a rectificar algunos pasajes de UM 1892 poco convenientes para los propósitos comunicativos del texto. Así ocurre con dos variantes que dejaban traslucir excesivamente las amorosas intenciones de Currita en 1892, con las cuales se eliminaba la desconcertante actitud que la generala mantiene hasta las últimas líneas del relato:

> -Pues entonces vendrá usted á **leerme** (p. 171) / **verme** (UM 1892, p. 85) un rato todos los días.
>
> -Aprovechemos el tiempo < mientras viene mi marido. Hoy come Vd. con nosotros >. (p. 172 / UM 1892, p. 186)

Las soluciones de "El canario" descubren en exceso el desenlace del relato, debido a que manifiestan la verdadera intención de Currita, que no es otra que la de ver al ayudante de su marido utilizando como disculpa la lectura de la novela. La segunda variante desvela la ilicitud de esa actividad por cuanto se hace en ausencia del general. Las rectificaciones de Fem 1895 están encaminadas, pues, a romper con aquellos instantes en que la tensión narrativa del relato se veía amenazada.

Otras variantes no afectan al significado de la obra sino al estilo, aunque esta clase de variantes son todavía infrecuentes respecto a las versiones de los dos últimos bloques:

> Currita era una muchacha delgada, morena, muy elegante, muy alegre, muy nerviosa, < sobre todo esto último > (p. 162 / UM 1892, p. 183)

> Sus ojos se encontraron, sus labios se buscaron golosos, y se unieron con un beso < sensual y alegre como prenda de amorosa juventud > (p. 179 / UM 1892, p. 188)[262]

En el primer ejemplo la yuxtaposición de predicativos, con una gradación que va desde las cualidades externas a las más internas, no necesita la matización de UM 1892 que introducía una coda que rompía la vivacidad del asíndeton. La razón de la segunda corrección realizada en Fem 1895 se halla en otra novela corta de la misma colección, "La condesa de Cela", ya que dicho relato utilizaba idénticas palabras como símil de un beso entre Aquiles y Julia, de modo que el autor consideró excesivo utilizar dos expresiones idénticas en contextos contiguos.

El siguiente bloque es el formado por Fem 1895 y Hp 1907, conjunto que no merecería mayor comentario dada la similitud entre ambas colecciones, si no fuese porque las pequeñas variantes de Hp 1907 se reproducirán en Cs 1909. Una vez más, por lo tanto, se confirma *Historias perversas* como el texto base de las versiones publicadas en *Cofre de sándalo*:

> los cuales [bien] pudieran recibirse de doctores (p 171)
>
> [-Tenga usted formalidad, ó sinó...] (p. 179)
>
> [¡Curra! ¡Currita! ¡Yo la adoro!... la...] (p. 179)

La naturaleza de las tres variantes invita a pensar que se trata de tres erratas del texto de *Historias perversas*, máxime cuando las dos últimas suprimen dos intervenciones nada triviales para el significado de la obra. Por consiguiente, aceptando esta hipótesis, se trata de un *error común conjuntivo* que delata las deudas de Cs 1909 con la publicación de 1907.

[262] Aunque ambas variantes se marcan como una adición, lógicamente la anterioridad de UM 1892 implica su eliminación en el paso del texto en prensa al libro.

El tercer bloque de versiones está compuesto por una sola versión, Ac 1903, que pasa por ser la más singular de todo el entramado textual que conforma los relatos de *Femeninas*. Su particularidad procede de la colección en la que se inserta, un libro de frases y refranes que otorga al relato una finalidad ejemplarizante, culminada con un refrán cuyo primer verso se reproduce en el título de la publicación: "**Antes que te cases** / mira lo que haces".

Es muy probable que esta versión surgiese de un encargo al autor quien, consciente de la finalidad moralizante de "La Generala", no dudó en emplearlo para tal fin. Para conseguir el efecto deseado, y además distanciar el texto de "La Generala", insertó los personajes en una trama y un tiempo anacrónicos, próximos a una comedia de honra calderoniana. También recuerda a las novelas ejemplares cervantinas, incluso la intención de la moraleja de "Antes que te cases..." recuerda en ciertos aspectos a la del relato "El curioso impertinente", integrado en *El Quijote*. Con estos préstamos parece claro el homenaje que don Ramón desea tributar a la literatura áurea, no en vano, el viejo marido de Ac 1903 evoca al entrañable don Quijote, y no solamente por su ingenuidad sino también porque ambos comparten nombre (Alonso) y bondad, pues si la criatura cervantina tenía como sobrenombre "el bueno", el corregidor es denominado como "el buen D. Alonso" (Ac 1903, p. 7).

Debido a su adaptación a las nuevas coordenadas cronológicas y argumentales, son numerosas las variantes encaminadas a caracterizar de un modo distinto a los protagonistas. Don Miguel Rojas será el corregidor don Alonso de Solís, y su esposa, la corregidora doña Paquita; por su parte, Sandoval se convertirá en el estudiante don Lope, ahijado del corregidor.

Fundamentalmente la inmensa mayoría de las modificaciones de "Antes que te cases..." están motivadas por el acomodo a la diferente situación que se plantea, puesto que la historia resulta en líneas generales semejante en ambas versiones. Aun así, Ac 1903 inserta un epílogo que rompe la ambigüedad final de la novela corta, en aras de extraer la lección que de su historia y su refrán se desprenden:

> < El Corregidor entró taciturno, sin decir palabra. Dos días después partía para la Corte, dejando á doña Paquita depositada en el mismo convento de donde la había sacado para casarse. En la Corte, donde D. Alonso gozaba de favor, consiguió un corregimiento en Indias, y allá se fue solo y triste. Volvió al cabo de algunos años, cargado de achaques y de dinero y pensando hacer de nuevo vida con doña Paquita, pero hallóse con la nueva de que había muerto de tristeza. En cambio la cotorra, que fuera llevada con su dueña al convento, vivía aún, y cuentan que cuando vio aparecer al viejo D. Alonso le saludó con esta letra, sin duda enseñada por alguna monja burlona:
>
> *Antes que te cases*
> *mira lo que haces.* > (Ac 1903, p. 19-20)

El final abierto de "La Generala", cuya resolución albergaba la duda de si el general había creído la argucia de los jóvenes amantes, se sustituye por la certeza del corregidor acerca del adulterio de su joven esposa, revelación que permite la enseñanza sobre los matrimonios desiguales. La convicción de la infidelidad de su esposa ya se muestra claramente en la última alocución del corregidor, quien trueca las furiosas palabras de Fem 1895 ("-¡Curra! ¡Sandoval! Abran ustedes ó tiro la puerta abajo!", p. 180) por otras de signo inequívoco:

> -¡Abrid, traidores! ¡Abrid ó tiro la puerta abajo! (Ac 1903, p. 18)

La sustitución del canario por una cotorra en el epílogo obedece a una cuestión de coherencia narrativa, debido a que será un ave la encargada de transmitir la ejemplar lección al corregidor.

Además de cerrado, el final de Ac 1903 también será circular, ya que doña Paquita (Currita) tendrá que retornar al convento en el que había permanecido antes de su boda.

Con este destino se cumple el sino trágico de la protagonista, cuyas ansias de libertad se reprimen en un convento, antes y después de su desilusionante matrimonio.

Los personajes también sufren alguna que otra modificación para protagonizar este asunto de honra. El veterano militar don Miguel Rojas se convertirá en el anciano corregidor don Alonso de Solís y su relación con la milicia se reducirá a su condición de veterano de Flandes. Y entre las virtudes que adornan su personalidad no estará la amabilidad sino la nobleza. El autor, lógicamente, también adapta las costumbres de la historia a su época, y don Alonso no fumará un habano después de la comida, afición arraigada en su predecesor de 1895, sino que humea "aquella rica hierba de las Indias" (Ac 1903, p. 8).

La supresión de la profesión militar del deshonrado protagonista origina la desparición de numerosos fragmentos alusivos a su ocupación: se eliminan las críticas al estamento militar y político, y don Lope (Sandoval) ya no teme en los encajes de Currita los tres entorchados de su marido:

> **La generala** / **Corregidora** era una virtud. [Alrededor del cuello de Currita, en vez de los encajes que adornaban el peinador azul celeste, veía el alferez -con los ojos de la imaginación por supuesto- los tres entorchados, sugestivos, inflexibles, imponiendo el respeto á la ordenanza.] (p. 177; Ac 1903, p. 15)

Doña Paquita Araujo (Currita) es una noble damisela, educada en un convento destinado a instruir a la alta nobleza, aunque, a diferencia de "La Generala", la abadesa del convento no será la tía de la protagonista sino una hermana del tío y tutor (y futuro esposo) de doña Paquita, don Alonso Solís:

> No parecía, en verdad, haber pasado diez años **de educanda al lado de una tía suya,** (p. 163) / **al lado de doña Brianda Solís,** (Ac 1903, p. 5) encopetada abadesa de un convento de nobles,

El personaje de doña Paquita no guarda grandes diferencias con la dama de 1895,

Currita Jimeno, debido a que se mantiene prácticamente la misma caracterización. Pese a ello se modifica el carácter infantil y espontáneo de la generala, impropios respecto a los rígidos comportamientos sociales de la nobleza de la época:

> [Cuando los condes fueron por Currita, para sacarla definitivamente de aquel encierro y presentarla al mundo, la muchacha creyó volverse loca. Llenó de flores el altar de santa Rita -tutelar del convento y fundadora de la orden- casualmente acababa de hacerle una novena pidiéndole aquello mismo, y la santa ¡tan buena! que se lo concedía sin hacerla esperar más tiempo] (...)
> [-¡Viva Santa Rita!] (pp. 163-164)
>
> Currita era una muchacha (...) [insultaba á 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»] (p. 162-163)
>
> aquel elegante diablillo (p. 163) / aquella inquieta damisela (Ac 1903, p. 4)
>
> **Colgósele del brazo, como una chiquilla, y le arrastró hasta el sofá,** (p. 172) / **Tomóle de la mano y le condujo hasta el canapé,** (Ac 1903, p. 10) donde le hizo sentar á su lado.

Por lo demás, ambas consolidan el apelativo procedente de las respectivas profesiones de sus maridos: general y corregidor.

El tercer componente de este triángulo amoroso, don Lope, no sufre más alteraciones respecto a Sandoval que las relativas a su identidad. Si don Alonso se transforma de general en corregidor, don Lope lo hará en estudiante de Filosofía y Humanidades, y su vinculación con el provecto marido no será de teniente ayudante sino de ahijado.

Como es de suponer los restantes elementos del relato también se adaptan al nuevo perfil de la obra. Obviamente, en Ac 1903, el libro que leen los dos jóvenes no será la novela de Barbey D´Aurevilly, autor muy posterior a la cronología interna de la historia, sino un "libro de apacible entretenimiento" (Ac 1903, p. 8). Por idéntico motivo se suprime la conversación literaria que sostenían Currita y Sandoval acerca de sus gustos literarios y

autores contemporáneos como Daudet o López Bago.

Estos cambios también afectarán al contenido de la lectura, que ya no tendrá por protagonista a la condesa Iseult y a Allán sino a la princesa Rosalinda y al paje Aladino. Las palabras de la heroína se corrigen insistiendo en la noción de pecado, muy relacionada con el concepto tradicional de deshonra:

> -Pues bien; si reviviese, esta piedad, dos veces maldita, **inútil** / **pecado** para aquellos en quien fué empleada, y **vacía del más simple deber para los que la han sentido** / **pecado para mí**, esta piedad no me abandonaría, y volvería á seguir sus impulsos, á riesgo de volver á incurrir en **mi desprecio** / **el pecado**. Si Dios, me dijese: *He ahí el fin que ignoras:* y en su misericordia infinita, pusiese al alcance de mi mano el conseguirlo, yo, no le escucharía y precipitaríame como una loca en esa piedad, que no es siquiera una virtud, y que sin embargo es la única que yo he tenido...» (p. 175; Ac 1903, p. 13-14)

De la descripción de las últimas páginas del libro se excluyen los motivos eróticos, bien porque su aroma finisecular los convertía en inapropiados para "el libro de apacible entretenimiento", bien porque quizá no fuese el tipo de literatura más idóneo para una colección de refranes:

> Las últimas páginas del libro eran terriblemente dolorosas; [exhalábase de ellas el perfume de unos sentimientos extraños, á la par pecaminosos y místicos.] (...) [aquella su compasión impúdica, pagana como diosa desnuda; aquella renunciación de sí misma, que la arrastraba hasta dar su hermosura de limosna, y sacrificarse en aras de la pasión y del pecado del otro] (p. 174)

En la misma línea de adecuar las referencias artísticas y literarias, el amigo que presta los tintes a Sandoval / don Lope pasa de cómico a comediante, y la escena que protagonizan los dos jóvenes se compara con una comedia en 1895 y con un entremés en 1903:

> Era muy **divertida aquella comedia en la cual él hacía de chiquitín travieso, y ella** (p. 179) / **divertido aquel entremés, en el cual D. Lope hacía de chiquitín travieso y doña Paquita** de abuela regañona (Ac 1903, p. 17)

También el lenguaje sufre un proceso de transformación en la transición de Fem 1895 a Ac 1903. Se elimina el tuteo (y el usted) entre los personajes en aras del voseo,

tratamiento característico de la clase nobiliaria en épocas pretéritas:

> -¿Si usted quisiese?... (p. 171) / -¡Si vos quisieseis!... (Ac 1903, p. 9)
>
> -Usted no pide, manda, y se concluyó. (p. 171) / -Vos no pedís. Vos mandáis y yo obedezco (Ac 1903, p. 10)
>
> -Pues entonces **vendrá usted** (p. 171) / **vendréis** (Ac 1903, p. 10) un rato todos los días.
>
> -¿**Quiere usted** (p. 177) / **Queréis hacerme la merced de** seguir leyendo (Ac 1903, p. 15)

En "La Generala", a medida que se acrecienta la confianza entre los dos jóvenes, el tratamiento entre ambos se tornaba más desenfadado; sin embargo, "Antes que te cases..." continúa con el tono formal que preside sus relaciones en todo el relato y, por ende, se insiste en la rectificación del carácter ligero de Currita:

> -Eso, **hijo mío,** (p. 178) / **Sr. D. Lope,** (Ac 1903, p. 16)
>
> -Venga usted aquí, caballerito (p. 178) / -Llegaos acá, Sr. D. Lope (Ac 1903, p. 17)

Solamente se quebranta esta formalidad en el momento de la explosión amorosa:

> -¡Doña Paquita!... ¡Paquita!... ¡Yo os adoro!...
> (...)
> -¡Mi vida!
> -¡Payaso! (Ac 1903, p. 18)

El léxico de Ac 1903 sufre, igualmente, alteraciones considerables. El autor optará la elección de términos cuyo aroma arcaico los hacía más propicios que las elegidas en 1895.

> casarse (p. 161) > tomar estado (Ac 1903, p. 3)
>
> muchacho (p. 164) > mozuelo (Ac 1903, p. 5)
>
> caballerete (p. 166) > mancebo (Ac 1903, p. 7)
>
> el cigarro irritaba **el catarro crónico que padecía el buen señor** (p. 167) / **los humores** (Ac 1903, p. 7)
>
> quidam (p. 167) > cuturraco presumido (Ac 1903, p. 8)

-¡Si supiese usted cuánto me **aburro**, (p. 168) / **enojo á solas** (Ac 1903, p. 8)

Incluso se modifica la edad de Currita / doña Paquita para insertar una grafía que comenzaba a estar en desuso:

de sus **catorce** (p. 164) > **diez y seis** (Ac 1903, p. 5) años[263]

El cuarto bloque se inicia con *Cofre de sándalo* (1909), publicación que, como es sabido, somete a una profunda revisión los textos de *Femeninas*. El hecho de que "La Generala" sea el relato más breve de Fem 1895 ocasiona que las variantes de Cs 1909 sean casi exclusivamente estilísticas, sin modificar apenas la estructura de la novela corta. Consisten, simplemente, en breves retoques de los diferentes aspectos de la obra, como por ejemplo la elisión de la caracterización banal o grotesca de los personajes:

> ¡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».] (pp. 162-163)
>
> aquel día la muchacha cambió completamente, y cobró unos ademanes tan señoriles y severos que parecía toda una señora generala. [Bastaba verla, para comprender que no había salido de clase de tropa; llevaba los tres entorchados como la gente de colegio.] (pp. 165-166)

Respecto a la estilización de Currita, hay una variante de Cs 1909 que trasciende la finalidad caracterizadora:

> **Colgósele del brazo, como una chiquilla, y** (p. 172) / **Y puso su mano, donde brillaba la alianza de oro, sobre la mano del ayudante, y así** (Cs 1909, p. 157-158) le arrastró hasta el sofá, donde le hizo sentar á su lado.

No sólo omite la excesiva puerilidad del acto de Currita sino que incrementa la sutileza erótica de la protagonista. Este fragmento, además, anticipa un tanto el desenlace de la novela corta por insinuar los futuros amores de los jóvenes amantes y destacar la naturaleza adúltera de su idilio al hacer hincapié en la alianza de la generala.

[263] A partir de Cs 1909 (p. 148), la edad pasa de catorce a quince años.

Una variante previa insinúa también las intenciones amorosas de la protagonista, amén de explotar los encantos seductores de su mirada, tal como ocurría con otras heroínas de la colección (Tula Varona o la niña Chole):

> Una tarde, ya levantados los manteles, **dijo la generala al ayudante:** (p. 168) / **tras alguna mirada de flirteo concluyó la Generala:** (Cs 1909, p. 153)

En numerosas ocasiones se sustituyen los distintos nombres que recibe la protagonista: -"Currita" o "la generala"- por el genérico de "dama" o "señora"; motivando una alteración en el punto de vista de la narración debido a que el relato pasa de no estar focalizado a estar focalizado por Sandoval:

> le prometió no una, sino ciento; y al día siguiente llevó á **Currita** (p. 168) / **la dama** (Cs 1909, p. 154)
>
> Aquellas heregías, producían un verdadero dolor al ayudante; él, quisiera que la **generala** (p. 170) / la **dama** (Cs 1909, p. 155) no pronunciase más que sentencias.
>
> los cambios de humor que observaba en la **generala**, (p. 172) / la **señora** (Cs 1909, p. 159)

Obviamente, si se asume el punto de vista del ayudante, no sería coherente con su discurso otro apelativo que no sostuviera el tratamiento de usted para su joven superiora.

En relación a don Miguel Rojas, en Cs 1909 se ahonda en las críticas a los militares, todavía más explícitas e irónicas que en Fem 1895:

> Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes **del orbe** (p. 165) / **para todo aquello que no sea función de guerra**. (Cs 1909, p. 150)

En este sentido se entiende la insistencia en llamar a don Miguel "el héroe"; dicha nominación solamente puede entenderse de forma sarcástica dado el previo comentario del narrador y la osadía que supuso su casamiento:

> Sonreíase socarronamente **Don Miguel**, (p. 167) / **el héroe** (Cs 1909, p. 152)
>
> no se sabía si era ayudante de órdenes de **Don Miguel ó de la dama** (p. 167) / **la dama**

> **ó del héroe del Cagigal**. (Cs 1909, p. 153)[264]

Idéntica intención se manifiesta de forma diáfana en la siguiente descripción de Sandoval:

> Al día siguiente, y al otro, y al otro, fué Sandoval á leer «Lo que no muere» á la generala. El pobre muchacho, no sabía que pensar de Currita, y del modo como le trataba. (p. 172) / VII. Sandoval fué lector de la Generala. ¡Y no sabía qué pensar del modo como la dama le trataba, aquel blondo ahijado de Apolo y Marte! La Casa Jimeno. (Cs 1909, p. 158)[265]

De igual modo que si en Ac 1903 eran obvias las semejanzas de la obra con ciertos géneros literarios, en Cs 1909 se hace explícita la finalidad paródica latente en todo el relato.[266] Un comentario del narrador al inicio de "La Generala" advierte la semejanza de la historia con una comedia de enredo:

> Este tal, llegó á ser comensal casi diario en la mesa de Don Miguel Rojas. La cosa pasó de un modo algo raro < con rareza pueril y vulgar, donde todas las cosas parecen acordadas como en una comedia moderna. > (p. 166 / Cs 1909, p. 152)

En lo referente a este aspecto, en las correcciones de Cs 1909 desaparecen las alusiones directas a Clarín, aunque, no obstante, son sustituidas por otras de carácter implícito. Esta tendencia a eliminar referencias concretas será generalizada en Cs 1909:

> allá en **el riñón de Castilla la Nueva** (p. 163) / **una vieja ciudad de las Castillas** (Cs 1909, p. 147)
>
> Los que al leer [en «La Epoca»] el notición (p. 166)
>
> Sandoval, [que tenía una migaja de gusto literario, y, además, había leído los «Paliques» de Clarín,] (p. 169)
>
> < El hermoso ayudante, como era asturiano era también algo crítico. Pero > Currita (Cs 1909, p. 155)

---

[264] De nuevo asoma la ironía al emparentar a don Miguel Rojas con la casa de Cagigal, cuna del marquesado del mismo nombre y prolija en distinguidos militares como Francisco Antonio Cagigal de la Vega o Fernando de Cagigal y Martínez.

[265] En este caso el sarcasmo no puede ser más diáfano al asociar al general, con apenas glorias en el terreno bélico y amoroso, con los mitológicos dioses del amor y la guerra, Apolo y Marte.

[266] Vid. el estudio narratológico.

Cs 1909 tampoco desaprovecha la ocasión para remarcar la condición arquetípica y la artificialidad de los personajes. En el caso de Sandoval se ridiculiza su petulancia hasta extremos grotescos:

> Tantas fueron sus cavilaciones sobre punto tal, que cayó en la flaqueza de obscurecerse con tintes y menjurjes de **un cómico su amigo,** (p. 173) / **una cómica su amiga,** (Cs 1909, p. 159) el bello casi incoloro del incipiente bozo. < Miróse en el espejo roto que había en el cuarto de la suripanta, hizo ademán de retorcerse los garabatos invisibles de un mostacho, y salió anhelando ser héroe en batallas de amor >. (p. 173 / Cs 1909, p. 159)

No resulta, en este caso, menos irrisoria la pretensión de Sandoval de ser un adonis en batallas de amor que la consideración de don Miguel como héroe de batallas bélicas. Como también se puede apreciar en el anterior ejemplo, el proveedor de los tintes de Sandoval cambia su género de 1895 a 1909. Eliane Lavaud (1991:135) interpreta que esta variante alude al universo de prostitutas que luego aparecerán en los esperpentos, incluso advierte que no sólo parece prestar mejunjes al joven militar sino que también parece compartir con él su alcoba.

Sin embargo, como se ha dicho, al inicio de este cuarto bloque es donde más incide el afán corrector del autor en la remodelación estilística de la obra. Sin hacer una amplia modificación del texto, retoca frases y diálogos en aras de un mayor esteticismo y agilidad lectora.

Por ejemplo, orienta las frases de modo que se quiebra el lenguaje excesivamente atropellado y coloquial de Fem 1895. Para ello aligera las oraciones de elementos que minaban su capacidad expresiva:

> Cuando el general D. Miguel Rojas hizo el disparate de casarse, ya debía pasar [mucho] de los sesenta. (p. 161)
>
> y cana [casi que] del todo la guedeja (p. 161)

> Habíase vuelto tan cortés desde que entrara en la milicia que [, naturalmente,] deponía parte de su enojo (p. 167)
>
> Sandoval, hecho **almíbar** (p. 168) / **un hilo de miel** (Cs 1909, p. 153)
>
> Currita, sonriendo con el gracioso desenfado de las señoras, que hablan de literatura como de modas [, contestó] : (p. 169)
>
> y yo he sido de lo más torpe [que Dios pudo haber criado] (p. 171)
>
> Tantas fueron sus cavilaciones [sobre punto tal,] que (p. 173)
>
> Y sus ojos bayos, transparentes como topacios quemados, tuvieron [al fijarse en Currita] el mirar insistente, osado y magnético del celo. (p. 176)
>
> con los ojos de la imaginación, [por supuesto- los] tres entorchados (p. 176)
>
> Currita se levantó [un poco] las mangas (p. 179)

Si muchos de los fragmentos eliminados exhibían un tono excesivamente conversacional, igualmente se procedió a la eliminación de los comentarios del narrador que adolecían de este mismo defecto, y cuya pretensión era crear un clima de familiaridad y espontaneidad:

> y la santa [¡tan buena! que] se lo concedía sin hacerla esperar más tiempo (p. 163)
>
> tenía supersticiones de gitana **¡y unas ideas sobre la emancipación femenina! ¡válganos Dios!** (p. 164) / **é ideas de vieja miss sobre la emancipación femenina** (Cs 1909, p. 149-150)
>
> y, como la condesa se comía los santos, y la tía abadesa estaba en olor de santidad [¡velay!] (p. 166)
>
> cabecitas de claveles, pero [¡ay!] horriblemente vacías (p. 170)

Cs 1909 también corrige algunas imperfecciones del texto de 1895, como la repetición de la misma palabra en fragmentos cercanos:

> le llevó á Currita un libro del cual hizo grandes elogios. Era «Lo que no muere» del célebre Barbey d´Aurevilly.
> Currita [abrió el libro] al azar, (p. 168)
>
> La generala era una virtud. Al rededor **del cuello de Currita** (p. 177) **de su cuello** (Cs 1909, p. 164)

El último bloque está compuesto por las versiones Ca 1922 y Fa 1936 que no

aportan grandes novedades a la evolución textual del relato salvo la de incidir en los cambios acometidos en Cs 1909. En este sentido continúa el énfasis del autor por podar las frases de aquellos elementos que considera superfluos y que obstaculizan una lectura fluida del relato:

> -¡Cómo le ha crecido á usted el bigote! ¡Pero si se lo ha teñido! [¡ja! ¡ja! ¡Se lo ha teñido.] (p. 178).
>
> A la generala, tocóle suspirar [al oído del ayudante] : (p. 180).
>
> Ahora [creo que ya] lo alcanza Sandoval. (p. 181).

Del mismo modo insiste en la estilización de aquellos elementos de "La Generala" que habían superado el tamiz de 1909, por lo tanto la esbeltez de Currita ya no será macabra (p.164) sino andrógina (Ca 1922, p. 250). Asimismo elimina (p. 173) toda referencia al cómico (o cómica en Cs 1909), amigo de Sandoval, que le prestaba los mejunjes para teñirse el bigote, evitando de esta forma la alusión al mundo de la farándula, más propia del género farsesco o esperpéntico, como se ha dicho hace un momento, que del aristocratismo de estas novelas cortas. En cuanto al léxico, sustituye el término más vulgar de "guardillas" (p. 170) por "buhardillas" (Ca 1922, p. 260), aunque es muy probable que detrás de esta variante se oculte la mano del editor antes que la del autor.

Corte de amor (1922) presenta también la novedad de ponerle nombre propio a la tía abadesa, tutora de Currita, que según esta versión se llama "sor María del Perpetuo Remedio"[267] (Ca 1922, p. 249). Por el contrario, desaparece la alusión al autor de la novela que leen los protagonistas aunque no su título:

[267] De nuevo asoma la ironía del autor en el nombre propio de la religiosa, ya que, a la vista de los resultados conseguidos de la educación de Currita, no parece que la abadesa hubiese remediado demasiado el carácter de la generala, a pesar de la insistencia de la instrucción monacal en ello.

> y al día siguiente llevó **á Currita un libro del cual hizo grandes elogios. Era «Lo que no muere» del célebre Barbey d´Aurevilly.** (p. 168) / **a la dama una novela francesa. Tenía el libro un bello título: «Lo que no muere».** (Ca 1922, p. 257-258)

Variante que se explica porque en 1922 la combatividad modernista había dejado de tener su vigencia, por lo tanto resultaba innecesaria y descontextualizada tanto la reivindicación de los grandes escritores del fin de siglo como los ánimos del autor por vincular su joven literatura a dicho movimiento.

2.6. "ROSARITO"[268]

"Rosarito", como se recordará, se halla más cercana a textos como "Beatriz" o "Mi hermana Antonia", por su temática y ambientación, que a los restantes relatos de *Femeninas*. Similitud que condicionó notablemente su participación en la ficción valleinclanian, ya que, a partir de 1905, abandona las colecciones de novelas cortas y pasa a integrar la serie *Jardín umbrío / Jardín novelesco*. Por otra parte, exhibe una complejidad textual mucho menor a las vistas hasta el momento, debido a lo mucho que debió satisfacer a don Ramón su resultado inicial, merced a la mayor fortuna de su redacción primigenia. Mas, a pesar de ello, este aspecto no ha sido óbice para que el autor haya retocado en

---

[268] Las versiones, con sus respectivas abreviaturas, de "Rosarito" son las siguientes:

"Rosarito", *Femeninas. Seis historias de amor*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1985, pp. 185-226. **(Fem 1895)**

"Rosarito", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, nº XL, 30 de octubre de 1903, pp. 262-23, y nº XLI, 8 de noviembre de 1903, pp. 275-276 y 278-279. **(Il 1903)**

"Don Juan Manuel", *Jardín novelesco: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y de ladrones*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905, pp. 113-170. **(Jn 1905)**

"Rosarito", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 147-170. **(Hp 1907)**

"Rosarito", *Historias de amor*, Paris, Garnier Hermanos, 1909, pp. 167-202. **(Ha 1909)**

"Rosarito", *Jardín umbrío: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Madrid, Perlado Páez y Cia, 1914, pp. 95-133. **(Ju 1914)**

Rosarito, Madrid, *La Novela Corta*, nº 108, 26 de enero de 1918. **(Nc 1918)**

"Rosarito", *Jardín umbrío: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Madrid, Sociedad General de Librería Española, 1920, pp. 171-206. **(Ju 1920)**

"Rosarito", *Nuevo Mundo*, Madrid, nº 1730, 18 de marzo de 1927. **(NM 1927)**

"Rosarito", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 87-103. **(Fa 1936)**

diversas ocasiones el texto, de ahí que se pueda agrupar la totalidad de las versiones en seis bloques diferentes:

a) Fem 1895

b) Il 1903

c) Jn 1905 (Ha 1909)

d) Hp 1907

e) Ju 1914 (Nc 1918 y NM 1927)

f) Ju 1920 (Fa 1936)

La primera versión después de la príncipe fue publicada en el periódico *La Ilustración Española y Americana*, el 30 de octubre y el 8 de noviembre de 1903. Pese a la extensión de "Rosarito" -el relato más largo de *Femeninas*- no sufrió ningún tipo de mutilación para adecuarse a los márgenes, tanto espaciales como ideológicos, de la publicación.[269]

Il 1903 no constituye la base de ninguna otra versión, de tal forma que la mayoría de los cambios no se perpetuarán en adelante. Debido a ello, hay una serie de variantes insignificantes que el autor insertó en esta versión, pero que no intervienen en las sucesivas reelaboraciones del relato. Pese a su escasa envergadura, es bastante cuantioso el conjunto de supresiones breves, adiciones o sustituciones, únicos en Il 1903:

a) Supresiones:

> ¿Qué quiere [usted] decir? (p. 188)
>
> Rosarito dirigió una [nueva] mirada al misterioso y dormido jardín. (p. 188)
>
> Recobrada [incontinenti] su actitud de gran señor. (p. 203)

[269] Esta circunstancia supone una notoria novedad respecto a las publicaciones en prensa, caracterizadas por la mayor brevedad de su texto respecto a las versiones en libro.

¡Pobre amigo! [¡pobre amigo!] (p. 204)

traer socorros á la huérfana de un [pobre] emigrado, (p. 207)

pasó por aquí haciendo una requisa, la partida de «El Manco» y se llevó las dos yeguas que teníamos. [No he querido volver á comprar, porque me exponía á que se repitiese el caso el mejor día.] (p. 209)

Aquí levantó el clérigo la [tonsurada] cabeza, (p. 211)

Sonrióse el mayorazgo contemplando aquella [rubia y delicada] cabeza (p. 214)

De nuevo ha oído un grito, pero esta vez [tan] claro, (p. 223)

¡Por su corpiño [blanco] corre un hilo de sangre!... (p. 226)

b) Adiciones:

su actitud de < viejo > gran señor (p. 204; Il 1903, p. 263)

las galanterías del emigrado inspiraban < un > vago terror. (p. 206; Il 1903, p. 275)

c) Sustituciones:

tablero (p. 185) > tableros (Il 1903, p. 262)

temblando en el marfil de **la mejilla** (p. 186) / **las mejillas** (Il 1903, p. 262)

¿Tenía **él,** (p. 202) / **acaso** (Il 1903, p. 263) como todos los grandes seductores esa intuición misteriosa que lee en **lo íntimo** (p. 202) / **el fondo** (Il 1903, p. 263) de los corazones

-Tú eres **el que has renegado** (p. 204) / **quien has renegado** (Il 1903, p. 263)

repuso **afablemente, -afabilidad** (p. 205) / **amablemente, amabilidad** (Il 1903, p. 263) que le imponía el miedo á la cólera del hidalgo:

estaba sentado en el canapé al lado de la **anciana**, (p. 210) / **Condesa** (Il 1903, p. 276)

algún asiento de piedra, **oculto** (p. 213) / **envuelto** (Il 1903, p. 278) hasta entonces en sombra clandestina.

aquellos ojos **hipnóticos** (p. 217) / **magnéticos** (Il 1903, p. 278) y dominadores.

El emigrado la retuvo con **un extraño gesto,** (p. 217) **gesto extraño, gesto** (Il 1903, p. 278) tiránico y amante,

La noble señora apoyó la diestra, blanca y **temblona** (p. 218) / **temblorosa** (Il 1903, p. 278)

La Condesa dejándose caer en el canapé **añadió** (p. 219) / **murmuró** (Il 1903, p. 278) con suave ironía:

-He mandado disponer la habitación **en que**, (p. 219) / **donde**, (Il 1903, p. 278) según las crónicas, **vivió Fray** (p. 219) / **se hospedó Fr.** (Il 1903, p. 278) Diego de Cádiz

Pues es **menester** (p. 219) / **preciso** (Il 1903, p. 278) recogerse, y cobrar fuerzas para mañana

aquella gran sala adornada con **cornucopias y retratos de generales** (p. 221) / **retratos de mariscales** (Il 1903, p. 278)

.

La sala (...) yace sumida en **trémula** (p. 222) / **tremenda** (Il 1903, p. 278) penumbra.

El alfilerón de oro que momentos antes aun sugetaba la **trenza** (p. 226) / **crencha** (Il 1903, p. 279) de la niña,

Sin lugar a dudas, la falta de sistematicidad en la introducción de variantes y el hecho de que solamente se hayan producido en el seno de esta versión le otorga un carácter arbitrario a estos cambios, además de ser escasamente relevantes para el estudio de la génesis textual de "Rosarito". Sin embargo, cohabitan al lado de estas alteraciones otras variantes que se repetirán en los demás textos de esta novela corta, como la corrección de erratas o faltas de ortografía:

herege (p. 191) > hereje (Il 1903, p. 263)[270]

un (p. 193) / **una** (Il 1903, p. 263) lágrima rota

malvaratado (p. 195) > malbaratado (Il 1903, p. 262)

todo lo cual apenas le **dada** (p. 195) / **daba** (Il 1903, p. 262) para comer

Frunció las cejas [imperceptiblemente] (p. 204)

extrechaba (p. 210) > estrechaba (Il 1903, p. 276)

follage (p. 213) > follaje (Il 1903, p. 278)

-¡Allá vá **en** (p. 218) / **camino de** (Il 1903, p. 278) la rectoral

El maoyrazgo (p. 218) > mayorazgo (Il 1903, p. 278)

Il 1903 es, además, la primera versión de "Rosarito" que corrige el topónimo

[270] Esta corrección se producirá en todas las versiones salvo Hp 1907 y Ju 1914, lo cual demuestra que, al reproducir un error común, la primera será el soporte textual de la segunda.

Brumosa por Santiago de Compostela,[271] variante que siguen todas las versiones a excepción de Hp 1907. Tal como se había visto en el análisis de "La condesa de Cela", William Smither (1984: 28) advierte que Brumosa cae en desgracia a partir de 1895, y que en 1920 ya se había cambiado por Santiago de Compostela en todas sus apariciones. No obstante, de las dos ocasiones en que aparece este lugar ficticio en 1903 solamente se modifica en una, la segunda[272]. De todas formas no parece que esté motivada esta incongruencia por un deseo de diferenciar ambos espacios sino que, con toda probabilidad, se trata de un despiste del autor:[273]

> 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. (p. 197; Il 1903, p. 263)
>
> -Yo sabía que habías pasado por **Brumosa** (p. 207) / **Santiago** (Il 1903, p. 276)

El texto de *La Ilustración Española y Americana* presenta también otra alteración toponímica, consistente en mudar el nombre de la feria que visita don Juan Manuel. Barbanzón se convierte, en 1903, en Brandeso, lugar en el que estaba ubicado el pazo de la *Sonata de otoño*, publicada un año antes, lo cual se puede relacionar con los intentos del autor por otorgar cierta coherencia a su mundo ficcional.[274] Pero no debió convencerle en exceso el cambio a don Ramón porque, después de proseguir con la opción de Il 1903 en Jn 1905 y Ha 1909, regresa a la solución inicial en Ju 1914.

---

[271] Aunque Eliane Lavaud (1991:104-105) afirma que este cambio se produce por primera vez en Ha 1909, lo cierto es que ya aparece en 1903, primero, y en 1905, después.

[272] En Fem 1895 convive el topónimo ficticio de Brumosa con el de Santiago: "Era yo muy niña, y fui con el abuelo á visitarle en la cárcel de Santiago, donde le tenían preso por liberal." (p. 189). ¿Despiste del autor?, ¿espacios diferentes?. Sin poder descartar ninguna opción parece más lógica la primera si se tiene en cuenta que en *Femeninas* Brumosa aparece siempre como trasunto de Santiago de Compostela.

[273] Tanto William Smither (1984:80) como Javier Serrano (1996:120) apuntan esta hipótesis.

[274] En esta versión y en Ju 1920 se dirá que don Juan Manuel acude a la feria "disfrazado" y no "vestido" como es común en las demás versiones.

Finalmente, y relacionado con su soporte en prensa y no en libro, Il 1903 se presenta como una versión menos cuidada formalmente, de modo que abundan las abreviaturas en función de los criterios editoriales de la publicación: D. Benicio, D. Juan Manuel, Fr. Diego; o se prefiere, en cuestión de números, las cifras a las letras, tal como lo demuestra la sustitución de "el año treinta" por "el año 30" (Il 1903, p. 263).

El siguiente bloque está constituido por Jn 1905 y Ha 1909. La primera representa el traslado de "Rosarito" de la serie de novelas cortas *Femeninas* / *Corte de amor* a la de los cuentos *Jardín umbrío* / *Jardín novelesco*, colecciones a las que se asimila no tanto por su identidad formal -continúa con la estructura de la novela corta- sino por sus contenidos, el sentido trágico de los protagonistas y la atmósfera decadente de erotismo sacrílego, misterio y horror que aparece en estos cuentos. Fruto del empeño de desmarcarse de *Femeninas* resulta el cambio del título - "Don Juan Manuel"-, opción que, sin embargo, sólo tiene lugar en 1905.

Jardín novelesco es la primera versión que introduce una división en capítulos, nueve en total, aunque sin numerar todavía. Esta segmentación se repite en Ha 1909, esta vez sí numerados. Los dos últimos bloques también dividen aunque reducen un capítulo: se funden los IV y V de Jn 1905 y Ha 1909. Sin embargo, según Javier Serrano, la fragmentación formal de la obra no se corresponde con la estructura narrativa del texto, cuya unidad solamente se rompe en la escena final, donde la acción temporal cambia de momento. Tal vez, a las razones apuntadas por los críticos que se han ocupado del tema,[275]

[275] Javier Serrano (1996: 112; nota 50) realiza un resumen del estado de la cuestión aportando los análisis al respecto de Maryellen Bieder (1987), Eliane Lavaud (1991) y Gillespie y Zahareas (1968). Especialmente interesantes son las palabras de Maryellen Bieder (1987: 90) quien advierte que la división en capítulos no viene determinada por la estructura interna del relato: "He clasificado «Rosarito» como cuento, y en efecto el volumen *Femeninas* lleva el subtítulo de *historias amorosas*. El texto de «Rosarito» en la edición de *Jardín umbrío* (1920) está, de hecho, dividido en capítulos, cada uno de ellos de relativamente corta extensión. La corta duración de la acción y

haya que sumar la intención de hacer coincidir la ambientación de suspense con el final de los capítulos, así hay que interpretar la intriga que asoma a la conclusión de alguno de ellos: el capítulo II se cierra con la abrupta aparición de don Juan Manuel, dejando en el aire una serie de interrogantes acerca de su repentina presencia en el pazo. Este suspense incluso se potencia con la disposición narrativa de "Rosarito", pues el capítulo siguiente (III), lejos de resolver las dudas existentes, altera la duración y el orden del relato con una pausa y una analepsis para realizar la descripción del personaje y relatar su pasado, incrementando de tal modo la incertidumbre hasta el capítulo IV, donde se reinicia la escena no resuelta en el II y se aclaran las conjeturas del lector y de los tres habitantes del pazo ante tan inesperada visita.

El capítulo VII, por su parte, finaliza con una reacción de Rosarito en que se hace explícita su fascinación por don Juan Manuel:

> El emigrado la retuvo con un extraño gesto, tiránico y amante, y ella, llorosa, vencida, cubrióse el rostro con las manos: ¡Aquellas hermosas manos de novicia, pálidas, místicas y ardientes! (Jn 1905, p. 158)

Sin embargo, la inoportuna aparición de la condesa al inicio del capítulo siguiente trunca el desenlace de la reacción, manteniéndose así la ambigua actitud de la niña.

---

la intensidad del ritmo apoyan la inclusión en el género cuento, mientras que los aspectos formales del texto reproducen las divisiones estructurales de una novela. Esta manipulación consciente de la forma del texto sirve para crear tensión entre la preparación del lector y el proceso mismo de lectura, especialmente en el plano temporal. El efecto lentificador de la división formal en capítulos enumerados contrasta con la continuidad en que los sucesos se desarrollan. El deseo del lector de conocer y apremiar el desenlace queda contrarrestado por las limitaciones formales del acto de leer en forma de finales de capítulo y rupturas visuales entre los capítulos. Estos espacios en blanco entre las unidades del texto no corresponden necesariamente a rupturas temporales en el plano de la acción o en el plano del discurso. Por eso las rupturas visuales engañan y manipulan al lector; no corresponden con la forma de los sucesos sino con una dimensión formal impuesta sobre la estructura narrativa."

La propia investigadora (1987:91; nota 5) hace un comentario respecto a la distribución de los capítulos: "Cabe notar que los capítulos se van alargando hasta el capítulo 4, el más largo, para después reducirse gradualmente hasta alcanzar una extensión media consistente. La historia del encuentro entre don Miguel de Montenegro y la familia del Pazo, el capítulo 4 se sitúa en el corazón del texto, tanto en cuanto a extensión (lleva al lector al punto medio del texto) como en cuanto a su centralidad en el desarrollo de la acción". Es necesario precisar que este análisis se hace a partir de la versión de 1920 por lo que sería válido solamente para los dos últimos bloques de versiones.

Por otra parte, el profesor Serrano (1996:111) considera que Fem 1895, Il 1903 y Hp 1907 están también divididas en capítulos, al considerar como tales la división en espacios en blanco o asteriscos.

En otros casos, la intriga se genera a partir de preguntas que, o bien se responden en el capítulo siguiente, o bien quedan suspendidas y sin respuesta. Así ocurre al final del III y el IV, que terminan con sendas interrogaciones:

> Se interrumpió viendo enderezarse á la Condesa. La anciana señora miró á su nieta con severidad, y todavía mal despierta, murmuró:
> -¿Qué tanto tienes que hablar, niña? Deja leer á Don Benicio. (p. 190)

> ¿Adivinó el viejo libertino lo que pasaba en aquella alma tan pura? ¿Tenía él, como todos los grandes seductores esa intuición misteriosa que lee en lo íntimo de los corazones y conoce las horas propicias al amor? (...) (p. 138)

En el primer ejemplo, los interrogantes acerca de la reacción de la condesa se posponen hasta el episodio siguiente. En el segundo, se finaliza con unas preguntas de difícil respuesta y de capital importancia para desentrañar el desenlace final de la obra.

Pero, al margen de estas motivaciones, otro criterio para marcar las segmentaciones de la novela corta radica en las alteraciones temporales de la narración. Ya se ha hablado de la modificación del orden y duración del tiempo del relato en el capítulo III. Pues bien, la transición del VI al VII marca la inserción de una pausa que detiene el tiempo del relato para incluir una descripción del misterioso jardín.

Y finalmente, el inicio del último capítulo (IX) señala la elipsis existente entre la retirada de don Juan Manuel a su aposento (final del VIII) y el trágico desenlace de "Rosarito" (IX).

Al igual que Il 1903, este bloque no servirá de base para ninguna de las versiones sucesivas, por lo tanto las innovaciones de Jn 1905 solamente tendrán reflejo en Ha 1909. Ello implica que, una vez más, se pueden contemplar una serie de variantes únicas en este bloque y de escasa relevancia dadas sus pocas posibilidades de sistematización:

> luego en voz **débil** (p. 189) / **dulce** (Jn 1905, p. 117)
>
> el pelo < todo > blanco y **rizo** (p. 189) / **rizado**. (Jn 1905, p. 118)

la rubia cabeza de su (p. 212) / la (Jn 1905, p. 151) nieta

¡Tus ojos me recuerdan otros ojos, que han llorado [mucho] por mí! (p. 214)

<Al oírle > las pestañas de Rosarito (p. 215; Jn 1905, p. 156)

la condesa < de Cela > apareció en la puerta de la estancia. (p. 217; Jn 1905, p. 159)

el coloquio que el mayorazgo y la **condesa** (p. 220) / **anciana** (Jn 1905, p. 162) mantenían en voz baja.

Con "Rosarito" aparece el tema ideológico por vez primera en *Femeninas*: don Benicio es un antiguo guerrillero carlista, don Juan Manuel es un liberal masón, y aparece una partida carlista, la del Manco, que se lleva las yeguas de la condesa. Pues bien, a este respecto, Jn 1905 introduce dos interesantes variantes. En primer lugar elimina el adjetivo "santa" para referirse a la Causa (p. 191), aunque no es probable que viniese motivada por un intento de distanciarse ideológicamente de las posturas legitimistas, por cuanto esta época representa el apogeo carlista del escritor[276] y porque la siguiente variante de esta índole refuerza la identificación del autor con la causa:

Hará cosa de un mes, pasó por aquí haciendo una requisa, la partida de < Don Ramón María, > "el Manco" y se llevó las dos yeguas que teníamos. (p. 209; Jn 1905, p. 147)

Parece claro que el autor procura identificarse con el faccioso, y no solamente por la coincidencia del nombre sino porque en 1905 a don Ramón ya le habían amputado su brazo, por tanto da la impresión que Valle-Inclán pretende subrayar estas concordancias.[277] Corrobora esta intención el hecho de que en el cuento "A media noche" introduzca en esta misma colección una variante similar, ya que también se nombra a un cabecilla carlista como

[276] La profesora Santos Zas (1993: 97) fija en este año el cambio de rumbo ideológico del escritor: "Siguiendo la nómina de publicaciones periódicas en las que Valle ha dejado su firma, cabría establecer dos etapas. Una primera que abarcaría hasta 1902-1903; y otra, la segunda, que recogería las realizadas entre esos años y 1905, en que se confirmaría el supuesto cambio de rumbo ideológico de Valle, desde el liberalismo con simpatías socialistas definidor de la inicial, hasta el carlismo que se hace militante coincidiendo con la publicación de la trilogía carlista."

[277] Aunque bien es cierto que la denominación de "el Manco" data de 1895, y por consiguiente es previa al desgraciado incidente.

Don Ramón María.[278] Resulta bastante obvia, pues, la intención del autor de asimilarse a los gerifaltes carlistas que aparecen en *Jardín novelesco*, en el año clave de la consolidación de su credo tradicionalista.

Finalmente, hay una variante que corresponde exclusivamente a Ha 1909. Esta versión elimina una frase sin motivo aparente, por lo que debe ser tratada como un error en la transmisión del texto:

> Casi en el mismo instante, la condesa apareció en la puerta de la estancia, donde se detuvo jadeante y sin fuerzas.
> [-¡Rosarito, hija mía, ven á darme el brazo !...] (p. 217-218)

Hp 1907 constituye el cuarto bloque de "Rosarito" y rompe la norma existente en las demás novelas cortas de *Femeninas*, puesto que ahora no forma parte del mismo bloque que la versión de 1895, como solía ser habitual en los demás relatos. Pese a que el texto continúa siendo muy similar y no tiene variantes sustanciales, lo cierto es que son mucho más numerosas que en ocasiones precedentes. Resulta llamativa la revisión que Valle-Inclán hizo de este texto en Hp 1907, por mínima que fuese, cuando en los demás relatos de *Femeninas* se satisface con reproducir el relato de 1895, con insignificantes modificaciones que bien podrían ser del editor. Probablemente haya que atribuirle al propio editor también alguna de las presentes, pero no todas, y esto quizá sea indicativo de que el autor hubo considerado a "Rosarito" como la más lograda de todas las novelas cortas de *Femeninas* -la crítica posterior desde luego así lo ha corroborado- y, por consiguiente, tal vez se hubiese ocupado de revisarlo cada vez que asomaba una nueva publicación.

Pero, con todo, lo más interesante de Hp 1907 son las erratas que no corrige, o que

[278] Cfr. Javier Serrano 1996: 82; nota 18.

incluye en Ju 1914, cuya repetición permite establecer la filiación entre ambos textos.[279] Así la falta ortográfica de Fem 1895 "herege"(p. 191), corregida en Il 1903 y Jn 1905, se mantiene en Hp 1907 (p. 150) y Ju 1914 (p. 100).

Posteriormente, una nueva variante de Hp 1907, se transmite a todas las versiones posteriores (menos a Ha 1909, lógicamente):

> La **expresión** (p. 215) / **presión** (Hp 1917, p. 164) de aquellos ojos verdes era á un tiempo sombría y fascinadora,

¿Simple variante, errata o *lectio facilior* del editor? Poco factible parece la primera opción a tenor del sentido de la frase, incluso la segunda, a pesar de su supervivencia en las cinco versiones restantes. Más posible es la tercera, en virtud de la lógica general del relato, donde se insiste una y otra vez en el poder magnético de la mirada:

> ¡Acaso había sentido el peso magnético de aquella mirada que tenía la curiosidad de la virgen y la pasión de la mujer! (p. 200)

> sus ojos verdes, -soberbios y desdeñosos como los de un tirano ó de un pirata,- se posaron con gallardía donjuanesca sobre aquella cabeza melancólicamente inclinada (p. 203)

A la luz de estos párrafos, resulta, sin duda, menos extraño el sustantivo "presión", muy acorde con las cualidades que adornan a la mirada en todo el texto. Ello quizás implicaría la lectura errónea que pudo tener el editor en dicha variante y la incapacidad, tanto del autor como de los editores, para detectarla en sucesivas ediciones.

Pero, como ya se ha advertido, Hp 1907 está repleto de variantes intrascendentes, cuya única importancia radica en su validez para corroborar la filiación entre esta versión y la de 1914:

> el capellán del Pazo lee en **voz alta**, (p. 185) / **alta voz** (Hp 1907, p. 147)

[279] Por lo tanto no parece muy acertada la aseveración de la profesora Lavaud (1991: 106) al afirmar que Ju 1914 es una reformulación de Hp 1907 y Ha 1909.

destacándose en [la] penumbra (p. 186)

pelo blanco y **rizo** (p. 189) / **rizoso** (Hp 1907, p. 149)[280]

las [largas] agujas (p. 190)

diez y seis (p. 194) > dieciseis (Hp 1907, p. 152)

abuelas hoy que **todavía** (p. 197) / **todas** (Hp 1907, p. 154) suspiran,

la condesa (p. 210) > su abuela (Hp 1907, p. 161)

cuya novelesca historia tantas veces recordara la niña **aquella noche!** (p. 215) / **durante la velada,** (Hp 1907, p. 164)

su garganta [y] escalofríos (p. 217)

Por último, *Historias perversas* aporta un dato inexistente en Fem 1895: informa que don Juan Manuel pica las armas del Pazo solariego al regresar de "su primera emigración" (Hp 1907, p. 152), mientras que en 1895 solamente se menciona que esta decisión se producía al regresar de "la emigración" (p. 194). Si bien, líneas más adelante, también en *Femeninas* hacía mención a este primer exilio:

> Cuando volvió de su primera emigración, encontróse hecha la leyenda. (p. 197)

La segunda edición de *Jardín umbrío* en 1914 integra el relato de "Rosarito", fiel a los propósitos del autor, iniciados en 1905, de agruparlo en las colecciones de cuentos y no de novelas cortas. Ju 1914 inicia el quinto bloque de "Rosarito" pero tampoco exhibe grandes variaciones respecto a 1895. Lo más destacable de la intervención de don Ramón en esta colección es que se atisba una ligera renovación estilística que se culmina en Ju 1920, pese a que no se caracteriza este cuento por el acopio de variantes destinadas a tales fines.

La principal novedad que aporta esta nueva publicación es la sustitución del nombre

[280] Jn 1905 introducía ya una variante similar, aunque el adjetivo empleado será "rizado" y no "rizoso".

del protagonista: don Juan Manuel Montenegro se denominará don Miguel Bendaña en todas las versiones de este bloque. Pese al empeño en el cambio, no permanecerá así hasta las últimas versiones puesto que en el último bloque (Ju 1920 y Fa 1936), aunque continúa llamándose don Miguel, retorna al apellido inicial Montenegro.

Las razones de este cambio hay que buscarlas en la coherencia con el mundo ficcional de Valle-Inclán y en su técnica de trasladar personajes y motivos de unas obras a otras, de tal modo que en 1914 la figura de don Juan Manuel Montenegro había crecido hasta el punto de que el mayorazgo pasa a ser el protagonista de las *Comedias bárbaras*: *Águila de blasón* (1907) y *Romance de lobos* (1908).[281] Por tal motivo, Valle creyó oportuno deslindar ambos personajes, y de ahí que proceda a sustituir el nombre del seductor de Rosarito.[282] Sin embargo, a pesar de las similitudes entre el protagonista de "Rosarito" y el viejo hidalgo de las *Comedias bárbaras* no se puede decir que se trate del mismo personaje. Es cierto que ambos comparten nombre y ciertas características (orgullo nobiliario, carácter iracundo, belleza varonil y sueva, etc), pero si se compara con el mayorazgo de Viana del Prior, don Miguel Bendaña, amén de otras características dispares como su liberalismo masón, aparece todavía como un esbozo frente a su homólogo de

[281] Obviamente, en Ha 1909 ya se había producido la publicación de las *Comedias bárbaras* pero, a diferencia de Ju 1914, no se trata de un texto corregido sino de una reproducción de Jn 1905, de ahí que todavía el protagonista conserve su nombre y apellidos iniciales.

También, cierto es, que el Vinculero aparece ya en 1902 en *Sonata de otoño*, lo que ocurre que no adquiere todavía el protagonismo de 1907, y por lo tanto la fricción entre ambos personajes hasta ese momento no era tan notoria.

[282] Eliane Lavaud (1991: 106), Margarita Santos Zas (1993: 87, nota 69) y Javier Serrano (1996: 114) mencionan este cambio. Resulta esclarecedora la explicación que da la profesora Santos Zas al respecto: "El cambio de denominaciones cabría interpretarlo como un intento del autor de organizar con coherencia sus creaciones. Las características del primer Juan Manuel Montenegro entraban en conflicto con las del protagonista de *Comedias Bárbaras* de ahí probablemente que, a partir de 1914 sustituyese su nombre por el de Miguel Bendaña, antepasado de Bradomín en *Sonata de Otoño*. El segundo cambio, por Miguel Montenegro, lo pone en relación con su homónimo de *Cara de Plata* (La Pluma, 1922), aunque el parentesco en este caso no resulte fácil establecerlo."

1907. De hecho, Roberta Salper de Tortella (l968b: 317) lo enumera como uno de los varios precedentes que utilizó Valle-Inclán hasta configurar de forma definitiva al patriarca de *Águila de Blasón* en 1907:

> The earlier fragmentary attempts at his creation include the nameless *jinete* of "A media noche", the description of Pedro de Tor in a "Carta Galiciana" written in 1891, the *cura* of "El rey de la máscara", an article about the Spanish Socialist leader, Pablo Iglesias, and the male protagonist of the short story "Rosarito", originally published in 1895.

La propia autora (1968: 319) insiste en las similitudes y diferencias de ambos personajes:

> "Rosarito", one of the five (sic) original stories of *Femeninas* (the first book Valle-Inclán published, in 1895) introduces a character named Don Juan Manuel Montenegro who is more than an early *boceto* for the Vinculero. This figuer contains elements of both the future Marqués de Bradomín (who was envolving in a manner parallel to Montenegro during 1891-1902, the period in which the early editions of "Rosarito appeared) and the definitive Don Juan Manuel. Don Miguel, like Pedro de Tor and Pablo Iglesias, "tenía ese hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega". He is the Mayorazgo of a old and titled family and obsessed with lineage. The resemblance to Don Juan Manuel is unmistakable as we read "Era cosa de ver a Don Miguel erguirse cuan alto era, con el vaso desbordante, gritando con aquella engolada voz de gran señor". However, Don Miguel, like Bradomín, twists his mustache, smiles with exquisite irony, and has "los gestos trágicos y las frases siniestras y dolientes de los seductores románticos". A preliminary attempt at crating both Bradomín and Montenegro. Don Miguel is recreating both Bradomín and Montenegro, Don Miguel is relegated to being the protagonist of a single story and for all practical purposes cast out of the fictional world once Valle christens his two protagonists in the *Sonata de otoño*.

Pero el apellido Bendaña no pareció convencer al autor, y por eso regresa al linaje de los Montengro en Ju 1920 al considerar que las distancias con el protagonista de las *Comedias* quedaban harto delimitadas con el trueque de Juan Manuel por Miguel. El apellido Montenegro potenciaba la caracterización feudal y montaraz, tan apropiada para retratar al mayorazgo de "Rosarito". No en vano, como bien apunta William Risley (1979: 55), este apellido alude a idénticas connotaciones simbólicas:

> Como es sabido, en este cuento Valle-Inclán junta a la ingenua y hermosa virgen Rosarito ("rosario" por su religiosidad, "rosa" por su belleza, pureza y pasión) y al viejo libertino, misterioso y satánico, don Miguel de Montenegro ("monte," lo fiero, y "negro," lo tenebroso), unión que termina en la seducción y la muerte violenta de la joven "madona."

Por cierto que el cambio de denominaciones conlleva una sustitución onomástica; así pues, a partir de 1914, don Benito no va de caza con el Sumiller el día de San Miguel (p. 211) sino el día de San Cidrán (Ju 1914, p. 119). Valle-Inclán evita, de este modo, la coincidencia entre el nombre del protagonista con el santo, concomitancia que evocaba unas resonancias irónicas obvias al tratarse de un libertino, pero cuyo propósito no estaba en el autor.

Y asociada a esta interesante cuestión es preciso ocuparse, una vez más, de un nuevo despiste del autor en la reelaboración de este relato, pues en una ocasión se olvida de corregir el nombre del protagonista y continúa llamándole don Juan Manuel:

> Don Juan Manuel la interrumpió: (Ju 1914, p. 117)

Refuerza la conciencia nobiliaria del mayorazgo el trato más cercano que en 1914 le dispensa a la anciana al dirigirse a ella llamándole "prima", que sustituye al distante y aséptico "condesa" de 1895:

> -Te juro **condesa,** (p. 205) / **prima** (Ju 1914, p. 113)
>
> -¡Diez leguas he andado por cuetos y vericuetos, y estoy más que molida, **condesa!** (p. 219) / **prima!** (Ju 1914, p. 126)

En cuanto a las variaciones estilísticas, Ju 1914 es la primera versión que aporta variantes de este signo susceptibles de ser sistematizadas. Elimina fragmentos que suponen matizaciones innecesarias, aun cuando en Ju 1914 solamente se encuentran dos variantes de este tipo:

> La condesa sin manifestar extrañeza, repuso [con desabrimiento] (p. 199)
>
> luengos cortinajes de [damasco antiguo, ese] < antiguo > damasco carmesí (p. 225; Ju 1914, p. 131)

El último eslabón en la cadena textual de "Rosarito" es el bloque formado por Ju 1920 y Fa 1936. Lo más destacable de las modificaciones aportadas por la primera es que,

incidiendo en lo realizado en 1914, acomete la supresión de numerosos fragmentos (adjetivos, construcciones duplas) bien porque afean estilísticamente el relato, bien porque menoscaban las posibilidades evocadoras de algún pasaje:

> rozan con intermitencias [desiguales] los naipes (p. 185)
>
> Rosarito, [roja de vergüenza,] inclinó la cabeza (p. 190)
>
> ¡Demasiado linda [quizá] para que pueda ser feliz!... (p. 201)
>
> repuso con benignidad, [mirando y] sonriendo (p. 202)
>
> **Quedóse algún tiempo** (p. 202) / **quedó** (Ju 1920, p. 185) contemplando á la niña.
>
> A veces el follage, [misterioso como la túnica de una diosa,] se abría (p. 213)
>
> ese damasco carmesí que parece tener algo de litúrgico [¡tanto recuerda los viejos pendones parroquiales!] (p. 225)

Solamente en una ocasión se invierte esta inclinación con una adición:

> En el otro extremo del canapé, < está > su nieta Rosarito (p. 185; Ju 1920, p. 171)

En Ju 1920 también se confirma la intención del autor, iniciada también en 1914, de sustituir o eliminar aquellos momentos en que don Juan Manuel se dirige a la Condesa de Cela por su título nobiliario y no por su grado de parentesco, de tal modo que desfavorecía la complicidad entre ambos nobles:

> -Perdona prima, que todavía no te haya preguntado por **el conde** (p. 203) / **mi primo el Conde de Cela** (Ju 1920, p. 186)
>
> -Pasaron ya mis años, de pelea, [condesa...] (p. 206)

También suprime un motivo que se repetía en las demás: la calceta que Rosarito hacía para su futuro hermano, prescindiendo, por tanto, de la presencia del futuro conde de Cela:

> Rosarito [mueve en silencio cuatro agujas de acero, de las cuales, antes que la velada termine, espera ver salir un botinín blanco con borlas azules, igual en todo á otro que la niña tiene sobre el regazo, y sólo aguarda al compañero para ir calzar los diminutos pies del futuro conde de Cela.] (pp. 185-186)

> Quedóse algún tiempo contemplando á la niña, [y luego enderezándose en el sillón preguntó á la condesa:
> -¿Es la mayorazga?
> -No. A última hora ocurriósele á su mamá encargar un infantito á Pekin...
> Y la noble señora, señalaba sonriendo el botinín de estambre en que trabajaba su nieta. La niña con las mejillas encendidas y] los ojos bajos, movía las agujas temblorosa y torpe. (p. 202)

Con esta supresión se evitan los detalles familiares de Rosarito, así como las alusiones a la figura paterna y materna, cuya ausencia, como se verá en su momento, favorece enormemente el clima de misterio que asoma en todo el relato.

Finalmente, Ju 1920 añade un fragmento que recuerda el irónico e irreverente diálogo que el marqués de Bradomín sostiene con María Rosario en *Sonata de primavera* a propósito de su arrepentimiento y de su libro de cabecera, las *Memorias* de Casanova:

> -He mandado disponer la habitación, en que, según las crónicas, vivió Fray Diego de Cádiz cuando estuvo en el Pazo. Paréceme que la habitación de un Santo es la que mejor conviene a vuesa mercé...
> Y terminó la frase con una sonrisa. El mayorazgo se inclinó mostrando asentimiento burlón. [Pasado un momento]
> < -Santos hubo que comenzaron siendo grandes pecadores.
> -¡Si fray Diego quisiese hacer contigo un milagro!
> -Esperémosle, prima.
> -¡Yo lo espero!
> El viejo conspirador, cambiando repentinamente de talante, > exclamó con cierta violencia (p. 219; Ju 1920, p. 200)

El tono desafiante e irónico relativo a su arrepentimiento está muy en consonancia con su caracterización satánica de donjuán. De hecho no es la única intervención de este tipo en "Rosarito":

> -Tú eres el que has renegado de todos. ¿Pero á que viene recordar ahora eso? Cuenta has de dar á Dios de tu vida, y entonces...
> Don Juan Manuel se inclinó con sarcasmo:
> -Te juro condesa, que como tenga tiempo, he de arrepentirme. (p. 204-205)

En conclusión, la génesis de "Rosarito" sigue un proceso mucho menos complejo que el de los restantes relatos de la misma colección, hecho que es indicativo de lo satisfecho que quedó el autor ya por 1895 cuando la novela corta vio la luz por primera vez.

3. Sistematización de variantes

Tras este pausado repaso por la génesis de cada una de las seis novelas cortas de *Femeninas*, es momento de ocuparse de todas aquellas variantes cuyo análisis se había pospuesto en pos de realizar un estudio conjunto de ellas. A medida que Valle-Inclán reproducía y corregía sus textos breves alteraba, tal como se ha visto, algunos elementos referentes a la trama, a los personajes o, incluso, a su disposición narrativa, pero, sin duda, el mayor empeño lo reservó para acometer la renovación de dos aspectos estrechamente conectados entre sí: la lengua y el estilo.

La publicación de estos opúsculos supuso la obtención de considerables cantidades económicas, pero también se erigieron en el taller literario donde el escritor arosano ensayaba en aras de perfeccionar su prosa y dotarla de su tan celebrada musicalidad. Es por ello que los cambios lingüísticos y estilísticos de esta colección no se pueden disociar de su evolución como escritor, de ahí que resulte más rentable un examen global de ellos que su estudio particularizado.

3.1. VARIANTES LINGÜÍSTICAS

3.1.1. Nivel fonológico

Naturalmente, en un estudio que tiene por objeto los textos de Valle-Inclán, el factor fonológico interesa en tanto en cuanto puede repercutir en su grafía. Y en lo que concierne a este aspecto es de sobra conocido que entre las virtudes más elogiadas de don Ramón no

estuvo nunca la precisión ortográfica de sus escritos.[283] Su primer libro aparece plagado de formas incorrectas y de una puntuación inadecuada.[284] Respecto a esta última, *Cofre de sándalo* (1909) introduce una revisión a fondo, no sólo en cuanto a la oportuna elección de los signos sino también en lo que afecta a su apropiada colocación. Se suprime el abuso que Fem 1895 hacía del punto y coma, y se privilegia la utilización de la coma o el punto y seguido cuando así proceda. También se observa una redistribución de los párrafos más acorde con su redacción. Por su parte, la colocación de los signos de puntuación en *Femeninas* mostraba cierta arbitrariedad como, por ejemplo, la colocación de coma entre el sujeto y el verbo:

> Aquiles Calerón, era (p. 6)

La pericia ortográfica de Valle no gozó de mejor fortuna en sus primeros textos, aunque bien es cierto que las sucesivas correcciones intentaron paliar su poca adecuación a la norma escrita. Los primeros errores ortográficos se remontan a las versiones en prensa

---

[283] Guillermo Díaz Plaja (1965: 22) asocia esta particularidad al predominio del factor auditivo sobre el visual: "Hay un dato significativo: su insegura ortografía. En la instancia que firma al comenzar sus estudios de Derecho, se le escapa «alguno», eco de la fonética castellana del gallego, errata ya advertida que sería pasable si no la encontráramos análogamente perpetuada en *La lámpara maravillosa* en la voz «peregniza» de sus años de madurez. Al publicar Fichter su benemérita edición de *Publicaciones Periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895* no puede menos de advertir las «grafías erróneas o anormales debidas, sin duda, en su mayoría, al autor y no al cajista». La transcripción de nombres y apellidos extranjeros en estos textos alcanza límites de anarquía indescriptible. Es de suponer que los correctores de imprenta padecieron graves apuros con Valle-Inclán, en cuyas ediciones de *Obras Completas* se deslizan todavía los típicos errores gramaticales («deshecho» en sentido de «desecho», por ejemplo) o gazapos del calibre de «De Velo Galo» por «De Bello Galo». En los últimos años de su vida, en un autógrafo de Valle-Inclán se desliza «alo» por «halo». No me parecería difícil de explicar estos fallos como casos de «amnesia gráfica», que los catedráticos de lengua conocemos muy bien, en alumnos en los que predomina el factor auditivo sobre el visual; lo que liga con el sentido de la musicalidad tan característico de la estética valleinclaniana."

[284] Julio Casares se refiere de un modo sarcástico a la poco cuidada puntuación: "En general, la puntuación de Valle-Inclán es de lo más desdichado que puede imaginarse. El punto y coma, los dos puntos y la coma los emplea con tanto desacierto como el punto; y esto que, a nuestro ver, es parte muy esencial del estilo, no debiera andar tan descuidado en una prosa «lapidada y abrillantada». A veces resultan equívocos risibles:

> Antes de entrar en el Regimiento mi madre, quiso echarme su bendición. (*Jardín Umbrío*, 28)

Se dirá que la colocación defectuosa de esta coma bien puede ser errata de impresión. Así lo creo; pero convengamos en que quien no escasea el tiempo ni el trabajo para labrar su prosa «como un benedictino que fuese un Poeta», bien pudiera emplear algunos ratos en remediar esos defectos que tanto la deslucen."

previas a la publicación de *Femeninas*. Palabras como "muger" (EL 1893, p. 2), "baho" (Gl 1893, col. 1), "herizado" (UM 1892, p. 202) o "púpilas" (Gl 1893, col. 2) se podían leer en los primeros textos de "Octavia Santino". Solamente a partir de *Historias perversas* se corrigen las infracciones cometidas en 1895 contra todo precepto normativo:[285]

-Confusión de *s* y *x* en posición implosiva:

esquisita (p. 14) > exquisita (Hp 1907, p. 22)

extremecimiento (p. 33) > estremecimiento (Hp 1907, p. 33)

excepticismos (p. 107) > escepticismos (Hp 1907, p. 85)

extremecía (p. 120) > estremecía (Hp 1907, p. 92)

-Confusión de *b* y *v*:

silvada (p. 17) > silbada (Hp 1907, p. 24)

-Vacilación entre *g* y *j*:

vagilla (p. 20) > vajilla (Hp 1907, p. 25)

plumage (p. 41) > plumaje (Hp 1907, p. 37)

heregías (p. 170) > herejías (Cs 1909, p. 155)

-Deficiente colocación de la *h*:

alhagos (p. 41) > halagos (Hp 1907, p. 37)

-Sustitución de *d* por *z* en posición final de palabra:

esbelted (p. 164) > esbeltez (Cs 1909, p. 148)

Previamente, en las publicaciones intermedias entre 1895 y 1907, ya se había manifestado la mejor utilización del alfabeto. La versión de "Rosarito" en *La Ilustración*

[285] Sin embargo, el término más tardío no siempre goza de la misma ventura y es totalmente erróneo. Véase sino el siguiente ejemplo: "polaina del duquesito, **el cual, expoleado** (p. 75) / **que expoliado** (Cs 1909, p. 56) / **que espoleado** (Fa 1936, p. 133) por aquellos rápidos contactos se aventura á rodear con su brazo el talle de la criolla."

Cs 1909, aunque corrige la ortografía de la palabra, continúa con un error similar al cometido en 1895. Habrá que aguardar hasta 1936 para poder contemplar el vocablo correcto.

Española y Americana es especialmente prolija en este aspecto:

herege (p. 191) > hereje (Il 1903, p. 263)

malvaratado (p. 195) > malbaratado (Il 1903, p. 262)

extrechaba (p. 210) > estrechaba (Il 1903, p. 276)

follage (p. 213) > follaje (Il 1903, p. 278)

Pero, además de en estas cuantiosas infracciones, cabe también detenerse en el repertorio de vacilaciones gráficas que presenta el conjunto de versiones. Por ejemplo, es evidente la indeterminación entre la elección de la mayúscula y la minúscula para nominar los títulos nobiliarios de los protagonistas. No obstante, tras *Femeninas*,[286] Valle parece optar por la mayúscula, si bien *Historias perversas* e *Historias de amor*[287] todavía prosiguen con la solución de 1895. En *Cofre de sándalo* y las colecciones sucesivas ya se generalizan grafías como "Condesa", "Generala" y "Duquesito", aunque con la excepción de *Flores de almendro* que regresa a la forma de 1895, probablemente debido a criterios editoriales. En ocasiones *La Novela Corta* y *Cofre de sándalo* (1922) dudan en su fijación y permutan ambas opciones.

"Rosarito", a pesar de formar parte de un conjunto de colecciones diferentes, exhibe la misma tendencia tras efectuar el cambio en *Jardín novelesco* (1905).

El caso más llamativo acontece en la versión de "Tula Varona" en *El Globo* (1905), puesto que convierte en mayúsculas incluso los sustantivos comunes referidos a la aristocracia. Al de "Duquesito" se unen "Reina" y "Emperatrices y Princesas".

[286] Sorprende la elección efectuada en "La Generala" por cuanto que la mayúscula del título no se traslada al texto.

[287] Especialmente en esta última colección, pero con la excepción de "Rosarito", puesto que, al seguir el texto de Jn 1905, reproduce la mayúscula.

La versión de "La niña Chole" en *Historias de amor*, en lógica consonancia con *Sonata de estío*, escribe completamente en mayúsculas el nombre de la protagonista ("Niña Chole") y el lugar donde se ubica el relato ("Tierra Caliente"). Con estas modificaciones el sustantivo, que en este caso calificaba, pasa a ser parte del apelativo de la criolla y el sintagma deja de adjetivar el espacio donde se ubica el relato para constituir uno de los muchos topónimos de la ficción valleinclaniana. De modo que, tal como se desprende de estas dos versiones de "Tula Varona" y "La niña Chole", en el primer lustro del siglo XX Valle-Inclán ya había iniciado el proceso de trocar minúscula por mayúscula en lo referente a las diferentes nominaciones de los protagonistas.

Por cierto que la versión de *Flores de almendro* ofrece unas soluciones ortográficas únicas en la historia textual de "La niña Chole":

México (p. 107) > Méjico (Fa 1936, p. 247)

yankée (p. 15) > yanki (Fa 1936, p. 247)

Carón (p. 115) > Caronte (Fa 1936, p. 250)

rebocillo (p. 116) > rebociño (Fa 1936, p. 250)

india (p. 118) > India (Fa 1936, p. 251)

Especialmente significativa es la elección de "Méjico", dada la preferencia del autor por el hálito exótico y arcaico de la "x".[288] No obstante, es preciso insistir de nuevo en el carácter singular de estas variantes y la aparición tardía de esta colección, lo que induce a pensar que estas posibilidades difícilmente fueron elegidas por el autor.

Ligado a las distintas preferencias ortográficas, en ocasiones se contempla una

[288] Así lo testimonia Speratti-Piñero (1968: 55), tras una entrevista del escritor con Alfonso Reyes: "«Resolví ir a México, porque México se escribe con x». Qué quiso decir exactamente Valle con estas palabras, no lo sabemos. Para don Alfonso Reyes, «tras la x de México, el joven Valle-Inclán sin duda sentía el atractivo del arcaísmo, el de la proeza hispánica en América que dio nacimiento a la Nueva España»."

alternancia entre la solución culta y la vulgar. En el caso del sustantivo "obscuridad" / "oscuridad" o su correspondiente adjetivo "obscuro" / "oscuro", mientras que la mayoría de las publicaciones (*Femeninas*, *Cofre de sándalo* (1909), *Flores de almendro*) optan por mantener el grupo consonántico, otras como *Cofre de sándalo* (1922) y *Corte de amor* deciden eliminarlo.

En algún otro caso Valle-Inclán elige la opción menos corriente pero, sin embargo, más visual; así ocurre con la grafía "yerba", mayoritaria en todas las versiones de "Tula Varona", salvo en *Historias perversas* y en el texto publicado con *Mi hermana Antonia* en *La Novela Corta.*

Respecto a la incidencia del factor fonológico en las dificultades ortográficas, solamente aquellas atribuibles al tan comentado ceceo de Valle-Inclán[289] pueden tener cabida en este apartado:

> Al propósito que hoy me mueve, viene a sumarse algo que con relativa frecuencia ocurre a los que cecean: que, al escribir, cometen faltas de ortografía del mismo tipo. Yo tengo cartas de un colega mío, inteligente y culto, que pecaba del mismo defecto y escribía algunos vocablos con idéntico error: zombra, pasientes, y casoletas...
>
> En el libro *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán antes de 1895* (El Colegio de México, 1952), Fichter recoge los primeros artículos por el autor publicados en periódicos y revistas mexicanos y españoles en ese período de tiempo, y anota, a pie de página, algunas de las faltas existentes en los textos manuscritos de Valle-Inclán, advirtiendo que éstas se registran en las grafías del autor y no del cajista. He pensado que quizá por eso su esposa, según leí, le corregía algunos originales. Entre esos errores destacan algunos ceceos escritos que voy a reproducir y que no tienen relación alguna con otras faltas de los mismos trabajos.
>
> Escribe Valle-Inclán en un lugar «sobre un has» en lugar de sobre un haz; en

[289] Son extensos, y a la par contradictorios, los testimonios que abordan la disfunción prosódica de Valle-Inclán. Entre las declaraciones que confirman la dificultad articulatoria de las sibilantes conviene hacer mención a la de Vega Díaz (1987), por cuanto que es el único que intenta establecer una correlación entre esta peculiaridad fonética y ciertos errores ortográficos. Apoya su aserción en los frecuentes encuentros que mantenía con el escritor: "Le acompañé una o dos veces con los tres o cuatro que solían hacerlo, hasta cerca de su casa en la calle del General Oráa; me despedía del grupo en la esquina de Don Ramón de la Cruz, en cuya calle yo vivía. (...) Todo el mundo sabía que ceceaba al hablar; invariablemente pronunciaba las eses en forma de cedas. Mas, por extraño que parezca, resultaba en él de una elegancia simpar que nadie podía tomar a broma. Sus frases, gracias a esa cualidad, se hacían más bellas, y se hacía más relevante la categoría de quien las pronunciaba. Todos cuantos en vida le oyeron hablar quedaron prendados. Sólo mentes proclives a una crítica insana podrían calificar peyorativamente ese vicio o defecto fonético", Vega Díaz 1987: 109.

> otro «hirzutos», en vez de hirsutos; en una de las *Cartas Galicianas*, escribe «anyoransas». Más adelante, sombrerillo «calañez», y no calañés; con «tezón» y no con tesón; «piesesillos», y no piececillos; «comenzal» por comensal; y por último, al querer decir asaz luenga, don Ramón manuscribe «asás». Tales faltas no pueden considerarse como faltas de ortografía, sino como instintivas adaptaciones prosódico-caligráficas. (Vega Díaz 1987: 110-111)

El cómputo de palabras en cuyo seno se produce una confusión de sibilantes se reduce a cuatro. La mitad se hallan en *Femeninas*: "sollosos" (p. 88) y "sacerdotizas" (p. 147), ambas corregidas a partir de 1907. Las dos restantes aparecen en la versión de "Octavia Santino" en *La Novela Corta* (1918) y la publicación de "Tula Varona" en *Cofre de sándalo* (1922): "incienzo" y "Duquecito" (p. 2), respectivamente. En cuanto a estas dos últimas se puede concluir, sin posibilidad de yerro, que se trata de dos erratas, pues a su carácter único hay que sumar que se producen en dos textos que apenas han sido revisados por el autor, ya que son mera reproducción de *Cofre de sándalo* (1909). Respecto a las dos primeras, vista la falta de sistematicidad de este tipo de variantes y su convivencia en el mismo relato con su grafía correcta ("sollozar", p. 85), induce a pensar que bien podrían constituir la copiosa lista de erratas que se cuelan por las distintas publicaciones. No parece muy probable, pues, la hipótesis de que vengan motivadas por las dificultades articulatorias del autor.

3.1.2. Nivel morfológico

3.1.2.1. El adjetivo

> Otros elementos de la prosa poética y estilizada de Valle-Inclán muy comentado por los críticos consiste en los trípticos de adjetivos, sustantivos o verbos. Lo que parece haber pasado inadvertido es que se dan casos, y no pocos, de esos trípticos en las historias de *Femeninas*. Dice Casares, por ejemplo, al citar la frase «La capilla era húmeda, tenebrosa y resonante», de la *Sonata de otoño* (1902): «He aquí una fórmula característica, no empleada anteriormente...» Pues bien, desde la primera página de *La Generala* donde leemos del General Don Miguel Rojas que era «alto, enjuto y bien parecido», hasta la última página de la más reciente de las historias, donde se nos describe a la infortunada Rosarito, «inanimada, yerta, blanca», no faltan, en ninguna de aquéllas, ejemplos de esos

> tríos de adjetivos. En cuanto a las series de tres sustantivos o de tres verbos, sólo haremos notar que también se encuentran en *Femeninas*, si bien con menos frecuencia que los trípticos de adjetivos.
>
> Menos estudiado ha sido el empleo, en las *Sonatas*, de grupos de dos adjetivos, aunque son más frecuentes que los de tres. Pero aquí también hay que observar que no se trata de un procedimiento nuevo para nuestro autor, ya que en *Femeninas* abundan las combinaciones de dos adjetivos y son más frecuentes también que las de tres. Sin embargo, la doble adjetivación no constituye en sí un procedimiento privativo de Valle-Inclán, ni mucho menos. Sin salir del período en que empezaba éste a escribir, lo encontramos a menudo en todos los escritores. No así la triple adjetivación, empleada tan sólo en contadas ocasiones por los escritores realistas. Si tienen interés, pues, los pares adjetivales de la prosa de Valle-Inclán, es por el arte con que ha sabido escoger y juntar las palabras, teniendo presente siempre el valor evocador y musical de ellas. (Fichter 1942: 293)

La reunión de más de un adjetivo en una sola estructura supuso, por consiguiente, uno de los rasgos más característicos de la narrativa más temprana de Valle-Inclán, pues, como bien afirma Fichter, *Femeninas* ofrece abundantes ejemplos de adjetivación doble y triple. Sin embargo, en la revisión de las seis novelas cortas no se prodigan las variantes encaminadas a incrementar los grupos adjetivales. En "Octavia Santino" la calificación del color del pelo del gato pasa, en 1895, de ser única a doble:

> Un enorme gato de **color barcino** (UM 1892)/ **pelambre chamuscada y amarillenta** (Fem 1895, p. 99)

En otra modificación de "La condesa de Cela", *Cofre de sándalo* (1909) restaura la estructura doble de *Femeninas* simplificada en Pm 1905, aunque integra la innovación léxica de esta última publicación:

> negro y luengo cabello (p. 11)
> rizado cabello (Pm 1905, p. 27)
> negro y rizado cabello (Cs 1909, p. 175)

La única adición que construye una agrupación tríptica[290] acontece en 1909, también

[290] Para Julio Casares (1931: 78) la funcionalidad de esta disposición trina no radica en su valor calificativo: "Este tríptico de adjetivos, agrupados, no tanto para calificar el sustantivo a que se refieren, cuanto para buscar el ritmo y armonía de la cadencia, sirve, unas veces, para terminar la frase, como en el caso precedente, y otras, anuncia una comparación".

Para Díaz Plaja (1965: 29) el uso conjunto de los tres adjetivos es un préstamo del escritor gallego Benito Vicetto.

en "La condesa de Cela":

> su sensibilidad reposada **[y plebeya]** (p. 35) / , **< razonable y burguesa >** (Cs 1909, p. 207)

No obstante, el propio Fichter advierte que la principal aportación de Valle-Inclán no radica ni en la doble ni en la triple conjunción de epítetos, sino en la elección de los términos idóneos. Sin entrar ahora a valorar la mayor fortuna léxica de las sustituciones adjetivas, pues de ello habrá que ocuparse en otro apartado, en el proceso textual de las seis novelas cortas se observa que Valle excluye de sus textos aquellos calificativos cuya significación no le convence en exceso, aun cuando de ello se derive la eliminación de alguna de las estructuras complejas.

En 1903, en la adaptación de "La niña Chole" a la *Sonata de estío*, se iniciaba la purga de ciertos adjetivos que el autor consideraba accesorios:

> esos aires cargados de [hipnótico y] religioso sopor (p. 115)[291]
>
> Esto sin duda le anima, porque sigue [renuente] acosándome buen rato del camino. (p. 129)
>
> Qué hacías tú, corazón [burgués, corazón prosaico] ? (p. 151)

Aunque, en ocasiones, su supresión venía motivada por un afán de no adjetivar en exceso el significado de la frase, puesto que de ese modo se mermaba su poder evocador y sugestivo al matizar en exceso la frase:

> En aquellas tinieblas pobladas de susurros [misteriosos] nupciales (p. 126)
>
> armada de una faca ancha y reluciente, [¡siniestramente reluciente!] (p. 129)
>
> salta con furia fantástica de gato embrujado [y macabro] (p. 132)
>
> Me figuraba que las formas juveniles y gloriosas de aquella Venus de bronce florecían

[291]Sin embargo, este adjetivo se conserva en una estructura similar del capítulo XV de *Sonata de estío* (p. 111), lo cual pudo resultar determinante para su elisión: "La Niña Chole reclinó sobre mi hombro la cabeza, suspiró débilmente, y sus ojos, sus hermosos ojos, de mirar hipnótico y sagrado, me acariciaron románticos."

> entre céfiros, y que veladas primero se entreabrían [turgentes, frescas, lujuriosas, fragantes] como rosas de Alejandría (p. 135)

En "La condesa de Cela" o "La Generala" estas exclusiones afectan no sólo a las partículas adjetivas sino también a las estructuras que cumplían una función calificativa:

> caras expresivas y [morenas que se ven en los muelles y] < que > parecen aculotadas (p. 7; Ha 1909, p. 60)
>
> eran veleidades [de coqueta] unicamente! (p. 13; Cs 1909, p. 183)
>
> todos los sentimientos ruidosos, [los cuales juzgaba siempre plebeyos;] (p. 19; Cs 1909, p. 188)
>
> besos [voraces, frenéticos, delirantes] (p. 179; Ca 1922, p. 271).

De todos modos este proceso se produjo con mayor insistencia en "Rosarito", la novela corta que presenta el número más elevado de pérdidas de adjetivos. Buena parte de estas sustracciones remiten a la temprana Il 1903:

> Rosarito dirigió una [nueva] mirada al misterioso y dormido jardín. (p. 188)
>
> ¡Pobre amigo! [¡pobre amigo!] (p. 204)
>
> traer socorros á la huérfana de un [pobre] emigrado (p. 207)
>
> Aquí levantó el clérigo la [tonsurada] cabeza (p. 211)
>
> Sonrióse el mayorazgo contemplando aquella [rubia y delicada] cabeza (p. 214)
>
> ¡Por su corpiño [blanco] corre un hilo de sangre!... (p. 226)

Pero todavía prosiguen en *Jardín umbrío* (1920):

> se puso á mover las [largas] agujas de su labor (p. 190)
>
> quiso huir de aquellos ojos [hipnóticos y] dominadores (p. 216)
>
> sus ojos fosforescentes, le dan todo el aspecto de un animal embrujado [y macabro] (p. 224)

De hecho, en toda la historia textual del relato solamente se contabiliza una sola

adición:[292]

> su actitud de < viejo > gran señor (p. 204; Il 1903, p. 263)

Respecto a los adjetivos calificativos, poco más resta por decir acerca de esta cuestión. Pero en cuanto al uso de posesivos, tal como se puede advertir en los cuentos,[293] es preciso señalar que no hay una norma homogénea que regule la sustitución del posesivo por el artículo, o viceversa. En el tránsito de *Femeninas* a las demás versiones, las alteraciones se suceden en ambas direcciones:

a) Sustitución de artículo por posesivo:

> considera que á **la** (p. 22) / **mi** (Cs 1909, p. 191) pobre mamá le doy un verdadero alegrón
>
> Sentía en toda su carne un extremecimiento suave al posar **los** (p. 33) / **sus** (Hp 1907, p. 33) labios
>
> A contar iba **la** (p. 133) / **mi** (Ha 1909, p. 147) aventura
>
> al volver de **la** (p. 194) / **su primera** (Hp 1907, p. 152) emigración

b) Sustitución de posesivo por artículo:

> el diabólico poder de **su** (p. 78) / **la** (Hp 1907, p. 60) hermosura triunfante
>
> ponía ella algo de maternal en aquel amor de **su** (p. 82) / **la** (Ha 1909, p. 8) decadencia
>
> haciendo sentar á **sus** (p. 196) / **los** (Jn 1905, p. 129) criados
>
> acarició la rubia cabeza de **su** (p. 212) / **la** nieta (Jn 1905, p. 151)

3.1.2.2. El pronombre

Las modificaciones pronominales, aun sin constituir un núcleo compacto, sí son indicativas de que, en el devenir textual de las seis novelas cortas, Valle-Inclán se preocupó

[292] Así lo ha visto también Serrano Alonso (1996:117).

[293] Vid. Javier Serrano 1996: 184.

de eliminar o modificar los pronombres cuando la ocasión así lo requería. De ahí que en su evolución como escritor se puedan observar ciertas preferencias relativas a la colocación o supresión de dichas partículas. Por ejemplo, en 1909, opta por la ubicación proclítica antes que por las vagas reminiscencias arcaicas de la enclítica, tan frecuente en *Femeninas* como escasa en versiones posteriores:

> **Dígolo** ("Tula Varona", p. 66) / **Lo digo** (Cs 1909, p. 46) porque estará menos amargo.
>
> Parecíame (p. 119 y 126) / Me parecía (Ha 1909, p. 136 y 142)
>
> Habíame (p. 149) / Me había (Ha 1909, p. 157)
>
> parecíame (p. 126) / me parecía (Ha 1909, p. 142)[294]
>
> El emigrado asintió con un gesto sombrío y teatral. **Quedóse algún tiempo** (p. 202) / **y quedó** (Ju 1920, p. 185) contemplando á la niña

Aunque tal vez en las intenciones de Valle, en 1895, latía la pretensión de calcar la estructura pronominal del gallego, en aras de dotar a sus narraciones breves de la sonoridad galaica, cuya musicalidad debía estimar de suma conveniencia para esta modalidad genérica.

Muy vinculado a la colocación de las proformas, se produce una tenue aunque significativa inclinación a suprimir las construcciones reflexivas y los complementos indirectos, sobre todo si las partículas pronominales sucedían al verbo en el orden lineal de la frase:

> Para que la condesa no huyese de su lado, **bastaríale** (p. 44) / **bastaría** (Pm 1905, p. 29) derribar á la anciana del dorado camarin donde el respeto y la credulidad de su hija la miraban;
> Ella interrumpió[le] saludando con cortesía burlona: (p. 53; Cs 1909, p. 32)
>
> [Se] reía con risa burlona (p. 54; Cs 1909, p. 32)
>
> los tilos del paseo de Paris y las torres de la ciudad, destacában[se] sobre la faja roja que marcaba el ocaso. (p. 60; Cs 1909, p. 39)

[294] A pesar de la labor que en este sentido acomete la versión de "La niña Chole" en *Historias perversas*, todavía conserva alguna estructura enclítica: "Poco á poco, cerróme los ojos la fatiga" (p. 135; Ha 1909, p. 150)

luego que yo [me] muera (p. 86; Hp 1907, p. 119)

Tampoco se mostró Valle-Inclán muy partidario de mantener la frecuencia con que en *Femeninas* aparecían los relativos "cual" y "cuyo". El primero es paulatinamente sustituido en casi todos los relatos:

todos los sentimientos ruidosos, [los cuales juzgaba siempre plebeyos;] (p. 19; Cs 1909, p. 188)

salieron á un gran raso de cesped, **en mitad del cual** (p. 58) / **donde** (Gl 1905) / **que tenía en medio [había]** (Cs 1909, p. 37) había una fuentecilla

Gastaba corto el cabello, **lo cual** (p. 74) / **y esto** (Cs 1909, p. 32) le daba cierto aspecto alegre y juguetón.

se dibujó el perfil de una señora anciana, **la cual** (p. 74) / **que** (Cs 1909, p. 48) (...) asomó la cabeza

sus cabellos castaños, **los cuales** (p. 82) / **que** (Cs 1909, p. 70) aún conservaban la gracia juvenil.
un libro **del cual hizo grandes elogios. Era «Lo que no muere» del célebre Barbey d´Aurevilly** (p. 168) / **del célebre Barbey D´Aurevilly. Tenía el libro un bello título: «Lo que no muere»** (Cs 1909, p. 154

Incluso cuando funciona como partícula comparativa:

viéndolas retorcerse en el fuego, cual (p. 29) / como (Pm 1905, p. 29)

observaba como algunas chispas, brillantes y ténues, cual (p. 29) / como (Pm 1905 p. 29), esas lucecitas que en leyendas místicas son ánimas en pena

En cuanto a "cuyo" tampoco gozará de los favores del autor y será eliminado hasta tres veces de la versión de "La niña Chole" en *Historias de amor*:

Una farándula exótica y pintoresca, **cuya** (p. 110) / **que con su** (Ha 1909, p. 130) algarabía causaba vértigo y mareo!...

El mar de las Antillas, **cuyo** (p. 111) / **con su** (Ha 1909, p. 131) trémulo seno de esmeralda

una barca de siniestro aspecto, **cuyos** (p. 130) / **con los** (Ha 1909, p. 144) resquicios iluminaba

Las sustituciones de estos pronombres se relaciona con la tendencia a eliminar las cláusulas de relativo, subordinadas y yuxtaposiciones, a fin de acortar el tamaño de la frase

y construir una prosa de mayor vivacidad:[295]

> Al mismo tiempo la desmesurada longitud de esta frase y la repetición de los pronombres relativos demuestran la impericia del principiante, y él mismo hubo de reconocerlo cuando, al volver a publicar el cuento dos años después (en *El Globo*), hizo de la frase dos, reemplazando además una cláusula por un adjetivo.[296]

En sendas descripciones de Julia y Pedro Pondal se simplifica enormemente la complejidad sintáctica del retrato:

> Era por demás extraño el contraste que hacían la condesa y el estudiante. Ella 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; (p. 11-12)

> Ella llena de gracia, trascendiendo de sus cabellos rubios y de su carne fresca y rosada, como manzana sanjuanera, grato y voluptuoso olor de esencias elegantes, deshilachaba, con esa inconsciencia de las damas ricas, los encajes de un pañolito de batista. (Cs 1909, p. 179-180)

> Ella, llena de gracia, transcendiendo de sus cabellos rubios y de su carne fresca y rosada grato y voluptuoso olor de esencias elegantes, deshilachaba los encajes de un pañolito de encaje. (Ca 1922, p. 127)

> Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y obscura cabellera, á la cual se asían, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos (p. 81)

> Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos desaparecían bajo la alborotada cabeza (Cs 1909, p. 69)

Por último, algunas variantes incluyen, o corrigen, algún caso de vacilación entre el correcto empleo de dativos y acusativos en los pronombres de tercera persona. Son las infracciones que el DRAE denomina como leísmo, laísmo y loísmo, aunque de este último

[295] Para Iglesias Feijoo (2000: 40) la frase breve es una característica muy común entre los modernistas: "Y todo ello, en tercer lugar, se transmite a través de un lenguaje que no podrá ser neutro. Esta generación supone una gigantesca renovación de la prosa y la poesía española. A menudo se ha ironizado sobre el estilo asmático de Azorín, de sujeto + verbo + punto, sin caer en la cuenta de que la destrucción de la prosa decimonónica y la creación de otra mucho más breve y ágil fue una labor colectiva y muy rápida, pues salvo los primeros escarceos aún dubitativos, todos aquellos escritores adquirieron muy pronto un estilo propio."

[296] Estas conclusiones de Fichter (1968: 179) a propósito de "A media noche" son perfectamente válidas para la estrategia de la escritura de las novelas cortas.

no se halla ningún ejemplo:[297]

a) Leísmo:

> cuántas veces **lo** (p.69) / **le** (Gl 1905) mato
>
> se inclina y **la** (p. 75) / **le** (Gl 1905) besa en los cabellos furtivamente
>
> fué menester que Pondal, á la fuerza, **la** (p. 99) / **le** (Hp 1907, p. 127) obligase á acostarse
>
> Ahora creo que ya **lo** (p. 181) / **le** (UM 1892, p.188) alcanza **la generala** / **Sandoval**.
>
> Sandoval **la** (p. 170) / **le** (Hp 1907, p. 138) miró con extrañeza
>
> La anciana **le** (p. 190) / **lo** (Il 1903, p. 263) interrumpió
>
> ¡Yo haré una novena á la Virgen para que **lo** (p. 216) / **le** (Il 1903, p. 278) saque á usted con bien de tantos peligros!...

b) Laísmo:

> Pero al verle hacer el tenorio en las esquinas, y pasear las calles desde la mañana hasta la noche requebrando á las niñeras, y **pidiéndoles** (p. 6) / **pidiéndolas** (Cs 1909, p. 175) nuevas de sus señoras.
>
> Se inclinó un poco más, y levantando con cuidado, como una reliquia, aquella adorada cabeza, la obligó á que **le** (p. 95) / **la** (Gl 1893) mirase.[298]
>
> como si la llama de la chimenea **la** (p. 95) / **le** (EL 1893, p. 3) molestase
>
> porque la emoción apenas **le** (p. 83) / **la** (Hp 1907, p. 118) dejaba hablar

3.1.2.3. El verbo

De todos los elementos lingüísticos que afectan a los cambios acometidos en *Femeninas*, tal vez el verbal sea el que más se haya ajustado a unos patrones comunes en las seis novelas cortas. En su corrección Valle-Inclán se centró básicamente en modificar

[297] "Para cualquier estudioso de la obra de Valle-Inclán son bien conocidos los problemas que este autor tuvo a la hora de emplear los pronombres personales de tercera persona inacentuados y, por lo tanto, su continua caída en las incorrecciones llamadas leísmo, laísmo y loísmo", Serrano Alonso 1996: 185..

[298] Este ejemplo, más que un caso de laísmo, supone una falta de concordancia entre el género del pronombre y su referente (Pondal).

dos aspectos: reestructurar la orientación temporal y aspectual de algunas partes de su discurso y rectificar aquellas formas verbales que, si bien no se puede decir que fuesen incorrectas, no se acomodaban demasiado a la norma culta del castellano.

En lo referente al primer punto, sustituye de un modo tibio, aunque decidido, el indefinido por el imperfecto en alguno de los pasajes de *Femeninas*, a fin de trocar el tiempo progresivo de la narración por el pausado de la descripción, merced al carácter durativo que manifiesta el aspecto imperfectivo del pretérito.[299] El primer ejemplo de esta naturaleza se halla en "La condesa de Cela":

> El bigotejo retorcido y galán del estudiante, **esbozó** (p. 43) / **esbozaba** (Pm 1905, p. 29) una sonrisa cruel.

Pero es en "La niña Chole", el relato con mayor predominio de la descripción, donde se realiza el mayor número de cambios de este tipo. La condición iterativa del imperfecto[300] era la más idónea para las escenas de esta naturaleza que se relatan en los primeros compases de la obra:

> Aún cuando toda la navegación tuvimos tiempo de bonanza como yo ibar herido de mal de amores, los primeros días, apenas **salí** / **salía** del camarote ni **hablé** (p. 108) / **hablaba** (Ha 1909, p. 129) con nadie
>
> Recuerdo que **fué** (p. 112) / **era** (Ha 1909, p. 133) a media mañana
>
> Estoy seguro, que acabaría por enamorarme locamente de sus lindos ojos si **tuviese** (p. 122) / **tenía** (Ha 1909, p. 139) la desgracia de volver á verlos;[301]

La única excepción a esta norma aparece en "Octavia Santino", donde se invierte

---

[299] Según las consideraciones de Rojo (1974: 139) respecto a la temporalidad del imperfecto ("El hecho de que *llegaba* indique simultaneidad provoca que la acción sea contemplada de modo diferente a cuando es vista desde un momento anterior o posterior"), explica que no sea una acción acabada sino en su desarrollo, lo cual confirma la anulación de progresión temporal en la escena.

[300] Vid. Rojo 1974: 133-134.

[301] En los dos últimos ejemplos, Valle-Inclán yerra en sus respectivas elecciones debido a que la condición puntual y perfectiva del primer acontecimiento exige un indefinido, y el carácter hipotético del segundo un subjuntivo.

la tendencia, aunque bien es cierto que la introducción del indefinido se produce en Fem 1895 y no posteriormente:

> Octavia **oprimía** (UM 1892, p. 202; EL 1893, p. 4) / **oprimió** (p. 97) suavemente la mano á él le **parecía** (EL 1893, p. 4) / **pareció** (p. 100) que Octavia decía

En el ámbito temporal de las formas verbales las preferencias del autor van encaminadas a favorecer el uso del presente en detrimento del pasado. Tal como se analizará en el estudio narratológico, la inclusión del presente en párrafos donde predominan el imperfecto y el indefinido es recurrente no sólo en *Femeninas*, sino en toda la narrativa valleinclaniana desde las *Sonatas* hasta *El ruedo ibérico*.[302] Con las mudanzas efectuadas tras 1895, Valle-Inclán incrementa los pasajes en que se borran las barreras cronológicas entre la historia y el discurso.[303] Así ocurre en "La condesa de Cela" con ánimo de retratar el nerviosismo y agitación que vive Aquiles mientras espera a Julia:

> Era hermoso, con hermosura magnífica de cachorro de Terranova; una de esas caras expresivas y morenas que se ven en los muelles, y parecen aculotadas en largas navegaciones trasatlánticas, por regiones del sol. **Estaba** / **Está** impaciente, y para distraerse, **tamborileaba** / **tamborilea** con los dedos el himno mexicano, en los cristales de la ventana que le **servía** / **sirve** de atalaya. De pronto **enderezóse** / **se endereza** examinando con avidez la calle, **arrojó** / **arroja** el cigarro y **fué** / **va** á echarse sobre el sofá aparentando dormir.
>
> Tardó poco en oirse el roce de una cola de seda desplegada en el corredor. Pulsaron desde fuera ligeramente y no **contestó** / **contesta**. Entonces la puerta se **abrió** / **abre** apenas, y una cabecita de mujer, de esas cabezas rubias y delicadas en que hace luz y sombra el velillo moteado de un sombrero, asomó sonriendo, escudriñando el interior con alegres ojos de pajarillo parlero. (p. 7; Cs 1909, p. 176-177)

Pese al desconcierto que puede causar la arbitrariedad de estas modificaciones por conservar algunos tiempos en pasado, resulta, sin embargo, acorde con la utilización poco sistemática que hace el autor de los tiempos verbales. La razón del cambio temporal hay que

[302] Vid. Mercedes Etreros Mena 1986: 18.

[303] A juicio de Etreros Mena (1986: 18), este procedimiento tiene como finalidad crear la sensación de que el narrador se esconde para que la narración fluya sin el estorbo de su intervención.

buscarla en la propia naturaleza de la escena, puesto que se pretende generar la sensación de vivacidad con la sucesión de oraciones cortas, acompañadas de sus correspondiente adverbios y locuciones temporales, que muestran el estado de ansiedad del estudiante. Con la eliminación de las barreras cronológicas entre el narrador y el enunciado se busca la inmediatez temporal para conseguir el mencionado efecto. A esto hay que sumar que el indefinido no se utiliza de forma regular hasta pasada la mitad del relato, de modo que se pretende también homologar esta escena inicial con los tiempos verbales inmediatamente posteriores.

Las dos novelas cortas que junto a "La condesa de Cela" tienen una mayor presencia de escenas en presente son "Tula Varona" y "Rosarito". A partir de *Cofre de sándalo* (1909) y *Jardín novelesco* (1905), respectivamente, todavía se incrementan más las secuencias narradas en este tiempo. En "Tula Varona" esta ampliación afecta a instantes precisos de la narración:[304]

a) El duquesito **caminaba / camina** despacio y con fatiga. A mitad de una cuestecilla pedregosa, como oyese rodar algunos guijarros tras sí, hubo de volver la cabeza. Tula Varona **bajaba / baja** corriendo, encendidas las mejillas y los rizos de la frente alborotados. (p. 53; Cs 1909, pp. 30-31).

b) Sus ojos **brillaban / brillan** con cierto fuego interior y maligno: toda su persona **parecía / parece** animada de lascivo encanto, como si se hallase medio desnuda, en nido de seda y encajes, ténuamente iluminado por una lámpara de porcelana color rosa. **Miró / Mira** al duquesito de un modo acariciador y tierno, y se **echó / echa** á reir con tal

[304] "La acción radica en la realidad presente, mientras antes permanecía alejada del lector, quedando en una dimensión pretérita. Este proceso actualizador no es casual y generalizado, sino que interesa a momentos precisos de la narración: el primero de ellos se coloca en apertura, en ocasión del encuentro de los dos protagonistas; el segundo se refiere a la primera «escena» del diván, después del episodio de los floretes, en que asistimos a un «acercamiento» confidencial entre los dos personajes y se establece una atmósfera de complicidad y seducción; finalmente el tercer momento interesado por la actualización temporal aparentada por los cambios de los tiempos verbales queda al final de la narración, cuando Tula, sola ya, se contempla en el espejo. Resulta evidente que la dimensión temporal presente viene a interesar tres episodios fundamentales en la estructura textual: el encuentro, el establecerse de cierta intimidad entre los dos, la escena final. Devolver a la actualidad estas partes del cuento evidencia la decisión de intervenir modificando -en este caso actualizando- exactamente estos momentos textuales, etapas esenciales de la contextura narrativa, realizando su fijación en la dimensión presente, quitándolas a la consunción temporal que las colocaría en el pasado, en un momento concluido ya", Verónica Orazi 1997: 207.

abandono, que se **tiró / tira** hacia atrás en el confidente. Como la risa le **duró / dura** mucho tiempo, los ojos del buen mozo **pudieron / pueden** pasar, desde la garganta blanca y tornátil, sacudida por el coro de carcajadas cristalinas, hasta las pantuflas turcas, y las medias de seda negra, salpicadas de mariposillas azul y plata y extendidas sin una arruga sobre la pierna... Tula se **incorporó / incorpora** haciendo al duquesito lugar á su lado en el confidente, envolviéndole al mismo tiempo en una mirada sostenida con los ojos medio cerrados.
(...)
El se **inclinó / inclina** con gallardía. (pp. 73-74; Cs 1909, pp. 54-55)

c) Sus ojos **brillaban / brillan**, sus labios **sonreían / sonríen**, hasta sus dientecillos blancos y menudos **parecían / parecen** burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca; **sentía / siente** en su sangre el cosquilleo nervioso de una risa alegre y sin fin que, sin asomar á los labios **deshacíase / se deshace** en la garganta y se **extendía / extiende** por el terciopelo de su carne como un largo beso. Todo en aquella mujer **cantaba / canta** el diabólico poder de su hermosura triunfante. Insensiblemente **empezó / empieza** á desnudarse ante el espejo, recreándose largamente en la contemplación de los encantos que **descubría / descubre**: **experimentaba / experimenta** una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada del cuerpo. **Habíansele encendio / Tiene dos llamas en** las mejillas, y **suspiraba / suspira** voluptuosamente entornando los ojos, enamorada de su propia blancura, blancura de diosa, tentadora y esquiva... (pp. 77-78; Cs 1909, pp. 64-65)

Valle, en efecto, selecciona tres momentos importantes de la historia para llevar a cabo estas alteraciones verbales: el encuentro entre los dos protagonistas, la secuencia previa al primer beso del duquesito y la narcisista recreación de Tula ante el espejo. De nuevo la actualización de la escena redunda en una mayor inmediatez en aras de crear una creciente intensidad narrativa, tal como conviene a los tres pasajes. El autor ya había experimentado tibiamente este procedimiento en 1895, pues no en vano los verbos inmediatamente anteriores al arrebato amoroso de Mendoza ya estaban en presente, de modo que en 1909, amén de trasladar esta técnica a otros puntos de la anécdota, decide ampliarla en esta misma secuencia.

En "Rosarito" la paulatina sustitución del pretérito está estrechamente vinculada a la estructuración en capítulos de la novela corta, iniciada en la misma versión donde se producen las alteraciones verbales (Jn 1905). En 1895 la obra se abría y cerraba con los tiempos en presente; sin embargo, en 1905 decide extender esta estructura simétrica al

capítulo II:[305]

> **Rosarito, roja de vergüenza, inclinó la cabeza y se puso á mover las largas agujas de su labor. Pero / Rosarito tiene la cabeza inclinada y mueve las largas agujas de su calceta. La tos del capellán resuena en el silencio de la sala:**[306] Don Benicio, que no **estaba** / **está** en ánimo de seguir leyendo **cerró** / **cierra** el libro y **bajó** / **baja** los anteojos hasta la punta de la nariz.
> (...)
> La anciana le **interrumpió** / **interrumpe** (p. 190; Jn 1905, (cap. {2 }) p. 121-122)

Todo el capítulo se completa con la sustitución verbal, salvo un caso donde por despiste del autor se mantiene un imperfecto:

> En su boca de niña, **temblaba** la sonrisa pálida de los corazones tristes, (p. 193; Jn 1905, p. 125)

Esta misma operación se repite al inicio del capítulo V, aunque en esta ocasión solamente afecta a tres verbos y no a todo el episodio:

> La sonrisa y la mirada del emigrado, **fueron** (p. 203) / **han sido** (Jn 1905, p. 139) relámpagos (...) Don Juan Manuel se **inclinó** (p. 203) / **inclina** (Jn 1905, p. 139).
> (...)
> La anciana **suspiró** (p. 203) / **suspira** (Jn 1905, p. 139)
> (...)
> El mayorazgo se **enderezó** (p. 204) / **endereza** (Jn 1905, p. 140)

No parece, pues, que en este relato las modificaciones verbales vengan impuestas por las exigencias de acomodar los tiempos gramaticales al perfil narrativo de la escena. El hecho de que las sustituciones temporales sólo hayan tenido lugar en esta versión (y Ha 1909) induce a pensar que Valle se dejó guiar por cierta arbitrariedad a la hora de corregir estas secuencias, cuyas alteraciones, además, rompían la tónica general del relato.

En "La Generala" no se observa la misma resolución a la hora de introducir el

[305] "En un momento determinado de este segundo capítulo, en 1905, decide retomar los tiempos presentes, cambio que se inicia con la transformación de un indefinido en un pretérito perfecto. (...) Con el empleo del presente en este último capítulo, Valle parece que quiere provocar en el lector una impresión de simetría entre el principio del cuento y su final, impresión que deseó incrementar en 1905 al generalizar la presencia del presente en casi todo el capítulo inicial", Serrano Alonso 1996: 116.

[306] Se puede apreciar que este bloque reforma en esta ocasión el inicio del capítulo, en una de las pocas variantes con un objetivo estilístico que se hallan en esta versión. Javier Serrano (1996:115) interpreta que esta variante se debe al cambio en los tiempos verbales, en un intento de regresar a la acción simultánea y evitar la omnisciencia.

presente que en "Tula Varona" y "Rosarito", aunque en esta última con las salvedades comentadas. Las sustituciones ejercidas en *Cofre de sándalo* son esporádicas y poco sistemáticas, si bien, curiosamente, parte de estas variantes ya se hallaban en UM 1892:

> Currita, que **estaba** / **está** hojeando la novela **exclamó** / **exclama** de pronto: (p. 170; UM 1892, p. 185; Cs 1909, p. 156)
>
> Sandoval la **miró** / **mira** (p. 170; Cs 1909, p. 156)
>
> El pobre muchacho, no sabía que pensar de Currita y del modo como le **trataba** / **trata** (p. 172; UM 1892, p. 186)
>
> Sandoval **calló** / **calla**, arrepentido (p. 177; Cs 1909, p. 164)

Incluso Ca 1922 rectifica alguna de las innovaciones realizadas en Cs 1909 y regresa a los tiempos en pasado, más acordes con el resto de la escena:

> Currita, que seguía hojeando la novela, exclamó de pronto: (Ca 1922, p. 260)
>
> Sandoval fué lector de la Generala. ¡Y no sabía qué pensar del modo como la dama le trataba (Ca 1922, p. 261)

En lo que respecta a las formas verbales incorrectas o inadecuadas, los esfuerzos de Valle-Inclán van dirigidos a exonerar el texto de 1895 de aquellos usos provenientes de su estrato gallego. De todos ellos se dedica con especial ahínco a suprimir el empleo de la forma "-ra" del imperfecto de subjuntivo como pluscuamperfecto de indicativo, valor que aparecía con mucha frecuencia en *Femeninas*.[307] No obstante, más que de una forma espuria, se trata más bien de una utilización inexacta, puesto que su valor como indicativo es habitual todavía hoy en español. Ingrid Hermerén (1992) le dedica un monográfico a este uso especial y afirma que la designación de la forma en "-ra" como pluscuamperfecto proviene del latín y se conserva todavía en gallego, portugués y español, aunque sólo en la

[307] "También merece aplauso, a mi juicio, la supresión de la forma en -ra del imperfecto de subjuntivo, empleada pródigamente en la primera redacción de *Femeninas* en lugar del pluscuamperfecto de indicativo, licencia tolerada por algunos gramáticos, o del perfecto del mismo modo, incorrección condenada por todos", Julio Casares 1931: 68.

primera se consolida en su sistema verbal.[308] De modo que es su origen galaico y no las reminiscencias de la prosa decimonónica, tal como afirma Fichter,[309] el factor decisivo en esta alteración de la norma gramatical.[310] Así lo debió estimar el autor al corregirla en *Cofre de sándalo* (1909), aunque llama la atención que en la mayoría de las ocasiones inserta otra forma simple, el indefinido:

> En los primeros tiempos derrochara como un príncipe, mas parece ser que su familia se **arruinara** (p. 6) / **arruinó** (Cs 1909, p. 174) años después en una revolución,
>
> Antes que con aquel estudiante **diera** (p. 11) / **dió** (Cs 1909, p. 180) mucho que hablar con el hermano de su doncella;
>
> un buen mozo que la **hiciera** (p. 18) / **hizo** (Cs 1909, p. 187) feliz en los albores del noviazgo.
>
> No diera nunca la condesa gran importancia á los negocios del corazón. Desde mucho antes de los quince años, **comenzara** (p. 20) / **comenzó** (Cs 1909, p. 189) la dinastía de sus novios que eran destronados á los ocho días,[311]
>
> A falta de otro patrimonio, **heredara** (p. 52) / **heredó** (Cs 1909, p. 30) la gentil presencia de su padre.
>
> temía perder el dominio que hasta entonces **conservara** (p. 71) / **había conservado** (Cs 1909, p. 52) sobre sí
>
> ¡Diana cazadora la llamara el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel hombre! (p. 78) / ¡El Duquesito bien ajeno al símbolo de aquel nombre, la había llamado Diana Cazadora! (Cs 1909, p. 65)[312]

---

[308] Hermerén 1992: 15

[309] "Si bien no eliminó éstos al pulir los textos para *Cofre de sándalo*, sí quitó varios ejemplos de otro vicio común de los escritores del siglo pasado: el uso excesivo del llamado imperfecto de subjuntivo por el pretérito o pluscuamperfecto de indicativo", William Fichter 1942: 290.

[310] Esta misma opinión se sostiene en Serrano Alonso (1996: 249-245)

[311] Como se puede observar, dos imperfectos de subjuntivo sobreviven a la criba de Cs 1909 en "La condesa de Cela". Es preciso esperar a *Corte de amor* (1922) para que se produzca su sustitución por la forma compuesta del pluscuamperfecto de indicativo:

derrochara > había derrochado (Ca 1922, p. 192)
diera > había dado (Ca 1922, p. 207)

El primero de ellos ya había sido modificado en Ha 1909, aunque el tiempo utilizado había sido un imperfecto de indicativo ("derrochaba"), el cual resultaba inadecuado para la correlación temporal del fragmento.

[312] Con relación a esta misma forma hay que reseñar la predilección de *Cofre de sándalo* en "Tula Varona" por el alomorfo "-ra" para referirse al imperfecto de subjuntivo: "refrescase" (p. 50) / "refrescara" (Cs 1922, p. 29); "tuviese (p. 54) / "tuviera" (Cs 1922, p. 1).

En "Octavia Santino" el solecismo de *Femeninas* incluso se crea sobre la forma adecuada de los pre-textos:[313]

> Había sabido hacerse amar (UM 1892, p. 198)
> Supiera hacerse amar (Fem 1895, p. 82)
> Sabía hacerse amar (Pm 1904, p. 30)
> Supo hacerse amar (Cs 1909, p. 70)

"Rosarito", merced a su diferente historia textual, anticipa estas variantes a la versión de *La Ilustración Española y Americana* (1903), a pesar de que la labor correctora todavía se prolonga a 1905 y 1920:

> Amada de Camarasa **conociera** (p. 198) / **había conocido** (Il 1903, p. 263) en Lisboa, cuando las bodas del Infante Don Miguel.[314]
>
> después **estuvieras** (p. 207) / **habías estado** (Il 1903, p. 275) en la feria de Barbanzón vestido de chalán
>
> la influencia del poeta inglés **fuera** (p. 215) / **fué** (Il 1903, p. 278) decisiva
>
> ¡Cuántas veces **oyera** (p. 17) / **había oído** (Jn 1905, p. 131) Rosarito en la tertulia de sus abuelos, la historia de aquellos cabellos blancos!
>
> el lecho de palo de santo, **donde durmiera** (p. 225) / **había dormido** (Ju 1920, p. 205) cien años antes Fray Diego de Cádiz.

Otro calco de las estructuras verbales del gallego es la construcción perifrástica "ir + infinitivo", y cuya perpetuación en las seis novelas cortas gozó de idéntica fortuna que la expresión anterior y se corrigió en la primera revisión profunda de cada relato:

> Ella, vacilando, con timidez de mujer enamorada, **fué sentarse** (p. 39) / **fue a sentarse** (Cs 1909, p. 211) á su lado

---

[313] Amor y Vázquez (1958: 9) explica esta variante por las intenciones de dotar a su prosa de una frase más breve: "Un caso de alteración de la frase y rectificación posterior merece ser destacada por su trascendencia cuanto a las aspiraciones y procedimientos estilísticos del autor. Es uno de los entresacados por Casares como usos reprochables corregidos: «*supiera* hacerse amar...» («Octavia Santino», en *Femeninas*, p. 82); corrección: «supo» (*Cofre de sándalo*, p. 70). Pero Casares desconocía la versión anterior del cuento, relegada a los archivos periodísticos ultramarinos. En ella la frase aparece en el pluscuamperfecto de indicativo: «Había sabido hacerse amar...» («La confesión»). El solecismo de la segunda versión se explica, pues, como consecuencia de la progresión estilística del autor hacia una frase más breve, propósito al que sirven también muchos de los galaicismo léxicos."

[314] Eliane Lavaud (1991: 104-105) afirma que este cambio se produce en Ha 1909 respecto a 1907, sin embargo ya había ocurrido previamente tanto en 1903 como en 1905.

> cuando el sol declinaba **iba sentarme** (p. 111) / **iba a sentarme** (Ha 1909, p. 131) á popa,
>
> sólo aguarda al compañero para **ir calzar** (p. 186) / **ir a calzar** (Il 1903, p. 262) los diminutos pies del futuro conde de Cela.

De igual procedencia es la perífrasis gallega tener + participio, de carácter reiterativo, que Valle utiliza en lugar del pluscuamperfecto de indicativo. Aparece en tres ocasiones en *Femeninas* y en todas superó la corrección de las sucesivas reimpresiones:

> aquel estudiante sin creencias, libertino y masón, á quien Dios, para humillar tanta soberbia, tenía sumido en la miseria ("La condesa de Cela", p. 35)
>
> ¡aquellas pobres manos, que ahora se enclavijaban sobre la sábana, tenían jugado tanto con ellos!... ("Octavia Santino", p. 88)
>
> -Ya sé, ya sé... Tengo oído mucho. ¡Es un hombre terrible, un libertino, un masón! ("Rosarito", p. 192)

Finalmente, en lo referente a las formas no nominales, solamente se halla un trueque de un participio ("Fruncido", p. 22) por un gerundio ("Frunciendo", Pm 1905, p. 28), motivado por eliminar la cadencia cacofónica que poseía la frase:

> **Fruncido** (p. 22) / **Frunciendo** (Pm 1905, p. 28) el arco de su lindo ceño, contemplando las uñas rosadas y menudas de su mano,

3.1.2.4. Los sufijos

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

Las alteraciones morfológicas de las palabras se centran, pues, en eliminar la abundancia de diminutivos que corrían desde "La condesa de Cela" hasta "La Generala". En "Rosarito", debido a su tardía redacción respecto a sus compañeras de colectánea, esta

modalidad de sufijación es mucho menos frecuente. Como bien advierte Fichter, la supresión de los diminutivos hay que vincularla a la reparación del lenguaje vulgar y familiar que se producía en *Cofre de sándalo*. No obstante, en versiones precedentes ya se atisbaba ligeramente la enmienda de este aspecto:

llamitas (p. 31) > llamas (Pm 1905, p. 29)[315]

lorito (p. 62) > papagayo (Gl 1905)

la cabeza de una [estatuilla de bronce, capricho artístico de Pradier,] (p. 62) / < estatua > (Gl 1905)

[en un rincón del saloncito] (p. 62) / < entre dos balcones > (Gl 1905)

Pero en Cs 1909 irrumpe con mucha más fuerza:

cuestecilla (p. 52) > cuesta (Cs 1909, p. 30)

sonrisilla (p. 56) > sonrisa (Cs 1909, p. 35)

orejita (p.57) > oreja (Cs 1909, p. 36)

risita (p. 63) > risa (Cs 1909, p. 42)

frasecilla (p. 74) > palabra (Cs 1909, p. 56)

cabecita (p. 8) > cabeza (Cs 1909, p. 177)

gatita (p. 9) > gata (Cs 1909, p. 178)

capotita (p. 10) > capota (Cs 1909, p. 178)

rinconcito (p. 21) > lugar (Cs 1909, p. 190)

hilillos (p. 82) > hilos (Cs 1909, p.70)

solito (p. 86) > solo (Cs 1909, p. 74)

bajito (p. 94) > quedo (Cs 1909, p. 81)

gatita (p. 162) > gata (Cs 1909, p. 146)

cabecita (p. 164) > cabeza (Cs 1909, p. 149)

[315] A pesar de esta enmienda en esta versión se halla un ejemplo inverso: cabezas (p. 8) > cabecitas (Pm 1905, p. 26)

modistillas pizpiretas (p. 170) > modistas apasionadas (Cs 1909, p. 155)

cabecitas (p. 170) > gentiles cabezas (Cs 1909, p. 155)

chiquitín travieso (p. 179) > rapaz (Cs 1909, p. 166)

En "La niña Chole" se produce idéntico fenómeno en 1909, aunque en *Historias de amor*:

corrillos (p. 109) > corros (Ha 1909, p. 129)

loritos (p. 110) > guacamayos (Ha 1909, p. 130)

pobrecillo (p. 111) > cuitado (Ha 1909, p. 130)

pobrecillo (p. 158) / pobre (Ha 1909, p. 163)

Otras variantes menores y escasamente significativas afectan a sufijos minusvalorativos o colectivos:

bigotejo (p. 30) > bigotazo (Pm 1905, p. 29)

muchachote (p. 11) > muchacho (Hp 1907, p. 21)

Tropel de fantasmas se agita entre los **cortinones** (p. 222) / **cortinajes** (Ju 1920, p. 202) espesos

3.1.3. Nivel léxico

Las sustituciones léxicas constituyen un alto porcentaje de las variantes acometidas. En la mayoría de los casos no afectan ni lo más mínimo al significado de la estructura en que se insertan, sino que el procedimiento más frecuente es la permuta de una palabra por otra con idéntica designación. No obstante, tal circunstancia convive con la mayor precisión léxica aportada en las sucesivas rectificaciones del texto, pues ya en *Femeninas* se intuía un lenguaje más sugestivo respecto a sus pre-textos. Ello es especialmente notorio en "La Generala", merced a los adjetivos más idóneos en la calificación de los personajes:

> toda su persona, estaba dotada de un carácter **marcial** (p. 162) / **reverente** (UM 1892, p. 182)
>
> aquella hermosa figura de **veterano** (p. 162) / **viejecito** (UM 1892) atraía amorosamente.
>
> Creía que para enamorar á una dama **encopetada** (p. 173) / **principal** (UM 1892, p. 186)
>
> pero ya verá como en el **pecado** (p. 178) / **castigo** (UM 1892) se lleva la penitencia

Don Miguel Rojas, pese a su avanzada edad para contraer matrimonio, todavía no merece el apelativo de "viejecito", así como su condición militar lo dota antes de un carácter marcial que reverente. Por lo que respecta a Currita, es su disposición y coquetería lo que disuade a Sandoval, tan poco acostumbrado a tratar a las "verdaderas señoras", y no su nobleza o su alta posición social. Por último, Valle corrige el error de 1892, consciente de que es un pecado lo que exige penitencia y no un castigo.

En las versiones posteriores a *Femeninas* se consolida la revisión del vocabulario de los seis relatos, aunque se intensifica en gran medida en 1909. Gl 1905 altera tres palabras respecto a la "Tula Varona" de 1895:

> confidente (p. 70) >diván (Gl 1905; Cs 1909, p. 50)
>
> ver en incitante **claro-oscuro** (p. 64) > **penumbra** (Gl 1905; Cs 1909, p. 44)
>
> fondo **del mate** (p. 63) / **de la matera** (Gl 1905; Cs 1909, p. 42)
>
> sostenía [**el mate** / **la matera** (Hp 1907, p. 52; Cs 1909, p. 44) de plata cincelada] (p. 64) < la matera con adornos de plata labrados con fantasía > (Gl 1905)
>
> le pidió **el mate** (p. 66) / **la matera** (Gl 1905; Hp 1907, p. 53; Cs 1909, p. 45) para ponerle más agua.

En el primer ejemplo, pese a la aparente neutralidad de los dos términos, la elección de "diván" no es nada aleatoria, puesto que era uno de los elementos inexcusables de la decoración modernista, tan presente en el lujoso y cosmopolita domicilio de Tula.[316] En

[316] Corrobora esta explicación una variante de 1905 de "La condesa de Cela", donde se trueca "sofá" por "diván". Pero dicha sustitución no gozó de fortuna en ulteriores publicaciones porque no se ajustaba al escueto y pobre mobiliario del domicilio de Aquiles.

cuanto a la sustitución de "mate" por "matera" debió convencer enormemente a don Ramón, dada su perpetuación en las restantes versiones, si bien es cierto que en Hp 1907, de las tres ocasiones en que aparece, todavía matiene "mate" en la primera como consecuencia de uno de sus numerosos despistes en la labor de corrección. Ahora bien, si las publicaciones más tardías mostraban un léxico más cuidado, es preciso aclarar que Valle-Inclán incurre en este caso en un error de vocabulario. La palabra "mate" es homónima debido a que puede designar tanto al recipiente como a la infusión, incluso esta última toma el nombre de la calabaza (*mati* en quechua) usada para preparar y servir la bebida. "Matera", por el contrario, significa, exclusivamente, persona aficionada a tomar mate.[317]

En "Rosarito", por su parte, las revisiones del léxico comienzan en 1903:

> algún asiento de piedra, **oculto** (p. 213) / **envuelto** (Il 1903, p. 278) hasta entonces en sombra clandestina.
>
> aquellos ojos **hipnóticos** (p. 217) / **magnéticos** (Il 1903, p. 278)

Sin embargo, como se ha dicho, es en *Cofre de sándalo* donde se producen las mayores novedades léxicas. En 1909 "La condesa de Cela"[318] y "Octavia Santino" buscan un vocabulario más expresivo que el de sus versiones previas, bien optando por el mayor acierto de sus vocablos, bien eligiendo unas imágenes más agudas:

> su sensibilidad reposada, **y plebeya** (p. 35) / **razonable y burguesa** (Cs 1909, p. 207)

---

[317] A buen seguro, esta sustitución viene motivada, pese a lo inapropiado del término, por la decisión de romper la reiteración de la palabra "mate" en un fragmento tan corto.

[318] La versión de *Corte de amor* (1922) insiste en las direcciones apuntada en 1909:
la pobre Julia (p. 11) > la Condesa de Cela (Ca 1922, p. 198)
del **pobre muchacho que tan enamorado se muestra** (p. 18) > **estudiante** (Ca 1922, p. 206)
Incluso reduce el número de veces que aparece la palabra "condesa", a fin de evitar su excesiva repetición:
la condesa (p. 10) > la dama (Ca 1922, p. 197)
la condesa (p. 19) > la pizpireta (Ca 1922, p. 206)

> en los tiempos prósperos del **joven** (p. 12) / **estudiante americano** (Cs 1909, p. 181)
>
> Ella **se vuelve sonriente** (p. 14) / **sonríe** (Cs 1909, p. 183)
>
> **Piensa** (p. 19) / **Calcula** (Cs 1909, p. 188) que si es débil.
>
> No diera nunca la condesa gran importancia a los **negocios** (p. 20) / **equinocios** (Cs 1909, p. 189) del corazón
>
> algún **ex-adorador** (p. 21) / **antiguo adorador** (Cs 1909, p. 190)
>
> Aquiles Calderón, que era un poco loco, sentía por la condesa esa pasión vehemente, con resabios de animalidad, que experimentan los hombres fuertes, las naturalezas primitivas cuando **llegan á amar; pasión combinada** (p. 23)/ **llevan el hierro del amor clavado en la carne... Y la pasión se juntaba** (Cs 1909, p. 193) en el bohemio
>
> sonríe, **echando** (p. 25) / **doblando** la cabeza sobre el hombro (Cs 1909, p. 195)
>
> ¡Quién te había de decir entonces, que tendrías que **cuidarme** (p. 84) / **amortajarme** (Cs 1909, p. 72-73)
>
> Perico dijo que no; y la enferma procurando sonreir, **le hizo seña de que se acercase** (p. 90) / **volvió a cerrar los ojos** (Cs 1909, p. 80)
>
> y ocultando la **frente en las almohadas** (p. 93) / **cara** (Cs 1909, p. 80)
>
> Después te **diré eso** (p. 96) / **lo confesaré todo...** (Cs 1909, p. 83)

En "La Generala" este tipo de variantes se orientan en aras de ocasionar una mayor precisión en la calificación de los personajes, continuando con la labor iniciada en 1895 respecto a los pre-textos:

> Era un **caballerete** (p. 167) / **teniente bonito** (Cs 1909, p. 151)
>
> Este **tal,** (p. 167) / **lindo galán,** (Cs 1909, p. 151)
>
> cuando comía á solas con su **marido** (p. 167) / **veterano esposo** (Cs 1909, p. 152)
>
> contemplaba al **joven,** (p. 174) / **sonrosado teniente,** (Cs 1909, p. 160) que sentía el peso de aquella mirada.
>
> duquesas **y mundanas** (p. 168) / **ó cocotas** (Cs 1909, p. 154)

O construir fragmentos de una mayor sutileza:

> Mientras los **hombres de la República pasaban á la Monarquía,** (p. 164) / **graves varones republicanos se arrepentían y daban golpes de pecho ante el altar y el trono** (Cs 1909, p. 149)

> lo primero, que se necesitaba **eran pelos en la cara en forma de bigote ó barba corrida, y tocante á esto,** (p. 173) / **era un alarde varonil en forma de mostacho de mosquetero, ó barba de capuchino, y de todo ello,** (Cs 1909, p. 159) el ayudante estaba muy necesitado.
>
> esa extentoriedad que los sentimientos contenidos, adquieren al desatarse, (p. 176) / explosión de cristales rotos que tienen las lágrimas (Cs 1909, p. 162)

"Tula Varona" y "La niña Chole" (ésta en Ha 1909), por su parte, introducen las variantes más sustanciosas. En la primera, como en "La Generala", se observa una mayor afinidad en la caracterización de los protagonistas:

> Se reía con risa hombruna, que sonaba de un modo extraño en su **pálida** (p. 54) / **cálida** (Cs 1909, p. 32) boca de criolla.
>
> no se sabía si era una dama **genial** (p. 58) / **rastacuera** (Cs 1909, p. 37) ó una aventurera muy experta.
>
> es usted muy poco **galante** (p. 70) / **gentil** (Cs 1909, p. 50)
>
> -Allí tiene usted. ¡Y ahora veremos cuántas veces **lo mato!** (p. 69) / **le atravieso el corazón!** (Cs 1909, p. 50)

El adjetivo "cálida" refleja mucho mejor el fulgor erótico y tropical de Tula que el calificativo "pálida", habitualmente asociado a la castidad de la mujer prerrafaelista.[319] Respecto al segundo cambio, se elimina el apelativo más neutro de 1895 por otro más apropiado a las licenciosas costumbres de la criolla. La sustitución de "galante" por "gentil" se ajusta a los reproches de Tula por el denodado frenesí de Mendoza en la lucha de floretes, ya que si de algo no carece el duquesito es de harta galantería, siempre a disposición de sus conquistas amorosas. En el último ejemplo se anula la asepsia del primer término en favor de una frase que guarda un lenguaje mucho más ambiguo, puesto que con las palabras de Tula se sugiere la muerte figurada en el duelo de floretes, pero también los

[319] Este adjetivo es retomado en la versión de "La condesa de Cela" de *Por Esos Mundos*: "Ella retrocedió con horror, mirándole de frente, <pálida como la muerte>" (p. 47). Mucho debió convencer a Valle este símil, ya que lo utilizó en dos relatos de *Femeninas*, "Octavia Santino" y "La niña Chole", aunque en este último desaparece a partir de 1909. Fichter (1942: 295) expone esta imagen como ejemplo de la falta de lirismo y agudeza de muchas de las expresiones de 1895.

futuros perjuicios que la fatal Varona causará en los sentimientos del duque.

"La niña Chole", en *Historias de amor* (1909), incluye un cuantioso grupo de alteraciones léxicas sin mayor significación:

acodan (p. 113) > apoyan (Ha 1909, p. 133)

tonata (p. 115) > música (Ha 1909, p. 134)

enamoramiento (p. 124) > devaneos (Ha 1909, p. 140)

delicado temblorcillo (p. 125) > estremecimientos (Ha 1909, p. 141)

horizonte (p. 126) > Oriente (Ha 1909, p. 141)[320]

ademán (p. 127) > señal (Ha 1909, p. 143)

salto (p. 132) > paso (Ha 1909, p. 146)

muelle (p. 133) > mar (Ha 1909, p. 146)

doctor (p. 133) > capellán (Ha 1909, p. 146)

playa (p. 147) > ribera (Ha 1909, p. 155)

camiseta (p. 153) > blusa (Ha 1909, p. 160)

burbujas (p. 154) > espumas (Ha 1909, p. 160)

el gran salón (p. 157) > la cámara (Ha 1909, p. 162)

Pero, aparte de estas intrascendentes mutaciones, se contemplan otras de mayor interés. Hay una inflación de la palabra "fragata" con la intención de evitar la reiteración del nombre del barco (el "Dalila") en el que viaja el protagonista. No ocurre lo mismo, sin embargo, con el nombre propio de la niña Chole, cuyas apariciones se acrecientan en detrimento del gentilicio "yucateca", que, a tenor de los cambios efectuados en esta versión, no debía convencer en exceso al autor. Relacionado con los apelativos de la criolla, se sustituye el sintagma nominal de Fem 1895 "una desconocida" por la "Salambó de los

[320] Esta variante viene motivada por la inserción de la palabra "horizonte" en un párrafo anterior.

palacios de Tequil", variante motivada, sin lugar a dudas, por los ánimos de romper las reminiscencias de la narración con el relato "X... / Una desconocida".[321] La última rectificación de cierto interés reside en la corrección de un término inadecuado. En la escena de los tiburones, en 1895, Valle denominaba al escualo que mata al cazador, "enorme cetáceo", equívoco que subsana en 1909 por "tiburón". Sin embargo, no se trata de un error completamente achacable a Valle-Inclán, sino a la fuente de donde toma este pasaje. En el episodio de Zorrilla, antecedente de esta escena, ya aparecía la confusión de llamar cetáceo al tiburón. Valle, tal vez por desconocimientos zoológicos o por despiste, reproduce el término incorrecto de Zorrilla en 1895 hasta repararlo en 1909.

La mayor exactitud léxica de 1909 se empeña, de igual modo, en suprimir los vocablos excesivamente coloquiales:

> en lo que ella llamaba **la "rotura de la vagilla"** (p. 20) / **la despedida de las locuras** (Cs 1909, p. 190)
>
> aquel **gran arrancado** (p. 24) / **bohemio** (Cs 1909, p. 194)
>
> **Gastaba** (p. 54) / **Usaba** (Cs 1909, p. 32) corto el cabello.
>
> **Su amiga** (p. 61) **La criolla** (Cs 1909, p. 40)

Pero el proceso evolutivo de las novelas cortas no se detiene con las variantes concernientes a la mayor fortuna significativa, sino que se distingue por la eliminación de los galaicismos de la edición príncipe, escasos en comparación con los cuentos, cuya ambientación gallega influía de manera decisiva en la copiosa afluencia de términos de origen galaico. En cualquier caso, su mayor o menor aparición se concentra, en ambos

[321] Además, el hecho de que Salambó fuese hija del general cartaginés Amílcar Barca contrae unas interesantes asociaciones con la Niña Chole, quien en la *Sonata de estío* es hija del general Bermúdez.

géneros, en los primeros años de la producción literaria valleinclaniana:[322]

> Este análisis puede hacernos concluir que el empleo de «calcos» o préstamos del gallego por Valle-Inclán, en efecto, fue una actividad habitual en el autor, pero, por otra parte, y gracias a los datos que ofrecen sus relatos, también se comprueba que en sus comienzos literarios esta manera de utilizar la lengua gallega para enriquecer su castellano, y para dar un mayor carácter fidedigno a sus ambientes galaicos no resultó natural ni fluida, todo lo contrario. Sin embargo, muy pronto decidió resolverlo, algo que consiguió progresiva pero precozmente, quedando estabilizado el empleo de estos galaicismos léxicos antes de que finalizase el siglo XIX. (Serrano Alonso 1996: 253)

En *Femeninas* los vocablos de esta índole se reducen, prácticamente, a la palabra "amigo/a", cuya acepción como relación extramatrimonial es muy frecuente en gallego.[323] *Cofre de sándalo* la descarta en sus tres apariciones -una en "La condesa de Cela" y dos en "Octavia Santino"-:

> Aquiles la miró con dureza, sin dignarse responder; pero como **su amiga** (p. 25) / **ella** (Cs 1909, p. 195)

Sin embargo, es preciso referirse también a la aparición del sustantivo "crencha" (Fem 1895, p. 203) como sinónimo de "cabellera" en la novela corta "Rosarito", puesto que tanto su procedencia como su mayor o menor acierto han dado pábulo a diferentes comentarios acerca de esta palabra. Para Julio Casares (1931: 48) no constituye sino un claro ejemplo de solecismo:

> Otra palabra que se le atravesó a nuestro prosista es *crencha*. Dos acepciones tiene esta voz: la raya que separa el cabello en dos partes, y cada una de estas partes, que también se llaman *aladares*. De aquí que sea muy dudoso elogio decir a una mujer que tiene la «la crencha de ébano» (*Sonata de Otoño*, 48); porque, o se piensa en una raya renegrida, como suelen tenerla los que se tiñen, o se queda el lector sin averiguar cómo sería la otra crencha, de la que nada se le dice.

Opinión que refuta tajantemente Amor y Vázquez (1958: 7) en función del elemento

[322] De todos modos, tanto Amor y Vázquez (1958: 2) como García de la Torre (1986c: 23) afirman que son una constante en los escritos de Valle-Inclán.

[323] Según el *Gran Diccionario Xerais da Lingua*, designa "persoa coa que se manteñen relacións amorosas non recoñecidas co vínculo matrimonial".

innovador que supone su procedencia gallega:[324]

> Un par de galaicismos de este tipo le han sido criticados, en nuestra opinión, con demasiada severidad: nos referimos a las objeciones de Julio Casares a los vocablos *crencha* y *calmo*. Se opone éste al uso de ambas palabras como sinónimos de «cabellera» y «tranquilo», respectivamente, estimando que la primera es: «Otra palabra que se le atravesó a nuestro prosista...» Y tildando la segunda de galicismo. No necesitaba el mencionado crítico haber buscado una influencia lingüística en la nación vecina, pues bastaba con haber ido a la lengua regional para encontrar esta acepción que, por otra parte, nos parece muy plausible en un autor preocupado de la renovación del lenguaje. En descargo de Casares es de advertir su propia confesión en lo que a galaicismos atañe: «en este terreno no puedo afirmar nada por cuenta propia». Igual podría decirse que es el caso con *crencha*. Más que un empleo defectuoso de la palabra castellana, se trata de un intento de creación de un nuevo sinónimo de cabellera por medio de la acepción gallega de la palabra, evitando así una repetición demasiado cercana. Por eso, tras haber usado «su *crencha* de oro» dice más adelante: «sacudió la blanca cabellera».

Parecen corroborar la teoría de Amor y Vázquez las pretensiones de don Ramón por cuanto que aprovecha otra versión del mismo relato para incrementar las apariciones del vocablo:

> El alfilerón de oro que momentos antes aun sugetaba la **trenza** (p. 226) / **crencha** (Il 1903, p. 279) de la niña

Además de su diferente fortuna o las vicisitudes acerca de su procedencia, las alteraciones léxicas también están estrechamente vinculadas a los errores de transmisión de un texto. A menudo se produce una *lectio facilior* o trivialización, infracción que se comete cuando "ante una palabra poco frecuente con rasgos gráficos muy similares a otra de uso normal, el copista de inmediato opta por la segunda, la lección más fácil" (Alberto Blecua 1987: 25). En "La condesa de Cela" se produce en la versión de 1905. *Por Esos Mundos* lee mal dos palabras de *Femeninas*:

> obsidiana (p. 7) > axidiana (Pm 1905, p. 26)
>
> corredor (p. 8) > comedor (Pm 1905, p. 26)

La palabra "obsidiana" es reproducida deficientemente debido a su infrecuente uso

[324] Efectivamente, el *Gran Diccionario Xerais da Lingua*, además de la consabida acepción de la raya que separa el cabello, establece la que sigue: "Mato de pelo; crecha, guedella."

y se coloca un término inexistente, cuya similitud descansa en unas vagas reminiscencias fonéticas. En la segunda variante pugnan dos sustantivos relativos al campo semántico de las diferentes partes de la casa. Podría parecer un caso de simple sustitución léxica, pero el contexto aclara que se trata de una nueva lectura errónea:

> Tardó poco en oirse el roce de una cola de seda desplegada en el comedor. Pulsaron desde fuera ligeramente, y no contestó. (Pm 1905, p. 26)

Es obvio que si está en el comedor se halla dentro del domicilio y no fuera -en el pasillo- como ponía de manifiesto Fem 1895, solamente la cercanía gráfica y el uso más común del segundo sustantivo explica el cambio en esta versión.

Pero donde se puede observar un mayor número de lecturas erróneas es en *Flores de almendro*, quizás por no haber podido ser revisada por el autor:

> Los ojos vibrantes de despecho; la mejilla pálida, la **ojera** (p. 23) / **oreja** (Fa 1936, p. 152) ahondada;
>
> Sentía la tentación caprichosa de **cansar** (p. 40; Cs 1909, p. 212) / **causar** (Fa 1936, p. 159) el placer en brazos de Aquiles
>
> De estatura no más que mediana; **ademán** (p. 89) / **además** frío (Fa 1936, p. 140)
>
> aljofaina (p. 178) > jofaina (Fa 1936, p. 219)

Tal vez el segundo ejemplo constituya el caso más controvertido, pero el hecho de que el verbo corregido haya aparecido en todas las versiones parece un síntoma inequívoco de que solamente se haya podido originar por una deficiencia de la publicación. El primero y tercero se originan por una lectura errónea provocada por la similitud gráfica de ambos términos, y el cuarto utiliza la grafía más común de un mismo término.

3.2. VARIANTES ESTILÍSTICAS

Resulta un tanto tautológico titular de esta forma el apartado que ahora se inicia, por cuanto la voluntad estilística es incuestionable en la mayor parte de las variantes analizadas hasta el momento. No se pretende, pues, proyectar la idea de que los cambios que se analizarán a partir de ahora vienen motivados por unos objetivos diferentes a los vistos a lo largo de este segundo capítulo. Únicamente, el hecho de que no se puedan homologar en virtud de un mismo fenómeno lingüístico o de que su común aparición afecte a más de un relato, induce a reunirlos bajo su único denominador común: perfeccionar el estilo de las seis novelas cortas.

3.2.1. Los diálogos

En la estrategia de la escritura de las seis obras que componen *Femeninas* no se observa ni un incremento cuantioso de diálogos ni, por el contrario, su sistemática omisión, salvo, obviamente, en aquellos casos en que se integran en algún fragmento que, por diversos motivos, es eliminado en la evolución textual de los diferentes relatos. Por consiguiente, la causa de que el diálogo constituya un epígrafe propio en este capítulo radica en el continuado y progresivo empeño que puso Valle-Inclán en revisar los discursos relativos a los personajes, quizás por la predilección que siempre tuvo por la escena dialogada.[325] Las modificaciones acometidas pretenden dotar a las distintas interlocuciones

[325] Aznar Soler (1994: 9) y Serrano Alonso (1996: 277) se hacen eco de las siguientes palabras de Pérez de Ayala: "Lo que se puede asegurar es que Valle-Inclán, ante todo, -y hasta diríamos que únicamente- ha producido obras de carácter dramático. Todas sus creaciones están enfocadas *sub specie theatri*, como decían los antiguos; desde las *Sonatas*, hasta los últimos Esperpentos."

Francisco Madrid (1943: 105), por su parte, testimonia las preferencias del autor por las obras dialogadas: "Ese trabajo de dialogar y de acotar artísticamente es el que más me gusta y el que encuentro más fácil. En mis

de un lenguaje más expresivo y menos vulgar y coloquial. En este sentido, la depuración del discurso de los protagonistas está en consonancia con la tónica general de las variantes incrustadas en las sucesivas correcciones. En aras de forjar unos diálogos más acordes con la estética de sus escritos, revisa el léxico utilizado por los diferentes personajes y se preocupa de aportar unos enunciados de mayor acierto expresivo:

> -Una carta evangélica; carta de mí marido... **Dice que perdona** (p. 16) / **Me ofrece su perdón** (Cs 1909, p. 186).
>
> Aquiles, de muy buen humor, empezó á pasearse canturreando [una jota zarzuelesca, popularizada] < retazos zarzuelescos popularizados > por (p. 5; Ca 1922, p. 191)
>
> -(...) crea usted que le viviría reconocido á ese **señor perro** (p. 52) / **perro tan amable** (Cs 1909, p. 31).

También evita expresiones coloquiales que rebajaban el tono literario del texto. Se corrigen frases hechas y poco afortunadas y se atenúa el uso excesivo de diminutivos, interjecciones y apelaciones:

> [-Pues decididamente Julia, tu marido no morirá atorado.
> -¿Por qué?
> -Phs... porque se tiene las grandes tragaderas.] (p. 17; Pm 1905, p. 27)
>
> - (...) considera que á **la pobre mamá** le doy **un verdadero alegrón** (p.22) / considera que á **mi pobre madre** le doy **su última alegría** (Cs 1909, p. 191)
>
> -[¡Donosa ocurrencia!] ¿Pues dónde había de tenerlas? (p. 25; Cs 1909, p. 195)
>
> -(...) [Vamos á ver] ¿En dónde están el reloj y las sortijas? (...) Pero yo no iré [¡quiá!] correría el peligro de quedarme allí. (p. 26; Cs 1909, p. 196)
>
> - (...) Alma mía! queridita mía!... (Fem 1895, p. 85) / (...) Alma mía! Toda mía!... (Cs 1909, p. 73, p. 73)
>
> [¿Sí, mi hijito] (p. 86; Cs 1909, p. 74)
>
> -¿Qué, mi pobrecita? (Fem 1895, p. 95) / Di, mi pobre amor (Cs 1909, p. 82)
>
> -(...) Por la Virgen María no me acongojes (Fem 1895, p. 98) / -¡Virgen María, no me abandones (Cs 1909, p. 85)

---

tragedias hay mucho de lo que yo, pájaro alicortado, hubiese querido hacer."

Se busca, además, una frase más concisa y ágil, para lo cual elimina repeticiones superfluas y expresiones accesorias:

> Aquiles Calderón, (...) era [en todo] un simpático muchacho (p. 7; Pm 1905, p. 26)
>
> y el (...) cabello, [que peinaba en trova,] dábanle gran semejanza con aquellos artistas (p. 11; Pm 1905, p. 26)
>
> -Eh!... [¡duque!] ¡duque!... (p.53; Gl 1905)
>
> -¡Encantadora [Tula!] ¡admirable! (p. 55; Gl 1905)
>
> -¡Vuelvo [duque, ¡vuelvo! No se asuste usted!] (p. 61; Gl 1905)
>
> -¿[Y bien] tú que has resuelto? (p. 17; Cs 1909, p. 186)
>
> -[Pues mira,] Aquiles, no debías incomodarte. (p. 26; Cs 1909, p. 191)
>
> -Desengáñate, [rapaz] (p. 15; Ca 1922, p. 202)
>
> -Vámonos, [duque;] no escandalicemos. (p. 60; Cs 1909, p. 39)
>
> -(...) Figúrese usted que ahora se pagan en esa moneda los derechos al Estado, [y que] el Estado [en este caso] soy yo, (p. 72; Cs 1909, p. 53)
>
> - (...) ¡Háblame! [¡háblame!...] ¡Dime que te acuerdas de todo!... (p. 85; Cs 1909, p. 73)
>
> -Que en ningún caso me dejarás morir sola (p. 95) / ¿No me dejarás morir sola? (Cs 1909, p. 82)
>
> -¡Cómo le ha crecido á usted el bigote! ¡Pero si se lo ha teñido! [¡ja! ¡ja! ¡Se lo ha teñido.] (p. 178; Cs 1909, p. 165)
>
> -¡Déjeme usted! [¡déjeme usted!] ¡Yo la adoro!... la... (p. 179; Cs 1909, p. 166)
>
> -(...) Ahora [creo que ya] lo alcanza Sandoval. (p. 181; Cs 1909, p. 168)

Se habrá notado, sin embargo, que han quedado al margen de esta exposición dos relatos: “La niña Chole” y “Rosarito”. Los motivos que explican tal ausencia residen en que en sendos textos aparece notablemente mejorado este aspecto, si bien en la narración de Tierra Caliente es prácticamente inexistente la presencia de diálogos.

3.2.2. Los inicios de capítulo

La disposición en capítulos que tras la edición de *Femeninas* comienza a tener cada una de las novelas cortas condicionará notablemente la configuración de los parágrafos destinados a iniciar los nuevos apartados. Como quiera que se producía un corte sustancial en el seno de la estructura unitaria de la obra, se tornaba necesario acomodar el discurso a una mayor ornamentación en la apertura del capítulo. Así, tanto en "La condesa de Cela" como en "La Generala", en la publicación de *Cofre de sándalo* se eliminan las partículas cohesivas provenientes del texto sin estructurar de Fem 1895:

> < XII. > [Por demás es advertir que] No estaba la condesa locamente enamorada (p. 34; Cs 1909, p. 206).[326]

> Las cosas así, leía una tarde á la generala las últimas páginas de la novela. (p. 173) / VIII. Una tarde leían juntos las últimas páginas de la novela**.** (Cs 1909, p. 160)

También se tiende a sustituir el pronombre personal por el nombre propio de los protagonistas. En "Octavia Santino" se va quebrando paulatinamente el anonimato con que se abría la obra:

> El, permanecía (UM 1892, p. 198; Gl 1893, col. 1; EL 1893, p. 2).
> El pobre mozo (Fem 1895, p. 81).
> Pedro Pondal, un poeta joven y desconocido, hallábase (Cs 1909, p. 69)[327]

De hecho, en el capítulo II de la colección de 1909 también se comienza colocando al frente el nombre de Pondal:

> Un momento se detuvo Perico Pondal (Fem 1895, p. 82) // II. Pedro Pondal se detuvo un momento (Cs 1909, p. 70)

Se crea, de esta forma, un paralelismo entre el principio de los dos primeros

[326] Fichter (1942: 290) ejemplifica con esta supresión la siguiente afirmación: "También encontramos en *Femeninas*, aunque en menor grado, otros resabios que pudo aprender de la literatura del día, como el empleo de lugares comunes y frases hechas, y la imitación de los clásicos."

[327] Este apóstrofe especificativo se produce también en otro capítulo de la misma colección: "Octavia parecía dormitar" (Fem 1895, p. 90) // "VI. Octavia, hundida la cabeza, dormitaba" (Cs 1909, p. 79)

episodios, incluso la ruptura del hipérbaton en este segundo capítulo sirve para marcar el regreso a la focalización sobre Pedro Pondal, pues al final del anterior se había centrado en Octavia.

En "La Generala" y "Rosarito" casi todas las variantes insisten, igualmente, en colocar como cabecera del capítulo el nombre de la protagonista:

> Cuando los condes fueron por Currita, para sacarla definitivamente de aquel encierro y presentarla al mundo, (p. 163) / II. Currita era la hija menor de los Condes de Casa Jimeno. Cuando sus padres fueron por ella, para sacarla de aquel encierro y presentarla al mundo, (Cs 1909, p. 147).
>
> Al día siguiente, y al otro, y al otro, fué Sandoval á leer «Lo que no muere» á la generala. El pobre muchacho, no sabía que pensar de Currita, y del modo como le trataba. (p. 172) / VII. Sandoval fué lector de la Generala. ¡Y no sabía qué pensar del modo como la dama le trataba, aquel blondo ahijado de Apolo y Marte! La Casa Jimeno. (Cs 1909, p. 158)
>
> < II. Rosarito > estaba muy pálida (p. 187; Ju 1914, p. 97)

Este procedimiento se expande en "La Generala" incluso a otros párrafos, aun cuando no constituyan el inicio de un nuevo apartado:

> No bien llegó la parentela, Currita se lanzó fuera del locutorio (p. 164) / Currita, no bien llegó la parentela, se lanzó fuera del locutorio, (Cs 1909, p. 148)
>
> Este amor á la libertad, tan desenfadadamente expresado con el viva dado á la Santa de Cásia, lo conservó Currita hasta la muerte. (P. 164) / Currita conservó hasta la muerte este amor á la libertad, tan desenfadadamente expresado con el viva á la santa de Casia. (Cs 1909, p. 148)

En "La condesa de Cela" las mayores innovaciones no se producirán, sin embargo, en 1909 sino en *Corte de amor* (1922). En el capítulo III elimina la cohesión con el fragmento inmediatamente anterior:

> A todo esto, la condesa baja la cabeza y parece dudosa (p. 18)
>
> III. LA CONDESA baja la cabeza y parece dudosa (Ca 1922, p. 205)

Y en el XI *Cofre de sándalo* (1909) todavía inicia el capítulo con un pronombre personal cuya presencia no debió convencer al autor, ya que en Ca 1922, pese a no

constituir un nuevo apartado, lo remplaza por el nombre propio correspondiente:

> XI. Él insistía con palabras muy tiernas y un poco poéticas (Cs 1909, p. 204)
>
> Aquiles insistía con palabras muy tiernas y un poco poéticas: (Ca 1922, p. 224)

3.2.3. Caracterización de personajes

Si el discurso de los personajes se distinguía por una mayor afinidad estética conforme avanzaban las versiones, su caracterización no va a suponer una excepción. Por ejemplo, en "La condesa de Cela" se evita la cantidad de alusiones a la pobreza de Aquiles, de modo que, tal como se recordará, Pm 1905 elimina la mayoría de las menciones a la precaria situación económica de Calderón:

> En los primeros años derrochara como un príncipe, mas parece ser que su familia se arruinara años después en una revolución, y ahora vivía de la gracia de Dios. [Pero al verle hacer el tenorio en las esquinas, y pasear las calles desde la mañana hasta la noche requebrando á las niñeras, y pidiéndoles nuevas de sus señoras, nadie adivinaría las torturas á 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] (p. 6-7)
>
> [(La condesa) Hizo un mohín; y con arrumacos de gatita mimada se levantó de las rodillas del estudiante:
> -¡Carambola! no tienes más que huesos; la atraviesas á una.] (p.9)
>
> [-Desengáñate, rapaz, las apariencias engañan mucho. ¿Quién viéndote á tí podrá sospechar ni remotamente las penurias que pasas?
> -Pues, hija, el que tenga ojos. Esta vitola no creo que pueda engañara á nadie.] (p. 15)
>
> [Su vidriosa susceptibilidad de pobre le impide ser el primero en hablar. Nada, nada que sea humillante. ¡Aquel bohemio que debe dinero á toda Brumosa sin pensar nunca en pagarlo; aquel gran arrancado hecho á batirse con todo linaje de usureros, y á implorar plazos y más plazos á trueque de humillaciones sin cuento, considera harto vergonzoso, implorar de la condesa un poco de amor!] (p. 24-25)
>
> [-Bien podían estar mis cartas en Peñaranda. ¡Nada tendría de particular! Vamos á ver ¿en dónde están el reloj y las sortijas? Si el día menos pensado vas á ser capaz de citarme en el Monte de Piedad. Pero yo no iré ¡quiá! correría el peligro de quedarme allí.] (p. 26)

Labor que continuaría en Cs 1909:

> Aquiles [envuelto en un gabancillo blanquizco, que se caía de puro viejo;] < fumaba, con > (p. 11; Cs 1909, p. 180) las manos hundidas en los bolsillos; y la colilla adherida al labio como molusco.

Y en Ca 1922:

> Aquiles (...) quedóse repentinamente sério, [mientras se atusaba el bigote ante el espejo roto de un gran armario de nogal] (p. 5)
>
> Aquiles dá con el bajo una silla cargada de libros [; quiere limpiarlo,]. La condesa (p. 16)

Se eliminaban también, en 1905, las conversaciones que proyectaban una excesiva bajeza moral de la condesa:

> [-¡Carambola! no tienes más que huesos; la atraviesas á una.
> -Es raro: con esa balumba de cosas que traes encima, no debía pasarte un cañón.
> -Cállate embustero, bien sabes que todo es mío; antes yo no necesito.] (p. 9)

En "Tula Varona" la mayor estilización de los personajes se reduce a eliminar en Cs 1909 una alusión despectiva al profesor de esgrima de Tula y un insulto al duquesito:

> -(...) se puede saber quién es ese < Señor > Popolasca (p. 68; Cs 1909, p. 49)
>
> -¡Déjeme usted, canalla (p. 76) / ¡Sea usted caballero! (Cs 1909, p. 58)

En la misma colectánea, "La Generala" ahorra los retratos excesivamente grotescos de Currita:

> ¡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».] (pp. 162-163)
>
> aquel día la muchacha cambió completamente, y cobró unos ademanes tan señoriles y severos que parecía toda una señora generala. [Bastaba verla, para comprender que no había salido de clase de tropa; llevaba los tres entorchados como la gente de colegio.] (pp. 165-166)

Por último, en *Historias de amor* desaparecen las descripciones chatas de la niña Chole y los demás personajes del mismo relato:

> Bajo un palio de lona levantado á popa se guarecían del sol **dos bultos vestidos** (p. 137) / **una figura vestida** (Ha 1909, p. 150) de blanco
>
> Sí, era ella, más gentil que nunca, **con su blusa de marinero, y la gorrilla de soslayo** (p. 138) / **velada apenas en el rebocillo de seda** (Ha 1909, p. 151).

á larga distancia vese una diminuta figura, moverse y gesticular como polichinela (p. 148) / agitando los brazos (Ha 1909, p. 156)

4. Las anotaciones manuscritas de *Femeninas*

Desafortunadamente, entre el cuantioso legado de textos que don Ramón nos dejó, pocos poseen, sin embargo, la condición de manuscritos. Y de entre estos, casi ninguno, a diferencia de lo ocurrido con otros autores de la época, contiene la redacción original o la corrección de pruebas de imprenta de alguna de sus obras. La posesión de documentos de esta índole habría sido, sin duda, de enorme ayuda a la hora de precisar con mayor minuciosidad sus vacilaciones y sus progresos en la génesis textual de sus poemas, narraciones o dramas. Es por este motivo que el único ejemplar de *Femeninas* con anotaciones manuscritas del autor es una llamativa y feliz excepción dentro de esta precariedad de textos manuscritos.[328] Y esto, aun a pesar de que las correcciones efectuadas sobre la edición príncipe son notablemente exiguas frente a las variantes que inserta en cada una de las versiones vistas en este estudio.

Efectivamente, al aproximarse a esta revisión manuscrita de *Femeninas* sorprende la discontinuidad y arbitrariedad con que Valle-Inclán retoca este volumen. Para empezar, obvia tres de las seis novelas cortas: "Octavia Santino", "La Generala" y "Rosarito" no contabilizan ni una sola corrección. Incluso, en las tres restantes, se observa una clara desproporción entre las abundantes anotaciones de "La condesa de Cela" y las escasas de "Tula Varona". Esta desigualdad entre las seis novelas cortas induce a pensar que Valle abandonó pronto la empresa, bien porque utilizó otro soporte textual para continuar con

[328] Se conserva en la Biblioteca de la Real Academia Española. Javier y Joaquín del Valle-Inclán (1998: 15, IV) dan noticia de su existencia.

los cambios, bien porque los interrumpió temporalmente y los prosiguió más tarde y sobre otro ejemplar. Hipótesis que se corrobora con la escasa continuidad que tendrán muchas de estas modificaciones en las diferentes publicaciones, si bien es preciso advertir que otras son harto significativas para verificar las diversas tendencias que se contemplan en el devenir textual de cada uno de los relatos, y para establecer la cronología de las anotaciones.

Aun así, la ubicación temporal de estas variantes manuscritas no resulta una labor de fácil precisión, merced a la falta de sistematicidad antes aludida. No obstante, sí se puede aproximar una fecha en función del año de publicación en que se consolidan algunas de estas correcciones. Todo parece indicar que no se produjeron mucho tiempo después de la publicación del libro; es más, aun con las cautelas que los condicionantes arriba expuestos aconsejan, se puede afirmar que Valle-Inclán revisa este ejemplar de *Femeninas* antes de 1903. Las modificaciones de "La niña Chole" proporcionan los datos más significativos para realizar esta atribución, por cuanto que la *Sonata de estío* (1903) ya incorpora alguna de estas variantes y consolida ciertas tentativas que Valle manifiesta en estos apuntes como, por ejemplo, la sustitución de Progreso por Teutoli que en la *Sonata* se instala definitivamente como San Juan de Tuxtlan. Además, no aparecen las sustanciosas innovaciones que el segundo tomo de las memorias del marqués Bradomín presenta respecto a "La niña Chole". Aunque bien es cierto que se podría objetar que, así como sucede en *Historias perversas*, Valle decide preservar la autonomía del relato breve frente a la novela; sin embargo, aun cuando esto fuese así, el eco que las alteraciones de este ejemplar tienen en la *Sonata* parece confirmar, en definitiva, una fecha previa a 1903.

Y, en todo caso, las rectificaciones de "La condesa de Cela" y "Tula Varona"

también se plasman en sus versiones de 1905, en *Por Esos Mundos* y *El Globo*, por lo tanto parece que la cronología de los cambios efectuados en ningún caso sobrepasó el primer lustro del XX.

En cuanto al modo de realizar estos apuntes, Valle-Inclán sigue un procedimiento tradicional y se vale, básicamente, de los márgenes laterales e inferiores del libro para escribir estas notas a lápiz, a pesar de que utiliza la pluma en una ocasión para rectificar las minúsculas de "tierra caliente". Llama la atención el empleo de los símbolos convencionales en la revisión de pruebas de imprenta, lo cual indica que por esa época debía estar bastante familiarizado con esos menesteres. Por lo demás, las enmiendas son bastante nítidas: tacha el segmento del texto que desea eliminar y coloca al margen la opción que pretende insertar.[329]

"La condesa de Cela" es, con mucho, el relato más retocado, tanto por la cantidad como por la entidad de sus variantes. Sorprende, no obstante, la insignificante relevancia que tuvieron en las versiones de esta novela corta, quedando relegadas en su inmensa mayoría al olvido. Entre ellas, una larga supresión de un fragmento referente a las vacilaciones amorosas y morales de Julia, el cual aparece tachado con rayas oblicuas de izquierda a derecha, reforzadas con otras más cortas en dirección opuesta:

> [Allá en su hogar todo la insta á romper, las amonestaciones de su madre, el amor de los hijos, y, sin que ella se dé cuenta, ciertos recuerdos de la vida conyugal, que tras dos años de separación, la arrastran otra vez hacia su marido, un buen mozo que la hiciera feliz en los albores del noviazgo. Y sin embargo, duda. Siente su ánimo flaquear en presencia del pobre muchacho que tan enamorado se muestra. Pero si á un momento duélese de abandonarle, y como mujer le compadece, á otro momento hácese cargos á sí misma, pensando que es realmente absurdo sentirse conmovida y arrastrada hácia aquel bohemio, precisamente cuando va á reunirse con el conde. Piensa que si es débil, y no se decide á romper de una vez, hallarase más que nunca ligada á Aquiles, sujeta á sus tiranías, y expuesta á sus atolondramientos. Y entonces el único afan de la condesa es] dejar al

[329] Javier y Joaquín del Valle-Inclán (1998: 51, I) reproducen cuatro de las páginas que contienen anotaciones.

> estudiante en la vaga creencia de que sus amores se interrumpen pero no acaban. (p. 18-19)

Sustituye este amplio párrafo que dejaba sin sentido a la última frase por un breve fragmento ("Todo el interés de la dama era") a fin de dar coherencia al parlamento subsiguiente:

> < Todo el interés de la dama era > dejar al estudiante en la vaga creencia de que sus amores se **interrumpen / interrumpian** pero no **acaban / acababan**. Obra así llevada de cierta señoril repugnancia que **siente / sentian** por todos los sentimentalismos ruidosos, los cuales juzgaba siempre plebeyos; y su instinto de coqueta, no le **muestra / mostraba** mejor camino para huir la dolorosa explicación que **presiente / presentia**. ella no **aventura / aventuraba** nada: apenas llegue / llegase su marido, irase á Madrid, pues el conde **aborrece / aborrecia** la provincia, y al volver por Brumosa, después de seis ó siete meses, quizá de un año, Aquiles Calderón, si aún no **ha olvidado / olvida**, lo **aparentará / aparentaria** al menos. (p. 19)

Sin embargo, las anotaciones colocadas sobre este texto y que inicialmente no se habría suprimido, son contradictorias ya que por un lado introduce la frase anterior a fin de dotarlo de sentido, y modifica el tiempo de todos sus verbos y, por otro, tal como había hecho previamente con el párrafo anterior, lo tacha, aunque con unas líneas menos gruesas que parecen señalar la vacilación del escritor. La interrogación es inevitable: ¿suprimió al mismo tiempo este párrafo y el anterior y luego se arrepintió, colocando las rectificaciones oportunas? o, por el contrario ¿la corrección efectuada no le satisfizo suficientemente y decidió otorgarle el mismo destino que el fragmento que lo antecedía? Dada la diferencia de trazo de las líneas parece más posible esta segunda hipótesis, si bien conviene destacar la inseguridad del autor a la hora de acometer la hipotética eliminación.

Este pasaje, por cierto, es el único de todo el volumen que introduce modificaciones verbales. La tendencia que manifiesta en este momento Valle-Inclán es, no obstante, contraria a la que practicará a partir de *Cofre de sándalo*. Es decir, si en 1909 se inclina por aumentar las escenas en presente en detrimento del pasado, ahora acontece al revés: algunos

de los tiempos en presente de "La condesa de Cela" se tornan en imperfectos. Circunstancia que parece demostrar que Valle-Inclán actuó guiado no tanto por criterios narratológicos, cuanto por otorgar cierta coherencia gramatical a su relato. Por eso se explica que en este instante pretendiese homologar los verbos en presente de la primera parte del relato con los pasados de la segunda, y, por otro lado, en *Cofre de sándalo*, tal como se recordará, decida extender el presente a todas las formas de los primeros capítulos.

De todos modos, conviene resaltar que estos cambios no afectan por igual a todos los verbos en este tiempo. Veamos un momento las sustituciones efectuadas en las páginas previas al ejemplo anterior:

> Traveseando, como chicuela aturdida, **rodea** la cintura de su amante, y le **obliga** á dar una vuelta de vals por la sala. Sin soltarse, se **dejan** caer sobre el sofá: Aquiles, haciéndose el sentimental, **empieza** á reprocharle sus largas ausencias que ni aún **tienen** / **tenían** la disculpa de querer guardar el secreto de aquellos amores. ¡Ay! **eran** veleidades de coqueta unicamente! Ella se **había encasquetado** un fez argelino que **estaba** sobre el sofá, y **sonríe** / **sonreía** como mujer de carácter plácido que entiende la vida y sabe tomar las cosas cual se debe. Aquiles, **habla** / **hablaba** [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 esquisita, que **es** la más funesta de las precocidades. La condesa le **escucha** distraida, ajustándose el gorro, poniéndoselo unas veces de frente, otras de soslayo, sin estarse quieta jamás; por último, cansada de oirle se levanta; y **comienza** á pasearse por la sala con las manos cruzadas á la espalda y el aire de colegial aburrido. Aquiles se **indigna**: para eso, sólo para eso se **ha pasado** toda la tarde esperándola! Ella se **vuelve** sonriente.
> (...)
> **Deja de hablar** / **Se detiene**, contrariada por la sonrisa incrédula de su amante, luego clavando en él los ojos claros, y un poco descaradillos como toda su persona, **añade** irónicamente:
> (...)
> Aunque herido en su orgullo, el bohemio **sonríe** atusándose el bigote, mostrando los dientes blancos como los de un negro. La condesa **ríe** también.
> (...)
> Y semejante á "Filrt", su lindo galguillo inglés, **muerde** / **mordía** jugueteando una de las manos del hombre, fina, morena, y varonilmente velluda. De pronto se **levanta** exclamando:
> (...)
> Búscanle por todos los rincones sin resultado, hasta que Aquiles **dá** con el bajo una silla cargada de libros; **quiere** limpiarlo, y la condesa se lo **arrebata** de las manos.
> (...)
> Y **saca** un papel doblado de entre el tibio y perfumado aforro de la piel.

> (...)
> Por el tono de la condesa **es** difícil saber que impresión le **ha causado** la carta. Aquiles sin dejar de atusarse el bigote, **hacía** rodar sus negras y brillantes pupilas de criollo.
> (...)
> Y **ríe** / **reía**, con aquella risa silvada que rebosa amarga burlería. La condesa un poco colorada **hace** / **hací**a dobleces al papel. El estudiante, aparentando indiferencia **pregunta**:
> (...)
> La actitud de Aquiles **es** / **era** tranquila; el gesto entre irónico y desdeñoso; pero la voz, lo que es la voz **tiembla** / **temblaba** un poco. A todo esto, la condesa **baja** / **bajaba** la cabeza y **parece** / **parecía** dudosa. (pp. 13-18)

Tras una detenida lectura de esta larga cita, es posible extraer varias conclusiones de enorme utilidad para tratar de aportar una explicación convincente a estos cambios. En primer lugar, se puede comprobar que las alteraciones del autor no afectan, ni mucho menos, a todos los verbos en presente. En segundo, que ya en la redacción original era común la convivencia entre presentes e imperfectos y, en tercer lugar, que la tendencia es a aumentar las formas verbales en pasado, conforme avanzan las páginas. Dicho esto, surge inevitablemente una pregunta: ¿qué pauta sigue Valle-Inclán para modificar solamente algunos verbos? En principio, parece que selecciona aquellos que enuncian una acción con aspecto durativo y que permite su transformación en imperfecto,[330] de modo que no existirían grandes diferencias con el texto original, dada la connivencia de presentes e imperfectos. Así pues, el tiempo que conduciría la progresión temporal de la escena seguiría siendo el presente, manteniendo, de este modo, la sensación de simultaneidad entre el ámbito del discurso y el de la historia:

> Por el tono de la condesa **es** difícil saber que impresión le **ha causado** la carta. Aquiles sin dejar de atusarse el bigote, **hacía** rodar sus negras y brillantes pupilas de criollo.

Sin embargo, los problemas comienzan al comprobar que Valle-Inclán no ejecuta la modificación en oraciones claramente durativas:

[330] Vid. Rojo 1974: 131-134.

> La condesa le **escucha** distraida, ajustándose el gorro, poniéndoselo unas veces de frente, otras de soslayo, sin estarse quieta jamás; por último, cansada de oirle se levanta;
>
> Aunque herido en su orgullo, el bohemio **sonríe** atusándose el bigote, mostrando los dientes blancos como los de un negro. La condesa **ríe** también.
>
> Por el tono de la condesa **es** difícil saber que impresión le **ha causado** la carta. Aquiles sin dejar de atusarse el bigote, **hacía** rodar sus negras y brillantes pupilas de criollo.

Incluso la segunda resulta muy similar a otra que rectifica más adelante:

> Y **ríe** / **reía**, con aquella risa silvada que rebosa amarga burlería. La condesa un poco colorada **hace** / **hacía** dobleces al papel. El estudiante, aparentando indiferencia **pregunta**:

Vistas estas incongruencias, Valle-Inclán, tal como había hecho en la redacción original del relato, transmite una sensación de inseguridad, e incluso arbitrariedad en la utilización de la temporalidad verbal, lo cual demuestra que en esta posible primera corrección todavía no domina la adecuación predicativa al tipo de texto, y por consiguiente, tal como se dijo hace un instante, su actuación estaría destinada básicamente a homologar los criterios verbales de su relato. De ahí que, a medida que la obra avanza, los verbos tiendan a convertirse en pasados, en buena lógica con la inercia de posterioridad de la narración y, como se ha dicho, con los pretéritos que copan el texto pasado el ecuador de la novela corta.

Para finalizar con el aspecto temporal en "La condesa de Cela" resta hacer un último apunte. Según las anotaciones manuscritas, y tal como se puede ver en los ejemplos aportados, la ortografía continúa siendo el talón de Aquiles del escritor, puesto que sigue sin acentuar la desinencia de los imperfectos de segunda y tercera conjugación.

En este primer relato de la colección Valle-Inclán también intenta rectificar algunas de las expresiones que no debían ser de su agrado. Si bien en algunos casos la opción seleccionada para renovar el texto no se prodigó en posteriores revisiones, sí resulta harto

significativa la elección de los fragmentos que debía rectificar, por cuanto que también fueron objeto de corrección en las versiones de *Por Esos Mundos* (1905) y *Cofre de sándalo* (1909). Altera dos frases, cuyos coloquialismos no lo dejaban plenamente satisfecho, y prueba de ello es que en Cs 1909 desaparece el fragmento al completo:

> con esa balumba de cosas que < te > traes encima no debía pasarte < ni > un cañón (p. 9)
> [con esa balumba de cosas que te traes encima no debía pasarte un cañón] (Cs 1909, p. 178)

> [Hela allí,] la cabeza obstinadamente baja, y el labio inferior entre los dientes. (p. 24)
> [Hela allí, la cabeza obstinadamente baja, y el labio inferior entre los dientes.] (Cs 1909, p. 194)

En otra ocasión, la variante se asemeja mucho a la realizada en Pm 1905, lo cual demuestra su anterioridad a la revisión de Por Esos Mundos:

> Pero en Brumosa nadie paraba mientes en < el > contraste [tal] < que ofrecían dama y galán> (p. 11)

> nadie paraba mientes en aquel contraste del galán y la dama, (Pm 1905, p. 27)

Pero son diversas las anotaciones que no se repiten en ninguna de las publicaciones que componen el universo editorial de "La condesa de Cela":

> En los primeros años derrochara como un príncipe, mas parece ser que su familia se arruinara en una revolución y ahora vivía de la gracia de Dios. [Pero] al verle hacer el tenorio en las esquinas, (p. 6)

> Antes que con aquel estudiante diera mucho que hablar con [el hermano de su doncella;] un muchacho tosco y encogido, [que] < hermano de una de sus doncellas, el cual > acababa de ordenarse de misa, (p. 11)

> [El corazón] < Los amantes no le pedia el corazón sinó el temperamento. El espíritu > de la dama no había sufrido esa profunda metamórfosis que en las naturalezas apasionadas, se obra con el primer amor. (p. 35)[331]

> Y ella, á quien el silencio era penoso, se cubrió el rostro llorando con el llanto nervioso de las actrices. [Lágrimas estéticas que carecen de amargura, y son deliciosas como ese delicado temblorcillo que sobrecoge al espectador en la tragedia.] (p. 38)

[331] La nota al margen no resulta muy legible; ahora bien, pese al dudoso sentido de la frase, es la lección que más se ajusta a los apuntes del escritor.

En el primer ejemplo, a pesar de la esquiva fortuna de esta variante, su naturaleza está en consonancia con las preferencias del autor por eliminar las coordinaciones y subordinaciones, en pos de colocar unas frases más cortas y de una mayor vivacidad. En el segundo, su carácter exclusivo se explica, quizás, por integrar el relativo "cual", ya que es paulatinamente eliminado en los procesos textuales que siguen las seis novelas cortas.[332] En cuanto a las correcciones de los dos últimos fragmentos, no podrían haber sido incluidos en Pm 1905 por estar integradas en micro-textos que esta versión, por las razones apuntadas en su momento, suprimía. Su ausencia en las publicaciones posteriores se explica porque Valle-Inclán, aun en el caso de haber tenido en cuenta estos cambios, probablemente prefirió la alternativa de la redacción original.

Respecto a las sustituciones léxicas o gramaticales son escasas y de nulo interés:

> Deja de hablar > Se detiene (p. 15)
>
> algún > un libro de versos (p. 21)[333]
>
> El > Aquel bohemio (p. 23)
>
> La condesa > dama juega (p. 24)
>
> ¡Nada tendría de particular > extraño! (p. 26)

Solamente una tiene eco en *Cofre de sándalo* (1909):

> refinamientos que, una vez gustados, hacen aborrecible la **doncella** / **doncellez** ignorante. (p. 41)

Hay, sin embargo, una última variante de cierta relevancia, referida a la caracterización de Aquiles:

> -Pues decididamente Julia, tu marido no morirá atorado < que decimos allá en Tierra

[332] Esta misma inclinación parece atisbarse también en este volumen: "caían sobre la cabeza del estudiante, **el cual** / **que** abatido y como olvidado de sí propio apenas entendía las frases que la condesa suspiraba." (p. 39)

[333] En este ejemplo termina tachando el artículo indeterminado y regresa a la opción inicial.

Caliente>. (p. 17)

No estriba la novedad, por supuesto, en ubicar a Aquiles en el mejicano espacio de Tierra Caliente, pues esa nacionalidad la mantiene desde 1895 hasta 1922 donde, como se sabe, trueca su condición de azteca en habanero. Pero sí supone una sorpresa el traslado del topónimo ficticio "tierra caliente" a "La condesa de Cela", dado que en *Femeninas* sólo aparecería en "La niña Chole". Si se toma como hipótesis válida la cronología de los últimos años del XIX y primeros del XX para estas anotaciones, en ese período se publica un alud de textos que cristalizarán ulteriormente en la *Sonata*, de modo que la inclusión de este término vendría a demostrar el creciente interés por la temática tropical en esa época -donde se estaba gestando el segundo volumen de las memorias del marqués de Bradomín- y, por consiguiente, la confirmación de la proximidad a esa fecha de 1903. Pero todavía cobra mayor importancia la rectificación que hace a tinta, y no a lápiz, de la minúscula del topónimo, por cuanto la utilización de la mayúscula es una variante que se puede contemplar en el tránsito de "La niña Chole" a la *Sonata*, corroborando así el progresivo trueque de esta ortografía que se puede rastrear en la evolución de los textos de la serie "X... / Una desconocida!" y *Sonata de estío*.[334]

"Tula Varona" es, de los tres relatos revisados, el que exhibe un menor número de cambios. De hecho, a partir de la página 68, Valle cesa su cometido y deja de corregir el texto, incluso aquellas palabras que estaban teniendo una rectificación sistemática, como la minúscula de la palabra "duquesito", quizás porque, pese al orden que tenía en la colección, fue el tercero en merecer la atención del autor y el primero, por lo tanto, en sufrir el definitivo desinterés de don Ramón hacia este ejemplar de su *opera prima*. De tal fortuna

[334] Vid. el estudio sobre "La niña Chole".

que las anotaciones de "Tula Varona" ni contienen sustanciosas supresiones ni sorprendentes adiciones, la intervención de don Ramón en este texto se limita, básicamente, a revisar la ortografía y la puntuación de 1895. Únicamente una variante léxica merece un comentario un poco más detenido:

> en el fondo **del mate** / **de la matera** (p. 63)
>
> un brazo de tonos algo velados y dibujo intachable, que sostenía **el mate** / **la matera** de plata cincelada.
>
> le pidió **el mate** / **la matera** (p. 66)

Esta opción terminológica debió dejar muy convencido a don Ramón cuando la incluyó en *El Globo* (1905) y la repitió en las sucesivas reimpresiones de la novela corta, pese a lo inexacto de su significado, según se exponía en el análisis de las alteraciones léxicas de la colección.

Poco más hay que decir respecto a las variantes de contenido de este relato, salvo la introducción de una adición, sin mayor trascendencia para la historia textual de "Tula Varona":

> De aquella traza, < la criolla > recordaba esos miniados de los códices antiguos (p. 62)

Mucho más jugosas son las anotaciones realizadas en "La niña Chole", cuya mayor aplicación evidencia que en la cabeza del escritor, en el momento de poner su puño y letra al servicio de perfeccionar estas seis novelas cortas, debía estar rondando la posibilidad de conformar un libro con la temática de Tierra Caliente.[335] Por eso no es de extrañar que estas variantes recuerden a las realizadas en *Sonata de estío* respecto a "La niña Chole".[336] No

[335] Conforme se ha visto en el estudio textual de "La niña Chole", 1902 parece ser el año clave para la transformación de los relatos breves en libro, en función del cambio de protagonista de Andrés Hidalgo en Bradomín.

[336] Recuérdese que "La niña Chole" incorpora las modificaciones de la *Sonata* en la versión de *Historias de amor* (1909).

en vano resulta tremendamente llamativa la reproducción de algunas soluciones de este texto en la *Sonata*, sobre todo si se tiene en cuenta su exigua entidad:

> á los pasajeros que se **acodan** / **apoyan** sobre la borda. (p. 113)
>
> Una ciudad que sonríe, como **señorita** / **niña** vestida con trapos de primavera, que sumerge la punta de los piececillos lindos en la orilla del puerto. (p. 114)
>
> ¿quién ha llegado á viejo, y no ha sentido extremecerse el corazón, **á** / **bajo** la caricia de vuestra ala blanca?

Pero si en estos casos la coincidencia es textual, en otros las tentativas de estas anotaciones cristalizarán en la novela de 1903. Por ejemplo, la sustitución del topónimo Progreso, tan poco apropiado para la atmósfera indígena y anacrónica del texto, se sustituye por Teutoli (p. 114, 119 y 127) ahora, y por San Juan de Tuxtlan en la *Sonata*. De igual modo, el escritor gallego no debió estimar demasiado poético que el marqués conociese a la niña Chole en un hotel, el Cuahutemoc, y por eso lo suprime en favor del "Parador de los Virreyes" (p. 116 y 119), cuyas referencias más precisas a la época colonial convenían al propósito descrito. Claro que, en 1903, no contento con esto, Valle es todavía más contundente y opta por destruir el viaje en tren hasta Mérida y el almuerzo en el hotel, e incluye la aventurera ficción del viaje a caballo a las ruinas de Tequil.

Y con relación a los topónimos, asombra la sustitución de Yucatán por Dalicam, de cuyo lugar proviene, como se sabe, el exótico rey que protagoniza "Rosita". Si se tiene en cuenta que la primera versión conocida de esta novela corta data de 1899[337], la incorporación de este lugar a "La niña Chole" vendría a abundar en lo dicho sobre estas fechas de entre siglos, seguramente porque, plenamente satisfecho de su hallazgo toponímico, decidió extenderlo a otras ficciones.

[337] Vid. Serrano Alonso 1996: 33

En dos ocasiones las variantes de este volumen se repiten en *Historias perversas* (1907):

> idolillos < de Mixtla, caracoles > marinos, (p. 131)
>
> En cambio su marido no cesó de pasearse á lo largo del puente. Visto con espacio, parecióme un hombre **necio** / **recio** y altivo (p. 140)

En la primera, el cambio ya había sucedido en la *Sonata*, y en la segunda la desaparición del fragmento en 1903 implica que sólo tenga continuidad en la versión de 1907.

En cuanto a las modificaciones que comportan una mayor voluntad estética no gozaron de excesiva continuidad, quedándose como meras tentativas ceñidas exclusivamente al ámbito de este volumen:[338]

> Hace [bastantes] años, como final á unos amores desgraciados, (p. 107)
>
> 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; (p. 107)
>
> **En estas dudas iba camino de la playa, cuando la** / **Con estas dudas torne á buen paso** voz mansa y humilde del maya, llega nuevamente á mi oído: (p. 127)[339]
>
> [Me afirmé los quevedos,] Requerí el palo, y con gentil compás de piés, (...) adelanté hacia el ladrón que dió un salto, (p. 131)
>
> poniendo en conmoción los diges de una gran cadena, [que,] tendida de bolsillo á bolsillo, [le ceñía la panza;] (p. 143)
>
> [Y] Recordé lecturas casi olvidadas (p. 144)

De todas ellas, la más significativa, dada su envergadura y trascendencia para entender toda la escena del indio que ataca al protagonista, es la supresión del primer encuentro con el atracador:

---

[338] En dirección opuesta, una modificación preposicional deja el texto de este relato en franca incorrección: "La forma de una mujer blanquea en el negro fondo **de** / **sobre** la puerta de la cámara." (p. 151)

[339] Lógicamente, la eliminación del segmento "cuando la" se debe a que Valle extendió el trazo de supresión hasta el final de la línea, sin percatarse de que su presencia era imprescindible para la inteligibilidad de la frase.

> Henos ya en **Progreso** / **Teutoli**. [Un indio ensabanado abre la portezuela del coche, y asoma la obscura cabeza.
> -¿No tiene mi amito alguna cosita que llevá?...
> De un salto estoy en el andén.
> -Nada, nada...
> El indio hace ademán de alejarse.
> -¿Ni precisa que le guíe, niño?
> No preciso nada.
> Mal contento y musitando, embózase mejor con la sábana que le sirve de clámide y se va...]
> Éramos tan pocos los viajeros que en el tren veníamos, que la puerta de la estación hallábase desierta. (p. 127)

Otras veces Valle-Inclán no es tan claro en sus apuntes. Por momentos da la impresión que está ensayando, así lo manifiestan las anotaciones colocadas en los espacios en blanco de la página, sin hacer indicación alguna sobre su posible colocación y sin aportar trazo alguno que señale el fragmento destinado a desaparecer. Esta imprecisión correctora induce a pensar que, abandonada la tensión revisora de "La condesa de Cela", el autor se limita a anotar imprecisamente sus ideas e intuiciones. Esto ocurre en la página 143, donde tantea dos inicios diferentes del párrafo:

> Tres días después, ¡días tediosos é interminables, durante los cuales no salió de su camarote la yucateca! dió fondo el "Dalila" en las aguas de la Villa Rica de la Veracruz. (p. 143)
> < La niña Chole no salía de su camarote. Al fin > (p. 143)
> < Desde que se esfumaron en la lejanía las costas de Dalicam todas las horas me parecieron tediosas e insoportables >

Y, posteriormente, enmienda la reacción del protagonista ante la interlocución del cazador de tiburones:

> ¿No me dá su mersé alguna cosita, para hase subir esos guachinango?
> **Dile yo, por no tener otra cosa á mano, mi gorra de viage, que** / **Pero como yo no tenia nada a mano y el negro acudió á mi gorra de marinero que** él cuidó de ahuecar (p. 154)

Para terminar con las alteraciones del texto de "La niña Chole", hay que hacer mención a una variante léxica que se relaciona con las incluidas en 1903:

> Aun a riesgo de perder el vapor me aventuré hasta Mérida. De este viaje a la ciudad **maya** / **criolla** conservo una impresión somnolienta y confusa, (p. 115)

Bien es cierto que esta modificación no aparecía en el texto de la *Sonata*, por haber sido sustituido este fragmento; sin embargo, en dicha novela opera una sustitución similar respecto a "La niña Chole" cuando trueca "maya" (p. 128) por "indio" para referirse al asaltante del protagonista.

Dejando al margen las particularidades de cada relato, por lo visto en estas notas manuscritas, Valle-Inclán toma ya conciencia de las manifiestas impericias de su primer libro. De modo que un alto porcentaje de estas anotaciones está destinado a retocar, básicamente, la puntuación del texto. Por consiguiente, los objetivos de estas correcciones no difieren en exceso de la tónica general de las demás revisiones. Así, la solución adoptada respecto a la colocación de los signos de puntuación concuerda con las aportaciones de las últimas versiones de cada relato, muy mejoradas en este aspecto:

> Aquiles Calerón [,] tenía la alegría desesperada y el gracejo de los artistas bohemios; (p. 7)
>
> Su rostro [,] tenía en aquel instante una expresión de sufrimiento aterradora. (p. 30)
>
> con ese acento sugestivo y misterioso de las confesiones, que establece entre las almas [,] corrientes (p. 42)
>
> Pero ahora no habría poder humano capaz de separarlos; morirían [,] así, el uno brazos del otro. (p. 43)
>
> asomando por debajo de las cejas [,] crespas y caídas, (p. 65)

De igual forma, modula la colocación de los signos de interrogación y exclamación:

> [¿] Y bien <¿> tú que has resuelto? (p. 17)

Pero Valle todavía sigue mostrándose muy dubitativo y el retoque de la puntuación, lejos de perfeccionarla, en ocasiones la empeora:

> -Yo á quien quiero es á tí, y nunca, nunca [,] te abandonaría por otro hombre; (p. 28)
>
> Aquiles [,] mudo, insensible á todo, miraba fijamente ante sí con ojos extraviados (p. 30)

En cuanto a la ortografía, pese a que todavía perviven palabras como "alhagos" ya

modifica otras como "vagilla". En lo que se refiere a este aspecto se recordará que transforma en mayúsculas los apelativos referentes a los títulos nobiliarios: "Condesa" y "Duquesito", tal como realizará en la mayor parte de las versiones en prensa del siglo XX y consolidará en *Cofre de sándalo* (1909). Sorprendentemente, también corrige el apellido del escultor James Pradier, trocando la consonante inicial por una "F" (Pradier > Fradier). No parece probable que tiempo después de haber redactado la novela corta por primera vez hubiese olvidado el nombre correcto del artista, más factible es la hipótesis de que procurase desmarcarse de una referencia concreta tan obvia, sobre todo si se compara con un topónimo de la versión de 1895 en este mismo relato, donde también sustituye la oclusiva bilabial inicial por la fricativa labiodental (Palermo > Falerno), tal vez para distanciarse, como se ha dicho, de alusiones reales.

Finalmente, en "La condesa de Cela", se muestra insatisfecho con la separación entre algunos párrafos, de ahí que en la parte superior de la página inserte en dos ocasiones el siguiente mensaje: "ojo, un espacio en blanco", apunte que plantea la posibilidad de si por entonces tenía ya la intención de disponer los seis relatos en capítulos.

En suma, como se habrá podido comprobar tras el análisis de este curioso documento, no son demasiadas las conclusiones definitivas que se pueden extraer, pero sí ha valido su estudio para ratificar ciertas tendencias vistas en los textos impresos y que hacían dudar de su voluntad autorial o editorial. Es el caso de la mayúsculas de los títulos nobiliarios, cuyo refrendo como variantes de autor se debe, en gran medida, a la existencia de estos apuntes manuscritos.

III. ESTUDIO NARRATOLÓGICO

> A narratologia é uma área de reflexão teórico-metodológica autónoma, centrada na narrativa como modo de representação literária e não-literária, bem como na análise dos textos narrativos, e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da teoría semiótica. (...) Concebendo a narrativa numa perspectiva organicista, a narratologia, procura, pois, descrever de forma sistemática os códigos que estruturam a narrativa, os signos que esses códigos compreendem, ocupando-se, de um modo geral, da dinâmica de produtividade que preside à enunciação dos textos narrativos. (...)
> Das categorias fundamentais que regem a sua estruturação (tempo, perspectiva narrativa) à situação narrativa que preside à sua enunciação, o discurso é susceptível de descrição sistemática, no que toca aos seus códigos e signos, podendo essa descrição atingir um plano molecular: trata-se, então, de analisar, de um ponto de vista semio-estilístico, a inscrição da subjectividade no enunciado; e trata-se também, a partir daí, de reflectir sobre os efeitos dessa inscrição no plano receptivo: a narratologia abre então caminho à pragmática narrativa e privilegia uma concepção da narrativa como acção e prática perlocutória. (Reis y Lopes 2000: 285-287)

A fin de ofrecer una explicación solvente de los factores que intervienen en la configuración de *Femeninas*, el presente capítulo intentará analizar tanto la composición de los signos constituyentes de cada uno de los seis relatos (personajes, tiempo, espacio) como su codificación narrativa, en función de las diferentes categorías constitutivas del discurso (tiempo, modo y voz). Tampoco se puede quedar al margen, vistas las precisiones de Reis y Lopes a propósito de la narratología, un estudio de la pragmática del discurso, es decir, la interpretación y significado que se infiere del enunciado de estas seis historias amorosas.

La temática erótica, tan acertadamente expresada en el subtítulo de la colección, lejos de conformar un hecho aislado, saluda tempranamente la trascendencia de lo erótico a lo largo de su dilatada trayectoria literaria.[340] No en vano cada una de las tramas sentimentales de esta *opera prima* compone el centro de cada una de las seis narraciones.

[340] Vid. Lily Litvak 1979.

1. Los personajes

El alto porcentaje de páginas dedicados a la descripción de los personajes da buena nota de la importancia que adquieren en *Femeninas*, no obstante, sus extrañas pasiones son los que hacen dignos de novelación estos episodios. Sin embargo, a pesar de los modelos finiseculares que intervienen en su configuración, el mecanismo utilizado para su presentación recuerda los procedimientos tradicionales, pues la caracterización inicial del narrador suele ser definitiva, sin apenas espacio para ulteriores conjeturas.[341]

La articulación de las seis historias se estructura en torno a la oposición de los dos integrantes de cada una de las parejas, de ahí que este estudio se divida entre el sector femenino -"las damas"- y el sector masculino -"los galanes".

1.1. LAS DAMAS

Son las auténticas protagonistas de una colección titulada en honor a estas seis "honestas y nobles"[342] damas. Si bien no se puede obviar la importancia del varón en *Femeninas*, en la mayoría de las historias son las bellas féminas quienes lleven las riendas de la relación. En su composición Valle-Inclán demuestra conocer muy bien los códigos del fin de siglo, y es por ello que a menudo su individualidad se diluye dentro de tipología finisecular: perversas sádicas, castas prerrafaelitas y bellas moribundas ayudan a modelar

[341] "Las caracterizaciones son definitivas, y aunque se completen con las acciones o palabras de los personajes, dejan poco margen a la imaginación o a la colaboración del lector", Amparo de Juan 2000: 190.

[342] El subtítulo de la colección *Corte de amor* (*Florilegio de honestas y nobles damas*), amén de su mayor ironía, es mucho más elocuente respecto a los propósitos del autor en sus novelas cortas de temática femenina.

el modernismo que rezuma esta *opera prima* del escritor arosano.[343]

1.1.1. Frívolas y mundanas: La condesa de Cela y la generala

> Las cinco figuras centrales (de *Corte de amor*, 1922) son mujeres de la nobleza, seductoras, hedonistas y adúlteras que, al margen de las reglas morales de la sociedad, se lanzan a satisfacer sus impulsos; lo que se exalta son las sensaciones (Rosa Alicia Ramos 1991: 44)

Rosa Alicia Ramos se está refiriendo a Rosita, Eulalia, Augusta, la condesa de Cela y la generala, de forma que a la tipología descrita corresponden las dos bellas, jóvenes y aristócratas heroínas de *Femeninas*, representativas de este apartado, y cuya caracterización responde al perfil que la colección *Corte de amor* posee a partir de 1908.[344]

De este modo, Julia, la esposa del conde de Cela, y Currita, casada con el viejo general Rojas, se ajustan a un modelo de mujer muy frecuente en Valle-Inclán: nobles frívolas y lujuriosas, para quienes el amor será un juego que satisfaga su más que abundante ociosidad, resultante de su posición acomodada y de su espíritu excesivamente infantil e irresponsable. En lo que respecta a este último punto, las alusiones a su diminuta capacidad craneal apunta a su sensualidad huera e inconsciente:[345]

> Entonces la puerta se abrió apenas, y una cabecita de mujer, de esas cabezas rubias y delicadas en que hace sombra el velillo moteado de un sombrero, ("La condesa de Cela",

[343] "En esta transformación se revela una contradictoria dualidad, que es posible trasladar al panorama pictórico del fin de siglo. El artista finisecular se debate constantemente entre una atracción naturalista, que oscila entre lo puramente físico y su trascendencia, por un lado; y una elaboración simbolista, que en realidad esconde un impulso completamente primario. Esa ambivalencia, planteada, con frecuencia, en términos contrapuestos -naturalismo / simbolismo, trascendencia / frivolidad-", Carlos Reyero 2000: 5.

[344] Repárese, no obstante, en la subordinación que se produce en *Femeninas* de la mujer respecto a su cónyuge. Ambas heroínas, Julia y Currita, se denominan a menudo en relación a la condición de su marido, conde o general. Incluso Currita que, a diferencia de Julia, es de cuna nobiliaria al ser hija de los condes de Casa Jimeno, manifiesta una menor naturaleza aristocrática que Julia, dado que tal soporte radica sobre todo en el varón, y en su caso será más significativo, por lo tanto, el de esposa de militar que de noble.

[345] "Il n´en reste pas moins que pour les autres (la Comtesse de Cela, Tula Varona, la Générale ou encore la Rosita de *Cour d´amour*), elles sont, par leur coquetterie, leur totale absence de passion, ainsi que certains traits comme leur gazouillemt de femme-oiseau, des exemples parfaits de l´heroïne 1900.", Le Scoëzez Masson 2000: 85

p. 8)

> oyendo misas desde el amanecer, y durmiéndose en los maitines con las rodillas doloridas, y la tocada cabecita apoyada en las rejas del coro. ("La Generala", p. 163)

a) La condesa de Cela

Julia resulta, tal vez, el personaje del cual se posee una mayor información debido a las continuas digresiones, cuantiosas en comparación con la mayoría de los restantes caracteres de la colección, acerca de su pasado, psicología, sentimientos, pasiones, etc.[346] Para su presentación, Valle acude a un procedimiento muy de su gusto: demora la aparición de la dama y oculta su identidad en los compases iniciales del relato a fin de acrecentar las expectativas sobre ella, contentándose con describirla como "una cabecita de mujer" (p. 10) o "la gentil visitante" (p.10). Únicamente cinco páginas después de haber iniciado la obra, por fin se decide a romper las incógnitas en torno a la bella doncella: "Era por demás extraño el contraste que hacían la condesa y el estudiante". Tal demora en descubrir a la curiosa visitante de Aquiles Calderón no tiene otra finalidad que atraer el foco de atención del lector hacia Julia. Por otro lado, el retraso de su llegada, amén de servir a los propósitos mencionados, contagia al lector del clima de ansiedad en que permanece Aquiles durante la espera:

> Estaba impaciente, y para distraerse, tamborileaba con los dedos el himno mexicano, en los cristales de la ventana que le servía de atalaya. De pronto enderezóse examinando con avidez la calle, arrojó el cigarro y fué á echarse sobre el sofá aparentando dormir. (p. 7-8)

[346] Esta circunstancia ya fue advertida en su momento por Said Armesto (1965: 115): "De estas seis historias amorosas, movidas alrededor de una acción bien simple, y construidas todas ellas con los materiales de moda, es en el final de *La Condesa* donde Valle-Inclán ha dado la impresión psicológica más verdadera y más aguda. Podrán estar las páginas de *Rosarito* noveladas con más arte; podrán las aventuras de *La niña Chole* ser más ricas de color; podrá lucir *Tula Varona* una factura más perfecta y sabia. Pero a todas aventaja *La Condesa* por la intensidad del análisis psicológico. Harto se me alcanza que el carácter de esta *Femenina*, de puro movedizo, resulta un si es no es contradictorio, a la vez que el marco exterior no se halla claramente reducido a su expresión exacta; pues los tipos como Julia sólo encuadran en un medio que adopte formas de vida más complejas."

La primera descripción de Julia expone claramente los apreciables contrastes entre ella y su amante, circunstancia que, sin embargo, no suponía una novedad en el estrafalario carácter de la condesa, pues más habían dado que hablar en toda la ciudad sus amores pretéritos con un joven clérigo "un tanto tosco y encorvado". Las diferencias con Aquiles se hacen explícitas a lo largo de todo el relato, tanto en lo que atañe a su presencia física cuanto a su composición psicológica y su ascendencia social. Frente a los ojos negros y tez morena de Calderón, la de Cela se distingue por su piel blanca y su pelo rubio. Asimismo, el modesto atuendo del bohemio se opone al lujo y opulencia de las ropas y joyas de la condesa:

> Ella 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; (p. 11)

En materia de amores se manifiestan de igual modo las desemejanzas entre ambos: Aquiles se muestra como un joven apasionado y romántico mientras que la condesa apela a una sensibilidad frívola, sensual y coqueta:

> Obra así llevada de cierta señoril repugnancia que siente por todos los sentimentalismos ruidosos, los cuales juzgaba siempre plebeyos; (p. 19)
>
> No diera nunca la condesa gran importancia á los negocios del corazón (p. 20)

Al juzgar plebeyos los sentimentalismos la condesa de Cela une indisolublemente su condición y orgullo de aristócrata a su futilidad amorosa, condición consustancial a su hermosura y coquetería, prendas que adorna con la suntuosidad de su vestimenta, sus joyas y perfumes.[347] En ella sobresalen su cabellera rubia y la tez blanca, tópicos ambos que

[347] No obstante, su imagen se estiliza todavía más al ser comparada con el símbolo por antonomasia que los modernistas tenían de la belleza, el cisne: "la besó cobardemente en el cuello blanco y terso como plumage de cisne" (p. 41).

cifraban en la época el canon de belleza femenina, mientras que el rojo de sus labios y el rosado de su carne exaltan su sensualismo y voluptuosidad.[348] La frivolidad de la condesa y su narcisismo presuntuoso abortan, pues, todo exceso pasional:

> Hablaba colocada delante del espejo, ahuecándose los pliegues de la falda (p. 9)
>
> La condesa le escucha distraida, ajustándose el gorro, poniéndoselo unas veces de frente, otras de soslayo, sin estarse quieta jamás; (p. 14)
>
> No quería que las lágrimas, borrasen la pintada sombra de sus ojos (p. 20)

Todo ello es fruto del carácter fútil, inconsciente e infantil de Julia, a quien el matrimonio no ha podido inculcarle responsabilidad.[349] Como consecuencia de este espíritu evanescente surge una personalidad dependiente y la condesa de Cela lo será de su madre, ya que Julia guarda todo el afecto sincero que no puede dedicarle a sus amantes para su progenitora, cuya pasión ocupa un lugar privilegiado en su corazón. Afecto entrelazado con veneración, puesto que le atribuye todas las virtudes morales de las que ella carece. Esta ascendencia espiritual explica la determinación de los consejos maternos en su decisión de abandonar a su joven galán.

Pero si la frivolidad es propiedad exclusiva de Julia, la artificialidad es común a la relación y afecta por igual a los dos protagonistas, quienes se muestran más preocupados antes por la puesta en escena de sus sentimientos que por exhibir un amor plenamente vívido. Si en Aquiles esta actitud es resultado de su pose donjuanesca, en Julia proviene de la consideración negativa que tiene de todo fervor amoroso:

> Merced á no haber sentido estas crisis de la pasión, que sólo dejan escombros en el alma,

[348] Rosa Alicia Ramos en su análisis de "La Condesa de Cela", "La Generala" y "Augusta" destaca la relación que guarda el color con la estética finisecular: "Tal vez nada parezca más alejado de la estética simbolista que estos tres cuentos; en cuanto a la técnica, ricos en color, plasticidad y exquisitez parnasianos, en cuanto al tema, nutridos en sensualidad, frivolidad y cinismo, son como un resumen del decadentismo", Rosa Alicia Ramos 1991: 44

[349] Esta circunstancia refuerza aún más sus vínculos con la generala.

> pudo la condesa de Cela, conservar siempre por su madre igual veneración que de niña; (p. 36)
>
> Cartas de una fraseología trivial y gárrula; donde todo era oropel, como el heráldico timbre de los plieguecillos embusteros, henchidos de zalamerías livianas; sin nada verdaderamente tierno, vívido, de alma á alma. (p. 37)

Esta falta de sentimientos verdaderos en la escritura de las cartas recuerda otro pasaje valleinclaniano. En la novela corta "Rosita", el duque de Ordax admite que todas las epístolas amorosas eran copia de los dramas de Echegaray. Por lo tanto, si en "Rosita" es obvio el sarcasmo, no está menos presente en la idealización que Aquiles hace de estas cartas, las cuales intenta rescatar del fuego, aun a riesgo de quemarse, juzgándolas parte del amor sincero que la condesa le dispensó en los últimos tiempos. La presencia de las misivas de Julia se encuadra en la importancia y recurrencia de las notas escritas en "La condesa de Cela", no obstante, el texto se inicia con un mensaje anónimo donde se le comunica una cita a Aquiles Calderón. Y posteriormente, la carta del marido de Julia es el acicate que la condesa necesita para poner el punto final a su adulterio; por último, el rescate de las epístolas amorosas de Julia reflejan la pasión desenfrenada de Aquiles Calderón, cuyo desafuero conlleva a un principio de reconciliación.[350]

Julia, si bien no está dotada para los grandes asuntos del corazón, por el contrario, siente una constante necesidad de satisfacer sus deseos lujuriosos y no repara en limitaciones morales, así sean civiles o religiosas. Poco le importa su condición de esposa y madre para dar rienda suelta a sus devaneos adúlteros, así como desafiar los preceptos religiosos; por ello, no duda en sentir las pulsiones eróticas rezando en la catedral o elegir

[350] El tema de las cartas también es recurrente en "Eulalia". Jacobo rechaza conservarlas como venganza al abandono de su amante. Pero si en "La Condesa de Cela" es patente el sarcasmo en lo relativo a la conservación de las cartas, en "Eulalia" se torna trágico al provocar la muerte de la protagonista.

a sus amantes entre el estamento clerical:[351]

> Antes que con aquel estudiante diera mucho que hablar con el hermano de su doncella; un muchachote tosco y encogido, que acaba de ordenarse de misa, y era la más rara visión de clérigo que pudo salir de seminario alguno.(...) Y sin embargo la condesa le había amado algún tiempo, con ese amor curioso y ávido que inspiran á ciertas mujeres las jóvenes cabezas tonsuradas. (p. 12)

Debido a sus arrebatos irreverentes, no es de extrañar que su caracterización a menudo se acompañe de los tópicos satánicos comunes a la mujer fatal y seductora de finales del XIX,[352] propios de una Tula Varona o la Niña Chole. Como la condesa se ajusta a este perfil, su descripción no rehuye los trazos propios del modelo, de ahí que, como el donjuán clásico, su descripción física se distinga por la frialdad física y la palidez, representativas de la *femme fatale*:[353]

> Aquiles (...) le desató las bridas de la capotita de terciopelo verde, anudadas graciosamente bajo la barbeta de escultura clásica, pulida, redonda y hasta un poco fría como el mármol. (p. 10)
>
> labios adorados (...) hojas de rosa al besar la carne, y amargos como la hiel, duros y fríos como las de una estatua, (p. 28)
>
> Ella le miró hacer, muy pálida y con los ojos húmedos (p. 31)
>
> lágrimas que lentas y silenciosas como gotas de lluvia que se deslizan por las mejillas de una estatua, rodaban por su pálida faz (p. 39)

---

[351] Pese a que estas relaciones son un buen ejemplo de la conjunción de eros y religión tan característica en el fin de siglo, también es un ejemplo de sátira anticlerical al modo decimonónico de *La Regenta*. Al hablar de las relaciones de madre e hija con clérigos siempre se incluyen las opiniones y murmuraciones de la provinciana Brumosa ("Pero en Brumosa nadie paraba mientes en contraste tal. Del mismo jaez habían sido todos los amores de la condesa de Cela (...) Antes que con aquel estudiante diera mucho que hablar", p. 11; "El estudiante recordó las murmuraciones de Brumosa", p. 44).

[352] Mario Praz (1969: 165, 213) afirma que si bien en la primera mitad del siglo XIX predominó el donjuán diabólico y perverso, en la segunda mitad este modelo se sustituye por la mujer fatal, perversa y frívola que castiga el corazón de los hombres, que asumen, de esta forma, el papel propio de la virgen decimonónica. Del mismo modo, Lourdes Ramos-Kuethe (1983: 51) en el análisis del libertinismo de las protagonistas de las colecciones *Femeninas* y *Corte de amor,* añade al respecto: "el donjuanismo, que en el caso de estos cuentos se manifiesta como libertinismo femenino".

[353] Según Mario Praz (1969: 234), "la mujer fatal típica es pálida, como lo era el héroe byroniano". La comparación pálida y marmórea de la condesa también evoca su esterilidad amorosa y su incapacidad para experimentar sentimientos completamente sinceros. En este sentido, las connotaciones simbólicas del color blanco adquieren el mismo valor de frigidez y fatalidad que adquieren en la poesía juanramoniana. Vid. Lily Litvak 1979: 57-66

Muy propio de la actitud donjuanesca de esta *femme fatale* es exhibir un tono desafiante respecto a los ritos y preceptos cristianos. La condesa tampoco es una excepción a tenor de su de sus disipadas conductas:

> -(...) Mira yo también me había olvidado de venir, me acordé en la catedral.
> -¿Rezando?
> -Sí, rezando; me tentó el diablo.[354]

Aquiles incluso ironiza con el arrepentimiento final de su amante, cuya analogía no deja de evocar el sarcasmo que el donjuán tradicional muestra ante su salvación:

> -No riñamos hija. Pero también tú puedes ser canonizada. Figúrate que yo me muero; que tú te arrepientes... ¿No hay en el Año Cristiano alguna historia parecida? A tú madre que lo lee todos los días debes preguntárselo (p. 46)

De modo que la banalidad de Julia rechaza todo misticismo sombrío, usurpado por el hedonismo mundano al cual se dedica con una disposición sacrílega:[355]

> Apesar de frecuentar la catedral como todas las damas linajudas de Brumosa, jamás había gustado el encanto de los rincones obscuros y misteriosos, donde el alma tan fácilmente se envuelve en ondas de ternura, y languidece de amor místico. Eterna y sacrílega preparación para caer más tarde en brazos del hombre tentador, y hacer del amor humano, y de la forma plástica del amante, culto gentílico y único destino de la vida. (p. 36)

Tanto que incluso hay momentos en los que parece que el diablo ha anidado en su espíritu, de tal forma que cuando Aquiles Calderón le infringe la humillación final, la

---

[354] Lily Litvak (1979: 114) usa también este pasaje como ejemplo del incentivo erótico que Valle-Inclán encuentra en los lugares sagrados: "Otro aspecto del satanismo de Valle Inclán es el de encontrar un equívoco incentivo erótico en lugares sagrados. Le encantan las naves oscurecidas, los altares cargados de imágenes, los acordes del órgano... Le seduce la languidez de las oraciones, la voluptuosidad de la liturgia, la sensualidad de las ceremonias y ritos católicos, el lujo de las casullas sacramentales... Esa escenografía suele servir de marco a acciones pecaminosas que confunden morbosamente misticismo y erotismo. Son los rincones oscuros y misteriosos de las catedrales donde «el alma tan fácilmente se envuelve en ondas de ternura, y languidece de amor místico. Eterna y sacrílega preparación para caer más tarde en brazos del hombre tentador y hacer del amor humano, y de la forma plástica del amante, culto gentílico y único sentido de la vida». La Condesa de Cela revive escenas amorosas mientras reza en la catedral: «-¿Rezando? -Sí, rezando me tentó el diablo»".

[355] "The devout adulteress appears in Valle-Incán´s earliest modernistic stories. (...) The Condesa de Cela is frivolous, coquettish, selfish, and sensual. (...) Nevertheless, Valle-Inclán skillfully introduces a dash of religious terminology and atmosphere into the story, which results in highlighting or emphasizing the sensuality her lover while she is in the cathedral praying. Her lovers have been many and varied, and she seems to have a penchant for newly ordained priests. In her long history of love affairs, she has frequently displayed «esa crueldad de que aun las mujeres más piadosas suelen dar muestra en los rompimientos amorosos»", Claire Paolini 1986: 88-89.

reacción de la condesa se asemeja notablemente a la de las posesas que aparecen en diferentes obras valleinclanianas, toda vez que la desnudez como síntoma de exhibición carnal está en todas sus descripciones. La reacción de la condesa recuerda a la poseída de "Milón de la Arnoya":

> La renegrida, derribada en tierra, se retorcía con la boca espumeante, y las vendimiadoras la rodeaban, sujetándola para que no se desgarrase las ropas. Serenín de Bretal trajo agua del pozo. Micaela la Galana bajó con un rosario, y en aquel momento oyéronse grandes voces que daba en la calzada Milón de la Arnoya. Eran unas voces como alaridos de alimaña montés, y la renegrida al oírlas se levantó en medio del corro de las mujeres, antes de que la hubiesen tocado con el rosario bendito. Espumante, ululante, mostrando entre jirones la carne convulsa, rompió por entre los carros de la vendimia y desapareció.(Ju 1920, p. 232)

> La condesa medio enloquecida, se arrojó del lecho; pero él no sintió compasión ni aún 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. (p. 46)

Relacionado con su actitud donjuanesca, la condesa de Cela, sin llegar a los extremos de las dos criollas de *Femeninas*, exhibe sus impulsos sádicos, puesto que también goza con el sufrimiento de sus amantes con una sensibilidad depravada que halla placenteros tanto los encuentros con sus antiguos adoradores, como el martirio causado en los rompimientos amorosos:

> Tenía raro placer en conservar la amistad de sus amantes antiguos, y guardarles un rinconcito en el corazón. No lo hacía por miedo ni coquetería, sinó por gustar el calor singular de estas afecciones de seducción extraña, cuyo origen vedado la encantaba, y en torno de las cuales percibía algo de la galantería íntima y familiar, de aquellos linajudos provincianos, que aun alcanzara á conocer de niña. La condesa aspiraba todas las noches en su tertulia, al lado de algun ex-adorador que había envejecido mucho más á prisa que ella, este perfume lejano y suave, como el que exhalan las flores secas, -reliquias de amoroso devaneo, conservadas largos años entre las páginas de algun libro de versos. -Y sin embargo, en aquel momento supremo, cuando un nuevo amante caía en la fosa, no se vió libre de ese sentimiento femenino, que trueca la caricia en arañazo; esa crueldad, de que aún las mujeres más piadosas suelen dar muestra en los rompimientos amorosos. (p. 20-22)

El narrador asocia el placer sádico de Julia con lo arquetípico femenino, pues los amores entre ambos protagonistas, como se analizará en su momento, viene condicionada

por la representatividad que las actitudes de Julia y Aquiles adquieren con sus respectivos modelos genéricos. El gozo de infligir dolor en los rompimientos se extiende al eterno femenino, donde la mujer encuentra un inmenso placer en lo prohibido y lo perverso. Prácticas que no son una excepción ni en "las mujeres más piadosas", quienes tienden a equiparar la perversidad erótica a la trascendencia de los ritos más sagrados. El refinamiento de sus sensaciones se acrecienta con la irreverencia, de ahí que su condición de fervorosas creyentes, lejos de ahuyentar sus malos pensamientos, aun posibilite sus transgresoras prácticas sexuales.

Sin embargo, pese al gozo que exhibe tras el castigo a sus amantes, en Julia también aparece lo que Lily Litvak llamó algolagnia[356], es decir, la consecución del placer mediante el dolor activo y pasivo, así es que después de que Aquiles la haya humillado y zaherido, denunciando las réprobas conductas de su madre; ella, herida en su orgullo maternal y filial, lejos de sentir un rechazo feroz hacia el estudiante, le dedica los únicos momentos de amor sincero de la relación.

b) La generala

Aunque mucho menos fatal que Julia, Currita también se acerca al erotismo de una forma frívola y desenfadada. Entiende su adulterio y los escarceos eróticos con Sandoval como un juego en el que trata de ahuyentar el aburrimiento y la insatisfacción a la que su vida marital con el viejo general don Miguel Rojas la ha destinado. Currita siente unos

[356] "Al sadismo lo definió como la emoción sexual asociada con el deseo de causar dolor y usar violencia. Al masoquismo como el deseo de ser tratado con dureza y de ser humillado. Estos dos tipos de tendencias afectivas perversas están tan íntimamente emparentados entre sí, que han justificado la expresión "sadomasoquismo". Otro término "algolagnia", inventado por Havelock Ellis, lo designa mejor. Ellis hizo ver que la conexión entre el placer sexual y el dolor es una sola manifestación sin línea divisoria precisa entre las actitudes pasiva y activa.", Lily Litvak 1979: 127.

deseos innatos de libertad, los cuales "conservó hasta la muerte" (p. 164), y que no consiguieron domeñar ni la instrucción recibida en un convento de monjas, con su tía abadesa, ni la responsabilidad de su papel de esposa, cuyo tedio conyugal trunca la alegría causada por su salida del convento para casarse:

> Cuando los condes fueron por Currita, para sacarla definitivamente de aquel encierro y presentarla al mundo, la muchacha creyó volverse loca. (p. 163)

La obra comienza con una breve caracterización del general don Miguel Rojas, en la que se enfatiza su edad avanzada, para dar paso a la contrastiva descripción de Currita, cuyo diminutivo subraya su carácter infantil, opuesto a la gravedad provecta de su cónyuge. Incluso parece que su carácter y sus ansias de libertad están estrechamente ligadas -¿resabios del naturalismo?- a su fisonomía delgada y a su espíritu nervioso:[357]

> 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 á las gentes... (p. 162)

En "La Generala", por lo tanto, está latente el tema, recurrente en Valle-Inclán en obras como "La condesa de Cela" o *Cenizas*, del choque de los instintos más primarios (amor, libertad de decisión, etc) contra la sociedad burguesa que a través de sus instituciones (familia, iglesia, ejército) suelen tener un papel represor sobre ellos. En el caso de la generala su destino va intrínsecamente unido al encierro, contraviniendo sus propios anhelos: al principio la estancia en el convento, entre rosarios y maitines, y después su desposamiento con el noble pero viejo militar, que la relega a una vida circunscrita al ámbito familiar, de tal forma que el único escenario del relato, una estancia de la vivienda, resulta

[357] Tal condición asemeja a Currita a heroínas decimonónicas como Ana Ozores, Ana Karenina o Emma Bovary: "Aunque la presentación y el proceso de deseo en estas cuatro novelas no son iguales, básicamente siguen la misma trayectoria: ilusión-realidad-desilusión. Las cuatro tratan de algo que se consideraba anormal en la sociedad del siglo XIX. Por consiguiente, buscan una explicación de la conducta de sus protagonistas en su condición física: las cuatro «sufren de nervios»: un sufrimiento que adquiere las proporciones de histeria e incluso de locura final", Biruté Ciplijauskaité 1993: 46.

el epítome perfecto de la opresión que sufre Currita. El cariz represivo de este encerramiento se sugiere con la similitud de la jaula del canario, animal que parece indicar que el destino de la generala, una vez disuelta su irregularidad amorosa, no será otro que vivir postergada en el aposento conyugal. En este sentido, es esclarecedor que el narrador se refiera a dicha jaula como cárcel, subrayando la trascendencia que adquiere en torno al significado final de la obra:

> Cuando la puerta fué abierta, el ayudante aun permanecía en pie sobre una silla, debajo de la jaula, mientras el pájaro cantaba alegremente valanceándose en la dorada anilla de su cárcel. (p. 181)

Pero no se trata de un símil en modo alguno excepcional, ya que a lo largo de "La Generala", Currita está continuamente comparada con los animales, sobre todo pájaros, cuya finalidad es caracterizar su poca sesera; sin embargo, de ello no se puede inferir un planteamiento misógino de la obra.[358] La poca inclinación intelectual de la generala hay que considerarla en el marco de su educación, destinada únicamente a cumplir con sus obligaciones maritales. La comparación con los pájaros, por consiguiente, apunta directamente a la del canario, de modo que más bien se está aludiendo a la libertad y a la instintiva inclinación que Currita siente por ella. Valle-Inclán pretende subrayar (y reivindicar) los instintos más básicos, incluso en seres cuya complejidad intelectual no es excesiva, frente a las convenciones, también eruditas, de las clases dominantes. Con tal propósito se acumulan los símiles de la protagonista con el mundo animal:

---

[358] Según Catherine Nickel (1994: 43): "This popular conception of a woman´s intellectual limitations is exemplified by Currita, the female protagonist of Valle-Inclán´s short story, «La Generala». Though the preliminary description of Currita emphasizes positive aspects of her exuberant nature, the narrator casually dismisses her mental capacity by comparing her mind to that of a hummingbird. Specifically, her words are described as if coming from «una cabeza inquieta y parlanchina, donde apenas se asentaba un cerebro de colibrí, pintoresco y brillante...»

Despite this early characterization of the protagonist as a birdbrain, however, we cannot necessarily assume that the text as a whole supports this misogynistic viewpoint. a careful reading of the story indicates that in «La Generala», Valle-Inclán not only provides a vivid depictio of the popular perception of women´s abilities and role in nineteenth-century Spain, but also butly undermines a number of prevailing cultural and literay clichés."

> desgarraba los pañuelos, con sus dientes blancos y menudos, de gatita de leche, (p. 162)
>
> 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». (p. 162)
>
> No bien llegó la parentela, Currita se lanzó fuera del locutorio, gritanto alegremente, sin curarse de las «madres» que se quedaban llorando la partida de su «periquito». (p. 164)
>
> elaborada en una cabecita inquieta y parlanchina, donde apenas se asentaba un cerebro de colibrí pintoresco y brillante borracho de sol y alegría. (p. 165)

Sin duda todas estas caracterizaciones no son gratuitas ya que están encaminadas a guiar al lector hasta esa última imagen del canario y la jaula. En concreto, su salida del encierro conventual y la alusión al periquito indican, como resumen del estado de ánimo de Currita, el alivio que sienten los pájaros al liberarse de la jaula. Tal acontecimiento, sin embargo, funciona a modo de un pésimo anuncio, pues el desenlace de la obra será diametralmente opuesto: ahora el pájaro retorna a la "dorada anilla de su cárcel".

La comparación de Currita con grupos que la ortodoxia burguesa desplaza a la marginalidad viene a redundar en su índole, ahíta de convencionalismos:

> Era desarreglada y genial como un bohemio; tenía supersticiones de gitana ¡y unas ideas sobre la emancipación femenina! ¡válganos Dios! (p. 165)

Tales asociaciones no tienen otra pretensión sino incidir en su alegría y espontaneidad, lejana al mundo grave de señores políticos, literatos y militares que la rodea. La apelación a las ideas de emancipación femenina hay que entenderlas, sin embargo, en clave irónica, por cuanto que en un relato en que el problema de la educación de la mujer adquiere un tratamiento desenfadado, Currita, únicamente en su coherencia y en la de toda la obra, puede tener ciertas simpatías con determinados grupos ideológicos pero en absoluto una militancia comprometida, por otro lado dispar con su instrucción y su posición social. El propio Valle-Inclán, en Cs 1909, introduce una variante que destierra el carácter serio

y responsable de esta afirmación: "ideas de vieja miss sobre la emancipación femenina".[359]

La inclusión de Julia y Currita en este apartado se justifica por la ausencia de solidez en sus relaciones amorosas; así, si la condesa de Cela juzgaba toda pasión sentimental propia de espíritus burgueses, Currita la entiende como un juego fruto de la antipatía que le inspiran los temas circunspectos y formales. Este rechazo a las responsabilidades adultas explica su enredo con Sandoval en el que busca, ante todo, una diversión que palie su hastío vital. No obstante, esta pasión de la generala por arrogarse vidas paralelas no es exclusiva de la relación con el ayudante de su marido, donde se imagina ser la protagonista de la novela *Lo que no muere*, sino que toda su vida se rige por la incesante asunción de distintos modelos en función de los arquetipos que pretende asumir.[360] La falta de autenticidad a la que se ve abocada Currita, merced al dirigismo al que desde su más incipiente infancia ha

[359] "En el caso de La Generala, en cambio, el movimiento de emancipación de la mujer se cita explícitamente. Desde 1895, sabemos que Currita tiene «unas ideas sobre la emancipación femenina»; en 1909, Valle-Inclán que ha tomado conciencia del aspecto tradicional de esas reivindicaciones en Inglaterra precisa: «...ideas de vieja miss sobre la emancipación femenina...». Mas, en ambos casos, como en las restantes ediciones, el contexto es harto clarificador. En primer lugar la yuxtaposición de dos oraciones puestas exactamente al mismo nivel («tenía supersticiones de gitana e ideas de vieja miss sobre la emancipación femeninas») desvaloriza singularmente la segunda. A lo que cabe añadir que el autor interviene para precisar que, «si no fuese porque salían de aquellos labios que derramaban la sal y la gracia, como dos gotas de agua los botijos moriscos, sería cosa de echarse a temblar y vivir en triste soltería esperando el fin del mundo». En este caso concreto, el movimiento feminista y el matrimonio parecen rigurosamente incompatibles para Valle-Inclán. Pero el fenómeno es tratado en son de chanza y en términos que, de entrada, desvirtúan la exageración manifestada por Currita en todos los aspectos.

El problema feminista se plantea en filigrana, sin que los términos aparezcan, en varias novelas cortas de Valle-Inclán. Acerca de la condición política de la mujer, el autor de *La Generala* tiene una posición clarísima: las mujeres no tienen ni idea de política", Eliane Lavaud 1991: 128.

Respecto al surgimiento y desarrollo de los movimientos femeninos, Biruté Ciplijauskaité (1984: 32) sitúa su nacimiento en varios países de Europa a mediados del siglo XIX, sin embargo en España su aparición se demoraría un poco más: "España parece ser el país más atrasado en cuanto a la acción organizada. En el siglo XIX no es representada en ningún Congreso Internacional de mujeres. Aún en 1922 Margarita Nelken casi desespera a causa de la pasividad de la mujer española. La Asociación Nacional de Mujeres Españolas se funda sólo en 1918".

[360] Para Bram Dijkstra (1986: 120) el afán imitador es característico de la mujer finisecular: "A mediados de la década de 1870, la idea de que la mujer era, por naturaleza, imitadora y no creadora, se había convertido en uno de los lugares comunes más extendidos de la cultura occidental. A causa de esta tendencia a la imitación del escenario fue considerado el lugar más apropiado para que pudiera expresar su contribución a la vida cultural de la sociedad civilizada. ¿Qué era la interpretación sino una forma de imitación? No era accidental que alrededor de 1900 las actrices triunfasen en todo el mundo. Mujeres como Sarah Bernhardt y Eleonora Duse se convirtieron en heroínas de proporciones míticas. Pero no era debido a que se las considerase particularmente originales. En realidad, sólo se las veía como especialmente acertadas en su explotación de la tendencia imitativa de «la naturaleza femenina»."

sido sometida, provoca que tenga que buscar sucedáneos que la realidad más inminente no le otorga, figurándose ser una abuela regañona o una circunspecta esposa. Así se explica la extrañeza que causa la repentina sobriedad que manifiesta una vez casada, tan disonante con su naturaleza frívola:

> Currita y el general Rojas se casaron, y desde aquel día la muchacha cambió completamente, y cobró unos ademanes tan señoriles y severos que parecía toda una señora generala. Bastaba verla, para comprender que no había salido de la clase de tropa; llevaba los tres entorchados como la gente de colegio. (p. 165)

Nótese, sin embargo, la ironía del narrador, quien, pese a destacar la nobleza de Currita, rebaja su seriedad al compararla con la gente de colegio. Con ello señala lo mucho de pose que adquiere la actitud de la recién casada. Es, sin embargo, con Sandoval con quien la joven da rienda suelta a sus fantasías, dada la empatía que se genera entre ambos jóvenes:

> La generala, púsose muy seria, y contestó con la dignidad reposada, de una de aquellas ricas hembras castellanas que criaron á sus pechos los más gloriosos jayanes de la historia (p. 176)

> Era muy divertida aquella comedia en la cual él hacía de chiquitín travieso, y ella de abuela regañona. (p. 179)

Esta complicidad del ayudante satisface los delirios lúdicos de Currita, tan necesarios para su inquieto carácter y que, sin que la propia protagonista se vaya dando cuenta, inclinarán su corazón hacia el imberbe Sandoval.[361]

1.1.2. Las sádicas tropicales: Tula Varona y La niña Chole

El paso del romanticismo al decadentismo, según Mario Praz (1969: 165, 213), trae el paso del héroe byroniano a la mujer fatal:

[361] Rosa Alicia Ramos (1991: 51) afirma que "Lo que mueve a Currita no es una ciega pasión incontrolable por el joven Sandoval -quien, por cierto, no goza de gran atractivo-, sino un calculado y egocéntrico deseo de diversión."

> Baudelaire y Flaubert son dos caras de una misma horma colocada en medio del siglo, entre romanticismo y decadentismo, entre la época del hombre fatal y la de la mujer fatal. (...)
> En Salambô, sin embargo, el clima ha cambiado; es la mujer la que se muestra frígida, insensible, fatal, el ídolo; el hombre, quien sufre a causa de su pasión, quien cae a sus pies como un faquir en la fiesta de Juggernaut.

Bajo este modelo finisecular desfilan los perversos mitos de Lilith o Salomé y que tiene en la exótica Salambô de Flaubert uno de sus reflejos literarios más logrados. Estas bellas perversas poseían como singularidad máxima el deleite por el azote al varón, consecuencia de la incesante búsqueda de los placeres sádicos, convertidos en uno de los lugares comunes del erotismo *fin de siècle*:

> Fueron los románticos quienes descubrieron la unión del dolor y del placer. Novales, en sus *Phychologische Fragmente*, se asombra de que no se haya percibido la íntima relación entre deseo y crueldad. Los románticos legaron al fin de siglo la simbiosis entre crueldad y deseo; entre placer y dolor.
>
> La época que estudiamos acogió esta estética y se entregó a los mil y un refinamientos voluptuosos de la perversidad. Incontables obras de aquellos años revelan un eros de rostro cruel, y la pertinencia perversa de un placer obtenido por la degradación y el sufrimiento. (Lily Litvak 1979: 124)

Esta pulsión sádica se relaciona estrechamente con los instintos más primarios de las civilizaciones primitivas, tal como lo expone Mario Praz (1969: 394-395) al referirse a D´Annunzio:

> Ciertas características salientes de D´Annunzio pueden atribuirse a peculiaridades de origen y de cultura: él es, en resumen, siempre y sobre todo el hijo de una raza semibárbara que, en contacto con una civilización más que madura, se la ha asimilado rápida y sumariamente, con las inevitables resonancias que derivan de este proceso de adaptación imperfecta. Bajo el barniz, el «espíritu crudo» de tanto en tanto desaparece. (...)
> Ese «misterio de las sagradas lujurias» parece énfasis retórico, y en cambio describe muy bien el crudo núcleo de sensualidad semibárbara que es el patrimonio nativo de D´Annunzio. Al contacto del decadentismo francés, el sentido de profanación, de tabú que D´Annunzio poseía por herencia de estirpe, encuentra el terreno propicio para desarrollarse; esa crueldad en el amor, que en los decadentes franceses servía de estimulante a la languidez del instinto, era asimismo propia de la «primitiva bestialidad» de una estirpe semisalvaje como la abrucesa; ya que son tan crueles los primitivos como los ultracivilizados, los primeros por instinto, los segundos por eretismo cerebral

Esta mezcla de barbarie y refinamiento se da en las dos criollas de *Femeninas*: Tula Varona y la Niña Chole, cuyos instintos sádicos se manifiestan en el fortuito rechazo al

duque de Ordax y en el deleite tras la cruel muerte del cazador de tiburones.

a) Tula Varona

Si alguna de las heroínas encarna mejor el espíritu fatal y perverso del fin de siglo, que tanto se encumbró en el modernismo, esta es Tula Varona. La perversión, el sadismo, la rebeldía, su aspecto andrógino y su exotismo criollo la encuadran en un tipo de mujer muy del gusto decadentista de la época. La criolla Varona es fiel reflejo de la proliferación del exotismo en la literatura modernista. Así lo indican su exuberante sensualidad y su genio insurrecto propio de las especies primitivas.[362] Exhibe, además, un carácter rebelde y libertino, causa del alud de escándalos y murmuraciones que circulan en la pequeña Villa-Julia:

> De aquella mujer, de sus trages y de su tren se murmuraba mucho en Villa-Julia: sabíase que vivía separada de su marido, y se contaba una historia escandalosa. Cuando su doncella, una rubia inglesa, muy al cabo de ciertas intimidades, deslizó en la orejita nacarada y monísima de la señora, algo, como un eco de tales murmuraciones, Tula se limitó á sonreir (p. 57-58)[363]

La indocilidad de Tula se simboliza con sus alborotados rizos y, a menudo, con su animalizada descripción, en la que sus frecuentes comparaciones con animales, paradigma de la libertad, como el pájaro o, con un amplio grado de autonomía, como el gato,[364]

[362] Valle-Inclán comete una incoherencia al construir la nacionalidad de Tula. Por un lado se insinúa que pertenece a uno de los países del Río de la Plata por su costumbre de beber infusiones de mate. Incluso, dado su cosmopolitismo, es posible que provenga de Buenos Aires. Sin embargo su dialecto mejicano ("**Ándele**, tomará mate", p. 68) desajusta esta atribución inicial. Y todavía confunde más los datos acerca de su procedencia la abreviatura de su nombre: "Es «Tula» el hipocorístico de Gertrudis más común en Cuba, con él se designaba familiarmente, valga como significativo ejemplo, a Gómez de Avellaneda" (Santos Zas 2001a: 522). Por lo tanto, Valle, al construir las resonancias americanas del personaje, está utilizando motivos de diferente ascendencia, sin importarle demasiado su justa correspondencia a fin de conseguir la evocación exótica que tanto le interesa.

[363] Esta insinuación de sus escándalos, la sensual acción de su doncella y el rechazo a los varones parecen sugerir la homosexualidad del personaje.

[364] Además, la comparación con el gato alude a su especial forma de atraer y rechazar a los hombres, semejante a la caza de los felinos.

acentúan la insubordinación de tan indómita fémina.

La condición andrógina de Varona ampara sus deseos de independencia y emancipación.[365] Una vez más, Mario Praz (1969: 345) le dedica varias páginas a este tópico finisecular, pues con ella se relaciona el mito del andrógino, recurrente en la literatura de Péladan, y cuyo ideal fue una obsesión en todo el decadentismo:

> En Moreau las figuras son ambiguas y casi no se distingue en el primer momento cuál de los dos amantes es el hombre y cuál la mujer; todos los personajes están unidos por sutiles vínculos de parentesco como en la *Lesbia Brandon*, de Swinburne: los amantes son como consanguíneos, los hermanos como amantes, los hombres tienen rostros virginales, las vírgenes, rostros de efebo; los símbolos del Bien y del Mal se enlazan y se confunden equívocamente. No hay contraste alguno de edades, de sexos, de tipos: el sentido secreto de esta pintura es el incesto, la figura exaltada es el andrógino, y la última palabra la esterilidad.
>
> Y es precisamente en tal pintura, asexuada y lasciva al mismo tiempo, donde se expresó a maravilla el espíritu del decadentismo. (Praz 1969: 307)

Las resonancias fonéticas de su apellido, así como su varonil caracterización no dejan lugar a dudas a la hora de reforzar su condición masculina:[366]

> Se reía con risa hombruna, que sonaba de un modo extraño en su pálida boca de criolla. Llevaba puesto un sombrerete de paja, sin velo ni cintajos, parecido á los que usan los hombres, (...) Gastaba corto el cabello, lo cual le daba cierto aspecto alegre y juguetón. (p. 54)

Como resultado de sus costumbres mundanas y andróginas, incluso comparte aficiones con los varones de Villa-Julia:

> Tula Varona, reunía todas las excentricidades y todas las audacias mundanas de las criollas que viven en Paris: jugaba, bebía y tiraba del cigarrillo turco, con la insinuante fanfarronería de un colegial. Al verla apoyada en el taco de billar, discutiendo en medio de un corro de caballeros el efecto de una carambola, ó las condiciones de un caballo de

[365] Carlos Reyero (1996: 217-219) observa una clara relación entre el andrógino y los ideales de emancipación de la mujer en el XIX: "A principios del siglo XIX la androginia estuvo asociada a utópicos ideales socio-políticos de igualdad y felicidad entre los seres humanos, donde la humanidad era concebida como un todo indiferenciado. Las ideas de igualdad entre el hombre y la mujer que difundió el socialista Saint-Simon tienen un acusado componente andrógino. (...) En esta misma línea de utópico ideal que un día habrá de conquistar hay que enmarcar también las reivindicaciones feministas del siglo XIX: al elegir un modelo supuestamente sólo masculino como expresión de su liberación, fueron vistas por los varones y gran parte de las mujeres como seres andróginos."

[366] Conviene recordar que las variantes de Gl 1905 y Cs 1909 (y las versiones de este bloque) todavía hacían más obvia su condición hombruna al insertar en este fragmento el adjetivo andrógino: "cierto aspecto de andrógino alegre y juguetón".

carreras, no se sabía si era una dama genial, ó una aventurera muy experta. (p. 58).

La estancia parisina de Tula señala también el cosmopolitismo de la criolla, necesario para la conjunción de barbarie y refinamiento del que hablaba Praz. París es la urbe del fin de siglo por antonomasia, ahí nacen los movimientos literarios que desembocan en este crisol que supuso el modernismo: el parnasianismo, decadentismo, simbolismo, nacen y llegan a su cénit en la capital francesa, y no hay intelectual o poeta, sobre todo nacido al otro lado del océano, en cuya biografía no aparezca una estadía parisina. París es el sueño cosmopolita de todo modernista que huye de la ciudad provinciana y burguesa característica de la literatura realista (*Madame Bovary* o *La Regenta*). Un buen ejemplo de los anhelos de la estilización cosmopolita es el poema "De invierno" de Rubén Darío (1979: 53):

De invierno

En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelotonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.
El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençón,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.
Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño
como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos; mírame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París.

Tula no sólo ha vivido en París sino que su estancia está repleta de recuerdos de su vida en dicha ciudad como el licor de Constantinopla, regalo del embajador turco en la capital francesa y, al igual que el salón rubendariano, su vivienda también destaca por su

lujo y su variopinta decoración exótica.[367]. Villa-Julia tampoco permanece ajena a la voluntad universal del momento como lo demuestran "los tilos del paseo de París" (p. 60).

Mas, regresando a la indolente criolla, su condición de mujer fatal se completa con una desbordante belleza que suscita las pasiones más desaforadas del duquesito:

> El duquesito, que se había quedado atrás, la desnudaba con los ojos. ¡Vaya una mujer! tenía dos contornos redondos, la línea de las caderas ondulante y provocativa... El buen mozo tuvo intenciones de cogerla por la cintura y hacer una atrocidad; afortunadamente, su entusiasmo, halló abierta la válvula de los requiebros: (p. 55)

Su hermosura, además, está en consonancia con la abundancia cromática y el tiempo caluroso que preside todo el relato y que se fusiona con su ígnea naturaleza tropical:[368]

> Tula Varona bajaba corriendo, encendidas las mejillas, (p. 53)
>
> Estaba muy linda: el sol la hería de soslayo, (p. 60)
>
> el rubí de una sortija lanzaba reflejos sangrientos sobre los dedos pálidos y finos (p. 71)

Su sobresaliente atractivo es causante de una suerte de hipnosis en el presuntuoso Mendoza quien, lejos de seducir a tan compleja dama, resulta presa de sus apetencias lascivas. Desde el inicio del relato las continuas alusiones a la caza y la comparación con el gato no hacen sino enfatizar las ansias predadoras de Tula, que hallarán en Ramiro Mendoza a su víctima propiciatoria. De ahí que al rechazarle satisfaga por fin sus apetitos sádicos y su narcisismo frígido y estéril aflore por fin:

> Tula le veía temblar, sentía el roce de sus labios, oía sus palabras llenas de ardimiento, y experimentaba un placer cruel al rechazarle tras de haberle tentado. Arrastrada por esa coquetería peligrosa y sutil de las mujeres galantes, placíale despertar deseos que no compartía. (...)
> (...) le azotó el rostro, una y otra vez, sintiendo á cada golpe, esa alegría depravada de las malas mujeres cuando cierran la puerta al querido que muere de amor y de celos.
> (...)

[367] Vid. el apartado dedicado al espacio.

[368] "Como en los otros exotismos, hay un tipo femenino, la mujer de los trópicos, que podemos definir. Por lo general, se la describe como lánguida, perezosa y sensual, sobre todo si es criolla o mestiza. Destaca su físico, su cabello negro y su piel morena, que la asocia con el calor de sol y la fertilidad de la tierra", Lily Litvak 1986: 171.

> Sus ojos brillaban, sus labios sonreían, hasta sus dientecillos blancos y menudos parecían burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca; sentía en su sangre el cosquilleo nervioso de una risa alegre y sin fin que, sin asomar á los labios deshacíase en la garganta y se extendía por el terciopelo de su carne como un largo beso. Todo en aquella mujer cantaba el diabólico poder de su hermosura triunfante. (pp. 76-77)

En este párrafo final se sintetiza el espíritu lujurioso de Tula, latente en todo el relato. La boca roja, el sentir de la sangre y el fuego interior inciden en el instinto voluptuoso y erótico e insisten en la naturaleza cruel de Tula. Tan malévolas prendas implican que el narrador la caracterice como diabólica, epíteto que sin embargo no es privativo de la heroína de "Tula Varona", como se ha podido comprobar en "La condesa de Cela" o se verá en "La Niña Chole". Aunque es al final del relato cuando se hace explícito, lo cierto es que, en todo momento, la criolla ejerce como una criatura de Lucifer: sus magnéticos ojos negros y su risa provocadora son los perfectos complementos de su perverso comportamiento,[369] resultado también de su autosuficiencia sexual y del absoluto dominio que ejerce sobre los personajes de la obra.[370]

b) La niña Chole

La niña Chole resulta el epítome del relato más exótico de *Femeninas*. Como personaje es el más inconsistente de la colección, por cuanto se presenta como una figura hermética. Su desconocimiento se debe en parte al narrador autodiegético, cuya perspectiva limitada impide conocer más allá de los datos que se desprenden de su observación y, en parte, a la mínima relación entre la criolla y el yo-protagonista. Por consiguiente, todas las

[369] El fragmento añadido de Cs 1909 insiste y recrea todos estos motivos. (Cfr. el estudio textual de "Tula Varona").

[370] Hay que señalar también la posición dominante que Tula ejerce sobre Trinito, cuya relación tiene más de servidumbre que de servicio.

referencias de la niña Chole están mediatizadas por la percepción del narrador, Andrés Hidalgo, puesto que los parlamentos de esta beldad tropical se reducen a un escaso diálogo en la escena de los tiburones.[371]

Sin embargo, el aura de vaguedad y hermetismo que rodea a la azteca conviene en gran medida a su condición de mito inaccesible:

> el labio abultado y rojo de la yucateca sonríe con la gracia inquietante de una egipcia, de una turania; sus ojos, envueltos en la sombra de las pestañas, tienen algo de misterioso, de quimérico y lejano, algo que hace recordar las antiguas y nobles razas que en remotas edades, fundaron grandes imperios del sol... (p. 138)

El misterio de la niña Chole se relaciona con las antiguas y nobles razas que fundaron los reinos del sol, aseveración que resulta clave para entender el papel de la yucateca en la obra, cuya naturaleza no se puede disociar del paisaje y gentes, propios de Tierra Caliente. El aristocratismo de la protagonista se inserta dentro de las civilizaciones primitivas, previas a las culturas post-coloniales; ello explica la relación vasallática -similar a la de Tula con Trinito- que mantiene con sus criados o el desdén que siente por los siervos:

> Allí, en el comedor del Hotel, he visto por vez primera, una singular mujer, especie de Salambó, á quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la niña Chole (p. 117)

> La niña Chole, con ese desdén patricio que las americanas opulentos sienten por los negros, volvió á él su hermosa cabeza de reina india; (p. 153)

La protagonista adquiere naturaleza de ídolo, para cuyo propósito se precisa también gozar de una deslumbrante belleza, de la que, por supuesto, no carece la niña Chole. Como Tula Varona, los encantos de la criolla se entremezclan con el omnipresente poder solar, símbolo del inmenso caudal erótico de la yucateca que, no por un ejercicio

[371] Alonso Iglesias (2000: 231-232) afirma acertadamente que la focalización limitada del narrador tiene una incidencia nada desdeñable en la caracterización de los personajes femeninos de las *Sonatas*.

retórico, es denominada hija del sol:[372]

> ella una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas; una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol (p. 117)

> Parecíame que de aquel cuerpo, bruñido por el ardiente sol de Yucatán, se exhalaban lánguidos efluvios, y que yo los aspiraba, los bebía, que me embriagaba con ellos... (p. 119)

Por lo que respecta a los mecanismos de caracterización de la niña Chole, no difieren de los demás aborígenes de esta novela corta. Se recurre a su animalización para subrayar su salvajismo y su primitivismo:

> Alejóse la yucateca, con ese andar rítmico y ondulante que recuerda al tigre; (p. 157)

Otro procedimiento preferido para su configuración, y por ende de la coral de personajes índicos, es su comparación con esculturas clásicas o estatuas de cultura precolombina, signo inequívoco de su hieratismo:

> la niña Chole, tenía esas bellas actitudes de ídolo; esa quietud estática y sagrada de la raza maya; (p. 118)

> Me figuraba que las formas juveniles y gloriosas de aquella Venus de bronce (p. 135)

Esta mixtura de majestuosidad y salvajismo, siguiendo las observaciones de Mario Praz, explica su componente sádico.[373] La crueldad de la niña Chole, tan vinculada con su orgullo de mito y el poder despótico que ejerce sobre sus criados, se manifiesta de un modo rotundo en la muerte del cazador de tiburones, tal como refleja el impacto ocasionado en Andrés Hidalgo:

> La irónica crueldad de la criolla me horrorizaba y me atraía: nunca como entonces me

[372] Lily Litvak (1986:173) destaca la fuerza biológica de la mujer del trópico: "La mujer de los trópicos se encontraría en el extremo opuesto, concebida como función de lo biológico, poseedora de un erotismo de condición precultural, antecedente de la instauración de los signos convencionales de la cultura, y en el que predominan el desorden mágico y sexual".

[373] Sin embargo, es preciso hacer alusión a la transformación que sufre la niña Chole en *Sonata de estío*, puesto que se mitiga su condición fatal y se potencia su sumisión al varón.

> pareciera tentadora y bella. (...) todo en aquella noche, bajo aquella luna, era para mi objeto de voluptuosidad depravada y sutil... (p. 157)

La ferocidad de la yucateca incita en el narrador Andrés Hidalgo, Bradomín en *Sonata de estío*, el resurgir de una voluptuosidad depravada, pues, en efecto, entre los encantos de la niña Chole destaca su sadismo, conforme a su naturaleza primitiva y pagana. No resulta, sin embargo, una actitud inesperada pues, ya desde el inicio de la novela, se avisa de los poderes maléficos de la criolla al compararla con Lili, trasunto de la fatal Lilith, asunción que acrecienta su perversidad. No pasan desapercibidos para el narrador tales concomitancias, consciente de los encantos propios de la mujer perversa que poseen ambas féminas: la sonrisa y la mirada:

> ¡Tenía la misma sonrisa de Lili! ¡aquella Lili no sé si amada si aborrecida! (p. 119)

Este primer hallazgo debió causarle una enorme impresión al protagonista porque en el sueño que tiene en el tren se le aparecen los ojos de la niña Chole y la sonrisa de Lili:

> ¿Necesitaré decir, que las siete huríes con que me regaló el profeta, eran siete yucatecas vestidas de fustán é hipil, y que todas siete tenían la sonrisa de Lili, y el mirar de la niña Chole? (p. 122)

La acumulación de las aterradores expectativas del protagonista confluyen en la certificación final de la barbarie de la Chole. Así pues, el pavor que producen en el varón resulta el rasgo más notable de las dos depravadas criollas, Tula y la niña Chole, tanto es así que Andrés Hidalgo resuelve ahuyentar para siempre sus ojos de la peligrosa mirada de la Niña Chole:

> aquellos ojos, en cuyo fondo parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico?...
> ¡De cualquier suerte que fuese yo no debía verlos más! (p. 157)

1.1.3. La mujer medusea: Octavia Santino

Una vez más, Mario Praz (1969:45) aporta la descripción de este mito finisecular:

> Aquella cabeza de mujer ajusticiada, de ojos vidriosos, aquella horripilante y fascinadora Medusa, será el objeto del amor tenebroso de los románticos y decadentes a través de todo el siglo.

Las similitudes con la muerte de Octavia son harto elocuentes para justificar su inclusión dentro de este modelo femenino:

> Octavia le miró con expresión sobrehumana, dolorida, suplicante, agónica; quiso hablar, y su boca sumida y reseca por la fiebre se contrajo horriblemente; giraron en las cuencas, que parecían hundirse por momentos, las pupilas dilatadas y vidriosas; volviósele azulenca la faz; espumajaron los labios, el cuerpo enflaquecido extremecióse, como si un soplo helado lo recorriese, y quedó tranquilo, insensible á todo, indiferente, lleno del reposo de la muerte. (p. 103)

Octavia Santino es la madura y moribunda amante del joven poeta Pedro Pondal. En los momentos finales de su vida se debate entre los remordimientos por haber sido demasiado egoísta, habiendo cortado la trayectoria del novel escritor, y los temores a morir sola y en pecado, como consecuencia de su irregular relación con Perico.

En "Octavia Santino" se produce una nueva disparidad entre los dos amantes, en este caso por razones de edad: si Pondal todavía está experimentando su primera relación sentimental, Octavia, debido a su enfermedad terminal, está viviendo su último amor:

> No era ella una niña, pero sí todavía hermosa; de regular estatura y formas esbeltas; con esa morbidez fresca y sana que comunica á la carne femenina el aterciopelado del albérchigo, y le dá grato sabor de madurez. Supiera hacerse amar, con ese talento de la querida que se siente envejecer, y conserva el corazón joven como á los veinte años; ponía ella algo de maternal en aquel amor de su decadencia; era el último se lo decían bien claro sus hilillos de plata que asomaban entre sus cabellos castaños, los cuales aún conservaban la gracia juvenil. (p. 82)

Esta diferencia de edad condiciona no poco la relación de los dos protagonistas puesto que la distancia entre sus experiencias vitales causa la dependencia afectiva del bisoño Perico. De ahí que, en el seno de la pareja, la pasión erótica conviva con el amor materno-filial que ambos se profesan, merced a la protección que Octavia ejerce sobre el

joven. La agónica moribunda lo manifiesta en numerosas ocasiones al llamar a Perico "mi pobre pequeño" o "hijito" (p. 86). Por su parte, Pondal busca en los amores de una mujer mayor el amparo del que carece, incluso semeja que es la soledad lo que más le aterra una vez muerta Octavia:

> Y al pensar que iba á verse sólo 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 alhagasen; tropel de gemidos y sollosos subíale á la garganta, (p. 88).

Líneas más adelante se refuerza la paridad que existe entre Octavia y la figura paterna:

> 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! fué al deshacerse aquel hogar, cuando conociera á Octavia Santino!... (p. 88-89)

Por lo tanto, es más que sintomática la coincidencia del inicio de las relaciones con la quiebra del hogar familiar de Perico, quien huérfano de protección, y para una sensibilidad enfermiza como la suya, le convenía la búsqueda de una pareja que paliara tal vacío.[374] Inexorablemente, el cariz de estos amores confluye una vez más en el erotismo transgresor de fin de siglo, pues, si bien no se trata de un incesto real -como sí ocurre en la *Sonata de estío* o en la *Sonata de invierno*-, sí se podría considerar un incesto *de facto*, dadas las especiales circunstancias que atañen a ambos personajes. Lily Litvak (1979: 152) sitúa el resurgir de estas prácticas con el gusto valleinclaniano por los ritos paganos de las deidades griegas:

> los dioses griegos, por el contrario, cometían incesto con bastante frecuencia. Es obvio que Valle-Inclán encuentra en este pecado una especie de divinidad maldita y algo pagana que lo sitúa más allá del bien y del mal. En *Sonata de estío* lo describe como "el magnífico pecado de las tragedias antiguas".

[374] Lourdes Ramos Kuethe (1983: 52) es de la misma opinión: "Mucho mayor que Pedro, Octavia siente por él un amor que es mezcla de cariño maternal y pasión de amante".

Si el escritor era consciente de las resonancias clásicas del incesto en *Sonata de estío* no lo es menos en este relato, lo que demuestra su intención de pintar, de igual modo, un incesto de raíces divinas. El siguiente ejemplo es clarificador al respecto:[375]

> Sobre aquel seno de matrona, perfumado y opulento, ¡había reclinado tantas veces en delicioso éxtasis, su testa orlada de rizos, como la de un dios adolescente! (p. 88-89)

Consustancial a la madurez de Octavia es su agonía, su enfermedad la consume, aunque siguiendo el modelo meduseo, la decrepitud, lejos de menguar su belleza, la acrecienta y no impide que el erotismo aflore en los últimos momentos de su vida:

> Lo primero que se veía al entrar era una cabeza lívida, de mujer hermosa (p. 83)
>
> la mano de la enferma, una mano hermosa y blanca, húmeda ya por los sudores de la agonía. (p. 85)
>
> luego volviendo á él los hermosos ojos, nublados por la calentura (p. 92)
>
> Ella clavó en él con extraordinaria tristeza las pupilas, que parecían más grandes y más bellas por efecto de la demacración del rostro (p. 94-95)

Incluso, en el último ejemplo, parece que la belleza es resultado directo de la actuación de la enfermedad, aunque la intervención subjetiva del narrador suavice esta conexión.

Como se ha puesto de manifiesto con la cita de Praz, el gusto necrofílico[376] que

---

[375] La comparación de Pondal con un dios adolescente sugiere la búsqueda de los goces pánicos que sustituyan al cristianismo más ortodoxo: "Esos dioses de nombres ferozmente extraños poseían un atractivo especial para el fin de siglo, cansado del aburguesamiento del cristianismo", Lily Litvak 1986: 212.

[376] Mario Praz (1969: 49-55), asimismo, estableció los orígenes del gusto por lo horrendo: "El descubrimiento del horror, como fuente de deleite de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza. De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación insensible, a lo horrendamente bello. La belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII, aun cuando sólo entonces esa idea logró constituirse con más claridad.

(...)

Muchos de los temas de esta belleza turbia vuelven a aparecer con los románticos, pero lo que en el siglo XVII era a menudo una actitud intelectual se convierte con los románticos en una actitud de sensibilidad".

Por su parte Pilar Celma (1989: 158) advierte que el interés necrofílico invadió a los escritores españoles del fin de siglo y lo relaciona con una actitud antimaterialista: "En el segundo nivel, nuestros escritores coquetean con la enfermedad y la muerte. Ya me he referido en anteriores capítulos a la hiperestesia -vecina de la neurastenia- que caracteriza al artista de fin de siglo; a la valoración estética de la enfermedad, que puede comprobarse en el *Diario de*

rezuma este opúsculo se ajusta a los cánones estéticos del fin de siglo. Valle-Inclán, tal como se puede ver en *Sonata de otoño*, no es ajeno a esta mórbida afición por la enfermedad y la muerte:[377]

> Valle-Inclán entra de lleno en la corriente decadentista del fin de siglo europeo, al inspirar en la necrofilia algunos de sus temas. (...)
>
> La necrofilia también abrió la puerta a una literatura que exaltaba la enfermedad como una existencia que aparejaba una mayor intensidad imaginativa. Derivaba su prestigio de considerarse el umbral del más allá, o como causa de intensidad emocional, de aprecio frenético al goce. Se convirtió en excitante erótico en que se mezclaba la piedad y la repugnancia, el horror y la curiosidad, el miedo y la fascinación.
>
> Los últimos años del siglo poblaron la literatura y la plástica de cloróticas languidecentes y anémicas, de mujeres martirizadas de párpados violáceos y moretones sanguinolentos. Se popularizó el encanto de la agonía, de la podredumbre, del olor a hospital; la gracia del cementerio, de la tisis, de la delgadez (Lily Litvak 1979: 100-101)

Y si la belleza no disminuye en el mismo marco de la muerte, la sensualidad también halla su lugar entre este lúgubre ambiente:

> Y sellaba con pasión sus labios, sobre la mano de la enferma, una mano hermosa y blanca, húmeda ya por los sudores de la agonía (p. 85)

Muerte, pecado, enfermedad, pasión -ingredientes, todos ellos tan caros a Valle-Inclán- confluyen, por consiguiente, al narrar los momentos finales de la medusea Octavia.

---

un enfermo, de Martínez Ruiz; y a la atracción morbosa por el tema del dolor, de la que es buena prueba la tesis doctoral de Baroja.

Y, de la enfermedad..., a los umbrales de la muerte de un individuo o de una estirpe. Valle-Inclán hace que su Marqués de Bradomín abrace a la muerte en la persona de su amada -como de "fino decadentismo" calificaba Emilia Pardo Bazán la *Sonata de Otoño*- y Baroja recrea las "postrimerías" -en palabras de Valle- de un linaje en *La casa de Aizgorri*.

El decadentismo nos ofrece, por tanto, una imagen de ruinas, enfermedad y muerte. En el fondo, sabemos que todo ello está escondiendo, en su dimensión personal, la angustia ante la amenaza del tiempo y de la nada; y, de una sociedad que cifra su máximo ideal en el progreso material".

[377] "En el cuento «Octavia Santino» nos encontramos ante un tono romántico con su «dama de las camelias» y todo. Este personaje es una prefiguración de Concha, personaje central femenino de la *Sonata de otoño* y de la obra teatral *El Marqués de Bradomín*, antecedente inmediato de las *Comedias bárbaras*", Barbeito 1985: 31.

1.1.4. La mujer prerrafaelista: Rosarito

Hans Hinterhaüser (1980: 92) considera este prototipo femenino una de las figuras y mitos del fin de siglo, resultado del interés que despertó en este período la pintura prerrafaelita:[378]

> Sólo mucho después, y en parte debido al repentino interés despertado por la pintura prerrafaelita, comenzó a prestarse atención a un tipo opuesto al de la *mujer fatal* y tan frecuente como ella: la mujer frágil, etérea y espiritualizada del Fin de siglo, que llegó incluso a ser sospechosa de santidad. (...)
> Se da por supuesto que este tipo femenino tiene su origen en los prerrafaelitas ingleses, pero según la autora, los escritores y artistas del Fin de siglo lo adaptaron a su propia imaginación decadente: «*La mujer frágil* es ciertamente de origen prerrafaelita; pero el Fin de siglo supo asimilarla en forma que correspondiese a sus ideas y deseos secretos, dotándola así de gran fuerza de irradiación y de una fisonomía, en parte nueva».

Por su parte Lily Litvak y Pilar Celma Valero, incidiendo en la amplitud de páginas dedicadas a este motivo, matizan y subrayan sus características más sobresalientes:

> El fin de siglo adoptó una figura de mujer como símbolo de inocencia y pureza, como ideal de amor espiritual y místico. El lejano modelo era Beatriz, que guía a su amado, de la mano, a través de las sombras, hacia una, más trascendente, realidad. En centenares de pinturas, marqueterías, porcelanas y poemas apareció la evocación de esa mujer de rostro pálido, delgada, ectoplásmica, blanca, desprovista de realidad. Era importante su mirada. Muchas de ellas se inspiraban en la Beata Beatrix de Dante Gabriel Rossetti, con los párpados caídos, la mirada introspectiva o perdida en el más allá. (Litvak 1979: 63)

> Con todo, el motivo procedente de la inspiración prerrafaelita más rico y operante en nuestra literatura es la nueva imagen de mujer: la virgen estilizada de sonrosado rostro y largos cabellos, envuelta en suelta túnica y tocada acaso con unas flores como único ornato a su naturalidad (...) A su inspiración responden la Águeda de *La casa de Aizgorri* o la Rosarito (sic) de la *Sonata de primavera*, entre tantas otras. (Celma Valero 1989: 151)

Por consiguiente, la gestación de Rosarito no defrauda en absoluto las expectativas en torno a sus predecesoras y se muestra como una niña angelical que vive en olor de santidad. Su descripción física no puede ser más tópica:[379]

---

[378] Incluso en esta misma obra (Hinterhaüser 1980: 105) distingue a Rosarito como uno de los ejemplos que la literatura modernista ofrece de mujer frágil.

[379] "En este cuento crea Valle-Inclán el primer personaje femenino virginal e inocente de su obra, tan distinto a los otros personajes femeninos de los cuentos anteriores que encarnan siempre mujeres despreocupadas, casquivanas o llevadas de sentimientos adúlteros", Clara Luisa Barbeito 1985: 38.

> los ojos ¡no más misteriosos en verdad, que la mirada de aquella niña pensativa y blanca! Vista á la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo; la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla; y el busto delicado y gentil destacándose en la penumbra incierta sobre la dorada talla, (p. 186)

El narrador, como si de un pintor se tratase, busca los efectos luminosos más apropiados para conseguir el retrato de Rosarito más óptimo, lo cual refuerza los símiles pictóricos que a lo largo de la obra se realizan de la niña. Sin duda el atributo físico que mayor relieve alcanza es la cabellera; su color rubio conjugado con su tez pálida configuran su aspecto virginal.[380] Es, no obstante, en la última descripción de Rosarito, ya muerta, donde la melena cobra todavía una mayor significación, como símbolo del cruel destino de la joven:[381]

> El alfilerón de oro que momentos antes aun sugetaba la trenza de la niña, está bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón. La rubia cabellera extiéndese por la almohada, trágica, magdalénica!... (p. 226)

Por tanto se convierte en un epítome de las virtudes místicas de la niña, acentuadas más si cabe, en el trágico trance de la muerte. Pero el que esté cargada de connotaciones sacras aumenta su carga simbólica puesto que la melena, así como el oro, también contiene una carga erótica notable, incrementada en este caso con el adjetivo magdalénica:

> La cabellera es uno de los tópicos fetichistas más de moda en el fin de siglo. (...) En la obra de Valle-Inclán aparece varias veces y en momentos eróticos importantes. En «Rosarito» tiene un papel fundamental en el necrofílico desenlace del cuento. La rubia cabellera se extiende por la almohada, «trágica, magdalénica». (Lily Litvak 1979: 122)[382]

---

[380] Una descripción parecida es utilizada para retratar a Beatriz, "parecía una muerta: Con los párpados entornados, las mejillas muy pálidas y los brazos tendidos a lo largo del cuerpo. (...) Su rubia y magdalénica cabeza golpeaba contra el entarimado, y de la frente yerta y angustiada manaba un hilo de sangre." (Ju 1920, p. 59-69).

No obstante, es María Rosario el ejemplo más logrado de palidez prerrafaelista: "Questo colore nella sensibilità valleinclanesca includeva l´idea della purezza e del candore dell´anima. María Rosario, che raccolta in preghiera è ormai prossima a ricevere i voti, è la depositaria di questa virtù.", Daniela Cingolani 1997: 291.

[381] El oro del alfilerón sirve también para reforzar el color de su cabellera que simboliza el esplendor virginal de la niña. En este sentido es sintomática la siguiente comparación: "aquella rubia y delicada cabeza, que se inclinaba como lirio de oro", (p. 214), pues la asociación con el lirio, insiste en el simbolismo inmaculado de la cabellera. Cfr. Lily Litvak 1979: 32 respecto al simbolismo de las flores.

[382] "Diana y Venus, la Virgen y la Hetaira, representan, en este poema (y en el libro en su totalidad), las

Y por supuesto, en consonancia con su común caracterización, no pueden faltar el alud de asociaciones con motivos religiosos que enfatizan la profanación que comete, a tenor de una primera lectura y de sus intentos de seducción, don Juan Manuel Montenegro:

> Estaba muy pálida. Su voz, un poco velada, tenía esa inseguridad delatora del miedo y de la angustia. En vano por aparecer serena quiso continuar la labor que yacía en su regazo; las agujas temblaban demasiado entre aquellas manos pálidas, trasparentes, como las de una santa; manos místicas y ardientes, que parecían adelgazadas en la oración, por el suave roce de las cuentas del rosario. (p.188)[383]

Sin embargo, el candor místico de Rosarito no es óbice para que bajo él asome la inocencia un tanto perversa de la mujer prerrafaelista: la curiosidad que le despierta don Juan Manuel es bien ilustrativo de ello pero, además, el narrador incide en la dualidad religiosa y erótica que asoma en Rosarito:

> ¡Acaso había sentido el peso magnético de aquella mirada que tenía la curiosidad de la virgen y la pasión de la mujer! (p. 200)

En suma, esta ambivalente niña se presenta como un personaje de una corporeidad evanescente y su entidad tiene mucho de motivo estético. Durante el relato apenas habla y casi no se expresa, y en cuanto a lo que siente, el narrador se limita a interrogarse acerca de las turbulencias que azotan su interior, lo cual contribuye a acrecentar el clima de misterio e intriga que preside esta novela corta. Por consiguiente, a diferencia de las restantes heroínas de la colección, cuyos respectivos narradores no tenían reparos en

---

fuerzas que atraen, y dividen, el alma del poeta. Darío posee la habilidad de penetrar directamente en el corazón de su época y la imaginación del verdadero artista que envuelve su visión en el ropaje retórico preciso. Estas hermanas, que proceden directamente de la iconografía del fin de siglo, son un instrumento metafórico perfecto para comunicar el conflicto espiritual de este período y, en el mundo hispánico, nos ayudan a entender rasgos esenciales del modernismo", Javier Herrero 1980: 29.

[383] Por cierto que para Lily Litvak (1980: 40) el regreso a las artes manuales hay que entenderlo como un rechazo frontal del industrialismo de la modernidad. En este marco de evocación medievalizante se encuadra la calceta de Rosarito: "Todas las obras de Valle-Inclán abundan en elogiosas descripciones de estas labores. Muchas veces estas descripciones tienen un propósito básicamente estético, el de decorar o contribuir a forjar una atmósfera especial. Valle-Inclán describe dueñas tejiendo en sombrías habitaciones góticas, al son del choque de agujas de madera, habla de hermosas y pálidas doncellas prerrafaelistas que bordan con agujas de oro en melancólicos jardines modernistas; evoca el rítmico martilleo del herrero en su yunque o el suave zumbido de la rueca."

expresarse acerca de sus sentimientos, preocupaciones o proyectos,[384] en "Rosarito" el narrador limita su omnisciencia, creando alrededor de la niña un aura de vaguedad y enigma. Sumado a ello lo tópico -y vago- de su descripción física, unido a las continuas referencias a la pintura y a la insustancialidad que emana de su misticismo, ponen de manifiesto su irrealidad y originan que la esencia de Rosarito radique antes en la fidelidad a un modelo artístico que en sus cualidades intrínsecas como personaje.

1.2. LOS GALANES

Si el protagonismo recae en las damas, por el contrario son ellos quienes guían a menudo la historia, su mirada es la que prevalece ya que a menudo la importancia de las mujeres descansa en función de la relación que adquieren con sus respectivos galanes, tal como prueba el hecho de que casi todas las novelas cortas, salvo "Rosarito", se inicien con la descripción del protagonista masculino, tal vez como advertencia a la preponderacia masculina que recorre *Femeninas*.[385] De igual modo, subraya la dependencia femenina el título de "La condesa de Cela" o "La Generala" que, si bien, están apuntando a un protagonismo femenino, también indican que su importancia como personaje radica en virtud de su papel de esposa.

[384] Obviamente, la niña Chole supone también una excepción pero en este caso está ocasionada por una cuestión de coherencia narrativa, ya que el narrador autodiegético está incapacitado para indagar en el hermético interior de cualquier otro personaje.

[385] A juicio de Biruté Ciplijauskaité (1984: 9) esta circunstancia se asocia al escaso protagonismo de la mujer en la vida real: "Esta invisibilidad en la vida real es confirmada por la estructura novelesca: incluso entre las novelas que llevan como título un nombre de mujer la mayoría comienza con una escena compuesta exclusivamente de personajes masculinos. Y habrá que preguntarse aún bajo qué luz y con qué intención se muestra a la mujer".

1.2.1. Otro producto del trópico: Aquiles Calderón

Aquiles Calderón es un muchacho mejicano que estudia en Brumosa (Santiago de Compostela) y destaca por su poca resolución para sacar adelante sus estudios, por su donjuanismo y por la pobreza en la que vive sumido, una vez arruinada su familia. Circunstancia bien diferente a la opulencia de su ocasional amante en esta novela corta, la condesa de Cela.

Los rasgos de bohemia y donjuanismo descubren un modelo de personaje muy caro al fin de siglo.[386] No en vano las caracterizaciones más recurrentes de Aquiles hacen mención a su locura, siendo adjetivado en numerosas ocasiones como "loco", aludiendo, sin duda, a su posición marginal respecto a los convencionalismos burgueses.[387] También se le denomina en numerosas ocasiones como "el bohemio", apelativo que, para el narrador, se convierte en contiguo a su poca consciencia: "era una cabeza sin atadura; un verdadero bohemio" (p.32).

Ahora bien, Aquiles se singulariza respecto a sus homólogos masculinos por un rasgo que, sin embargo, lo emparenta con algunas de las protagonistas femeninas de esta colección: su exotismo. Como Tula Varona o la Niña Chole procede del continente americano, ascendencia que condiciona de forma definitiva su ulterior configuración como personaje. Sus primeras descripciones físicas no dejan lugar a dudas acerca de su acomodación a los modelos exóticos:

---

[386] Para Alberca Seco (1988: 135) la caracterización de Calderón es una muestra de que: "al igual que en la descripción de la belleza femenina, Valle recurre bien a modelos estéticos culturales, para los retratos masculinos. En correspondencia masculina al modelo de mujer bella romántica. Valle utiliza la imagen tópica del amante apasionado y bohemio propio del romanticismo."

[387] En el primer capítulo de este trabajo se ha visto cómo los modernistas llevan a menudo un tipo de vida marginal y bohemio como protesta contra los principios sociales de la burguesía.

> Su cabeza airosa é inquieta más correspondía al tipo criollo que al español; el pelo era indómito y rizoso; los ojos negrísimos; 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 en los muelles, y parecen aculotadas en largas navegaciones trasatlánticas, por regiones de sol. (p. 7)[388]

> Aunque herido en su orgullo, el bohemio sonríe atusándose el bigote, mostrando los dientes blancos como los de un negro. (p. 15)

Pero si algo significa a los personajes del Trópico no son solamente sus peculiares rasgos fisicos, sino también su primitivismo y su instintiva sexualidad animal. En Aquiles la sensualidad irracional y la vehemencia en los lances de amor descansa en su añeja naturaleza ancestral:[389]

> Aquiles, que en ocasiones llegaba á grandes extremos de violencia, (p. 22)

> 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 á amar; pasión combinada en el bohemio, con otro sentimiento muy sutil, de sensualismo psíquico satisfecho. La satisfacción de las naturalezas finas condenadas á vivir entre la plebe, (p. 23)

El ejemplo anterior refleja la estrecha ligazón entre su irracionalidad y su espíritu antiplebeyo, y si se quiere aristócrata. La sangre azul de Aquiles, unida a su condición de indígena, recuerda a otra criatura valleinclanesca: el rey de las islas Dalicam que se casa con Rosita. El contraste de este enérgico y analfabeto rey contrasta con la petulancia de la aristocracia hispana, cuyo ejemplo más cercano es el duque de Ordax del mismo relato. Es un nuevo ejemplo del interés que el fin de siglo puso en las sociedades primitivas y aisladas de la modernidad de las sociedades occidentales de fin de siglo. Aquiles responde a este perfil, pues apunta a un aristocratismo que tiene su vigencia en las lejanas culturas

[388] Del mismo modo que en las dos criollas, la belleza de Aquiles parece cincelada por el poderío de los rayos solares.

[389] "Lo exótico desemboca a menudo en el primitivismo, una de las bisagras principales de la sensibilidad finisecular que mina el edificio ideológico europeo. Es síntoma de pérdida de fe en la razón, revalorización del irracionalismo, pues permite las vías de comunicación con lo sobrenatural y el contacto con fuerzas oscuras", Lily Litvak 1986: 17.

transoceánicas, y, al igual que el mayorazgo de las *Comedias bárbaras* don Juan Manuel Montenegro, reivindica su nobleza, vigorosa e imperante en un mundo que se opone al regido por las leyes burguesas de la sociedad del XIX:

> Aquel muchacho era una especie de salvaje civilizado; se reía de los consejos, enseñando unos dientes muy blancos, y contestaba bromeando, sosteniendo que tenía sangre araucana en las venas (p. 32).

De ahí que, si bien Aquiles muestra todo su orgullo en lo tocante a materias sentimentales, por el contrario, arroja todo su desprecio a las cuestiones pecuniarias, cuyo poderío sólo se expresa en el seno de un universo que en modo alguno comparte:

> aquel gran arrancado hecho á batirse con todo linaje de usureros, y á implorar plazos y más plazos á trueque de humillaciones sin cuento, considera harto vergonzoso, implorar de la condesa un poco de amor! (p. 25)

La exaltación de la índole indígena de Aquiles contrasta con las convenciones sociales a las que se pliega la familia de la condesa, especialmente su madre, quien comparte los postulados sociales y religiosos establecidos en la sociedad decimonónica y en la muy provinciana Brumosa. Esta pugna establece un conflicto a lo largo de la obra, y únicamente al final Aquiles, aun a riesgo de perder a su amante, sabe infligir un duro castigo a los hipócritas principios en que se sustenta el mundo social de la condesa. Este correctivo viene causado por las ansias de venganza respecto a la anciana madre de la condesa, pero también por provocar aflicción en Julia. Si el epígrafe dedicado al estudio de las tropicales Tula y Chole se hacía mención a su componente sádico, el salvajismo sexual de Aquiles no es una excepción en lo tocante al placer por causar dolor. De este modo, no puede sustraerse a la pasión de gozar cuando hiere hondamente a la condesa al descubrirle los antiguos adulterios de su madre y de paso rebajar la autoridad moral que para Julia poseía su progenitora:

> Con clarividencia satánica, veía cuál era la parte más dolorosa de la infeliz mujer, y allí, hería sin piedad, con sañudo sarcasmo. (p. 46)

De este ejemplo se desprende la estrecha relación existente entre sadismo y satanismo como prendas inherentes del donjuán. Aspectos ambos que, no obstante, igualan a los dos protagonistas de "La condesa de Cela", si bien el sadismo en Aquiles resulta más intuitivo que en la cerebral Julia. En ella, es el resultado de su incesante búsqueda de placeres exquisitos y prohibidos, ajenos a toda motivación previa. En la condesa la palidez marmórea sugería su condición satánica de *femme fatale*, en su amante el satanismo se hace más explícito, aunque más retórico, dado que únicamente se deduce de su aspecto y actitud:

> El estudiante estaba hermoso. Los ojos vibrantes de despecho; la mejilla pálida; la ojera ahondada; el cabello revuelto sobre la frente, que una vena abultada y negra, dividía á modo de tizne satánico. (p. 23)[390]

> Con clarividencia satánica, veía cuál era la parte más dolorosa de la infeliz mujer, y allí, hería sin piedad, con sañudo sarcasmo. (p. 46)

Incluso sus desgracias personales parecen devenir de un castigo divino a su irreverente libertinismo:

> aquel estudiante sin creencias, libertino y masón, á quien Dios, para humillar tanta soberbia, tenía sumido en la miseria (p. 35)

Aquiles, además, como todos los donjuanes de Valle-Inclán, muestra una pose cínica y romántica acorde con su condición de enamorado, de modo que los dos protagonistas de la condesa de Cela exhiben al unísono la artificialidad de sus pasiones, así, en ciertos momentos del relato parecen más preocupados antes por la puesta en escena de sus sentimientos que de transmitir un amor plenamente sincero:

> Aquiles acercóse con aquella dejadez de perdido, que él exageraba un poco, (p. 10)

> Aquiles, haciéndose el sentimental (p. 13)

> Aquiles, habla y se queja con simulada frialdad (p. 14)

[390] No representa ninguna excepción esta descripción de Aquiles respecto al modelo de donjuán, cuya belleza es una herramienta pagana que desafía a lo sagrado.

> bien que aparentando una frialdad desdeñosa, en que la condesa creía muy poco. Actitud falsa y llena de soberbia, con que aspiraba á encubrir lo que á sí mismo se reprochaba como una cobardía, y no era más que el encanto misterioso de los sentidos, (p. 41)

1.2.2. El bohemio enamorado: Pedro Pondal (y Aquiles Calderón)

Mas, pese a la pose donjuanesca del criollo, no parece lógico dudar de la sinceridad de sus sentimientos, cuyo amor por una mujer mayor, amén de su condición de bohemio, lo asemejan al protagonista de "Octavia Santino", Pedro Pondal.[391]

Las circunstancias que rodean la vida de Aquiles guardan también cierto parecido con las de otros personajes de la ficción valleinclaniana; por ejemplo, el Pedro Pondal de los textos previos a "Octavia Santino", es decir, el personaje de "El gran obstáculo" y "¡Caritativa!"[392]. En efecto, Pedro Pondal es un mal estudiante, bohemio, calavera y tahúr. En el primero de los dos relatos coincide con Aquiles en que ambos son estudiantes en Brumosa, y en la segunda en que están acuciados por serios problemas económicos. Pero Aquiles Calderón también guarda semejanzas con el Perico de "Octavia Santino", pues ambos sufren la ruptura de una relación amorosa, cuya razón de ser radica en gran medida en la necesidad de cubrir la ausencia de amor paterno. Al destacar la relación maternal que Octavia adquiría con su joven e hiperestésico amante, se subrayaba la simultaneidad entre el inicio de la pareja y la ruptura del hogar familiar de Perico. En Aquiles, la pasión amorosa también resulta un sucedáneo del cariño inexistente en la infancia:

> con ese acento extraño de los enamorados que sienten muy honda la pasión y procuran ocultarla como vergonzosa lacería; resabio casi siempre de toda infancia pobre de

[391] Aunque en este relato, a diferencia de "Octavia Santino", no se explicita la diferencia de edad entre los dos amantes, parece lo lógico si se tiene en cuenta que Aquiles todavía es un estudiante y Julia está casada y tiene hijos.

[392] Cfr. el estudio textual referente a "Octavia Santino".

> caricias, amargada por una sensibilidad esquisita, que es la más funesta de las precocidades. (p. 14)

Su bisoñez responde a una menor experiencia vital, lo cual les otorga un vínculo de dependencia e inferioridad con relación a sus respectivas amantes. Aunque la niñez es mucho más manifiesta en Pondal, Aquiles, en ocasiones, solamente puede oponer sus lágrimas juveniles ante los conflictos irresolubles que se le presentan:

> Los ojos se conservaban secos, pero el labio temblaba bajo el retorcido bigotejo como el de un niño que va á estallar en sollozos (p. 30)

Pero si ya eran bastante obvias las similitudes entre los dos bohemios todavía en "La Condesa de Cela" se hace mención a la amistad que unía a Aquiles Calderón con Pedro Pondal, circunstancia muy común en toda la ficción valleinclaniana, rica en el diálogo que se establece entre las distintas obras y personajes:[393]

> Si Aquiles Calderón tuviese la dolorosa manía analista, que puso la pistola en manos de su gran amigo Pedro Pondal (p. 42)

Pedro Pondal, al comienzo de "Octavia Santino", se delata como un joven desconsolado, no obstante su actitud pesimista y la sensación de desamparo lo acompaña de principio a fin. Su primera descripción es bien indicativa de la irresolución de su carácter, su afición a los versos y su aspecto desmejorado:

> El pobre mozo permanecía en la actitud de un hombre sin consuelo, sentado delante de la mesa donde había escrito las «Cartas á 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 obscrua cabellera, á la cual se asían, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos.(p. 81)

Aparece rodeado de los tópicos que acompañan al poeta bohemio del fin de siglo, tanto por su aspecto físico -melenudo, flaco y pálido-, como por el tipo de poesía que

[393] No solamente se explicita la relación entre ambos y sus similares circunstancias, sino que incluso hace alusión al suicidio de Pedro Pondal, probablemente provocado por la muerte de Octavia. Por lo tanto, en la cronología interna de ambas obras, "Octavia Santino" antecede a "La Condesa de Cela".

escribe: el componente erótico de sus poemas lo asemeja a un escritor de la bohemia *fin de siècle*.[394] Con el adjetivo "pobre" se destaca su desamparo, incrementado con su desconsuelo, aspectos ambos que, como ya se sabe, provienen de la enfermedad terminal de Octavia. "Octavia Santino", a la vista de este fragmeno, comienza con un recurso muy utilizado por Valle en *Femeninas* y al que ya se ha hecho referencia: el anonimato de los personajes. El desconocimiento de la identidad del pobre mozo y las expectativas por el mal que lo aqueja, guían las sensaciones del lector en el inicio de "Octavia Santino". Bien es cierto que, como se ha visto en el estudio textual de la obra, a partir de Pm 1904 y las versiones del último bloque, el anonimato desaparece descubriendo, desde el principio, el nombre y apellido del joven protagonista.

Durante "Octavia Santino", por lo tanto, se insiste en el atributo más sobresaliente de Perico, su juventud rebosante de una extrema sensibilidad:

> Aunque mozo de veinte años, Perico Pondal, no pasaba de ser un niño triste y romántico, en quien el sentimiento adquiría 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, á modo 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. (p.89-90)

Estas condiciones -su inexperiencia y escaso carácter- impiden que afronte con resolución y entereza los momentos finales de su relación con Octavia, es por ello que Perico no cesa de sollozar a lo largo del relato:

> Cuando se levantó (...) pudo verse que tenía los ojos escaldados por las **lágrimas** (p. 81-82)

[394] Aunque aquí don Ramón actúa llevado por una inequívoca inquietud paródica. Es por ello que no parecen demasiado adecuadas las opiniones de Barbeito (1985: 31) y Antón Risco (1977: 79) al observar en este personaje una sugestión del poeta gallego Eduardo Pondal.

> Pondal sintió que sus ojos volvían á llenarse de **lágrimas** (p. 83)
>
> se reflejaban las sacudidas nerviosas que le costaba no estallar en **sollozos**(p. 84)
>
> Desde entonces ya no pudo contenerse por más tiempo, y se puso á **sollozar** como un **niño** (p. 85)
>
> Y Perico, conteniendo trabajosamente las **lágrimas**, se puso á rezar como un **niño que era** (p. 88)
>
> **Sollozaba** prometiendo casarse con ella (p. 92)
>
> Su amante la miraba, sin ser dueño de contener las **lágrimas** (p. 99)
>
> Entenebrecido y **suspirante** (p. 100)

En relación a la actitud de Perico la profesora Eliane Lavaud ha advertido en "Octavia Santino" y en la mayoría de las novelas cortas de Valle-Inclán una estructura circular, y dicha composición estaría encerrada en este relato por un doble bucle, uno de los cuales hace referencia a la situación que experimenta Pedro Pondal durante la obra, dado que el joven se muestra postrado al principio y demente al final:

> Valle-Inclán encierra a veces sus novelas cortas en un doble bucle. Así *Octavia Santino* se abre con la agonía de la mujer (A) y se cierra con su fallecimiento (A´). Aquí no hay contraste entre los dos acontecimientos, uno es la consecuencia lógica y esperada del otro. La antítesis es, en cambio, evidente entre los polos extremos del segundo bucle centrados en la actitud de Pedro Pondal, postrado al principio (B), demente al final (B´) (Eliane Lavaud 1991: 140)

No le falta la razón a la profesora Lavaud, si se compara la obertura de "Octavia Santino" con la enajenación que el protagonista sufre al final del relato:

> Pondal, encorbado sobre la moribunda, la sacudía brutalmente por los hombros, repitiendo: (...)
>
> Pedro Pondal, clavándose las uñas en la carne, y sacudiendo furioso la melena de león, sin apartar los ojos del cuerpo de su querida, repetía enloquecido: (pp. 103-104)

De tal modo que, a la luz del hallazgo de Eliane Lavaud, hay que advertir que entre las dos actitudes de Pondal corre paralelo un proceso de aprendizaje en que el niño se convierte en hombre. A raíz de la muerte de Octavia, su declaración de infidelidad y su ulterior soledad, el poeta de "Cartas á una querida" parece abandonar sus incertidumbres

juveniles. El tránsito sufrido por el personaje es testimoniado por el narrador quien, de repente, convierte a Perico, diminutivo que aherrojaba su crecimiento personal, en Pedro:

> Pedro Pondal, clavándose las uñas en la carne, y sacudiendo furioso la melena de león (p. 103-104)

El trueque de nominación esconde la evolución que el personaje consigue como consecuencia de las duras circunstancias que debe encarar. Pondal, dada su dependencia de Octavia, se ve incapaz de afrontar por sí solo la vida; sin embargo, su amante, consciente de esta situación, le aconseja que, una vez muerta y libre de su influjo, debe experimentar su propia libertad. Esto únicamente ocurre fortuitamente al término de la obra: Octavia declara de repente su infidelidad, los lazos de dependencia se han roto de forma abrupta y Pondal ha madurado, ya no es Perico sino Pedro.

1.2.3. Tentativas del donjuán: El duquesito y Sandoval

Ramiro Mendoza, duque de Ordax, y Sandoval, el ayudante y ahijado del general Rojas que seduce a su esposa, son dos intentos frustrados de galán, quedándose exclusivamente en una irrisoria parodia del donjuán clásico.[395] Aunque, en modo alguno, se trata de dos caracteres semejantes, por cuanto que la ridiculez y petulancia del fatuo duquesito dista mucho de la ingenuidad de Sandoval, cuyo escaso trato con las damas explica sus desorientadas aventuras galantes.

[395] El duquesito es una parodia del dandy finisecular, así descrito por Le Scoëzec Masson (2000: 165): "Vérsion appauvrie du mythe barbésien, le dandy «fin de siècle» prend l´allure du fat. Uniquement préoccupé de sa toilette, ce cousin du snob a pour seul souci de donner «le ton de la mode». Émilien Carassus en a superbement dressé le portrait. Liant la vogue du roman mondain à la croissance du snobisme, Carassus stipule que le snob se caractérise par sa vanité et l´absence de sentiment poétique de son existence. Sans idéal, totalement coupé du passé aristocratique et chevaleresquequi fondait l´orgueil du dandy barbésien, le fat incarne, autant que la Parisienne, toute la légèreté du microcosme «fin de siècle», le tourbillon de la métropole; et c´est à cette génération de dandys de théâtre qu´appartiennent les héros masculins du premier Valle-Inclán".

a) El duquesito

Ramiro Mendoza, duque de Ordax, es el incauto pretendiente de la cruel Varona en el segundo relato de *Femeninas*. Tan apuesto mozo fracasa en sus intentos de seducir a la poderosa y bella dama, y aun no le resultará gratuita la osadía de medir sus fuerzas con la malévola criolla sino que será objeto de sus chanzas y su ulterior rechazo. Aunque, bien mirado, no resulta disonante su temeridad en asuntos del corazón con su personalidad vana, jactanciosa e intrascendente, pues, no obstante, a ello hace referencia el apelativo de "duquesito":

> El duquesito, como llamaban á Mendoza en el «Foreigner Club», era cuarto ó 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 é ignorante, á quien las liviandades de una reina, dieron pasagera celebridad. (p. 52)

> El duquesito, cuenta su género de vida en Madrid: su afición á los toros, su santo horror á la política; recuerda las agradables veladas musicales en las habitaciones de la Infanta, los saraos de la condesa de Cela. (p. 66)

La escasez de recursos económicos, unida a su condición aristócrata, afirma sus similitudes con Aquiles Calderón, puesto que ambos, ante la desocupación en que viven inmersos, no tienen otro cometido sino dar rienda suelta a sus empresas seductoras. Tampoco pueden pasar desapercibidas sus semejanzas con el duque de Ordax, también duquesito, del relato de *Corte de amor*, "Rosita": ambos son asiduos del "Foreigner Club" y ambos exhiben una galantería vanidosa que será severamente castigada, en el caso de Tula incluso física, por sus respectivas deuteragonistas. De este modo, el duque de Ordax se incorpora a la galería de personajes valleinclanianos como la condesa de Cela, el marqués de Bradomín, don Juan Manuel Montenegro u otros que van transitando de unas obras a otras y, a menudo, no sólo sin perder su identidad sino acrecentando los rasgos que pergeñan su personalidad.

El duquesito, pues, ha recibido por toda herencia una gentil presencia y un porte "quijotesco e ignorante". Y lo cierto es que su ridiculez -condición que se asocia a su naturaleza aristocrática- es subrayada por el irónico y malvado narrador a lo largo de todo el relato:

> Al tiempo que hablaba, sonreía de ese modo fátuo y cortés, que es frecuente en labios aristocráticos. (p. 53)

> Ramiro Mendoza, miraba á Tula de hito en hito; y atusábase el bigote, sonriendo, con aquella sonrisa fátua y cortés, que jamás se le caía de los labios. (p. 71)

A causa de su escaso porte, no es de extrañar el miedo que asola al duque ante la aterradora y jocosa criolla:

> -¿No quiere usted hacerme compañía un momento?... Tomaríamos mate á estilo de América.
>
> El otro, tuvo algún titubeo, y, á la postre, concluyó por animarse. (...)
>
> -¡Vuelvo duque, ¡vuelvo! No se asuste usted! (p. 61)

> A su pesar, el buen mozo sentíase fascinado, y temía perder el dominio que hasta entonces conservara sobre sí. Instintivamente se llevó una mano al corazón, cuya celeridad le hacía daño. La criolla mordióse los labios disimulando una sonrisa (p. 71)

A pesar de ello, el duquesito no resiste la tentación de asombrar a Tula y, de esta forma, entra en la pugna que ambos sostienen por decir la frase más ingeniosa, la ironía más acertada, batalla de la que, obviamente, sale vencedora la criolla. En la primera parte del relato, constituida por el paseo hasta la casa de Tula, ella juega con Mendoza, regocijándose en su superioridad. Los intentos del duque de impresionarla salen fallidos: sus ocurrencias agudas y sus equívocos pícaros topan siempre con la contestación rotunda de la sátira criolla:

> -¡He pasado un rato horrible! ¡Fígurese usted, que unos indígenas me dicen que anda por los alrededores un perro rabioso!!!
>
> Ramiro procuró tranquilizarla:
>
> -¡Bah! no será cierto: si lo fuese, crea usted que le viviría reconocido á ese señor perro.
>
> Al tiempo que hablaba, sonreía de ese modo fátuo y cortés, que es frecuente en labios aristocráticos. Quiso luego poner su galantería al alcance de todas las inteligencias,

y añadió:

-Digo esto porque de otro modo quizá no tuviese...

Ella interrumpióle saludando con una cortesía burlona:

-Sí, ya sé: de otro modo, quizá no tuviese usted el alto honor de acompañarme.

(...)

-Venga acá la escopeta, duque. Si aparece por ahí ese perro, usted no debe tirarle, es cuestión de agradecimiento. ¡Antes morir! (p. 53-54)

-¡Encantadora Tula! ¡admirable! parece usted Diana cazadora!

Tula, medio se volvió á mirarle.

-¡Ay! ¡cuantísima erudición! Yo estaba en que usted no conocía intimamente otra Diana que la artista de Parish. (p. 55)

-¡Ay! Tengo este hombro medio deshecho. Tome usted la escopeta; ¡es más pesada que su dueño!

El otro la miró, sin abandonar la sonrisilla fatua y cortés. ¡La ironía! ¡la terrible ironía, acababa de ocurrírsele!

-Eso!... ¡quien sabe, Tula! Usted aún no me ha tomado en peso.

Y se rió sonoramente, seguro de que tenía ingenio.

Tula Varona le contempló un momento á través de las pestañas entornadas.

-¡Pero hombre! que sólo ha de tener usted contestaciones de almanaque! Le he oído eso mismo cientos de veces. ¡Y la gracia está en que tiene usted la misma respuesta para los dos sexos! (pp. 56-57)

Mofas que continúan una vez instalados en el nido de la criolla:

Con un gesto le pidió el mate para ponerle más agua. Antes de volvérselo, dió algunos sorbos, al mismo tiempo que de soslayo, lanzaba miraditas picarescas á Mendoza.

-Ahora supongo que le gustará á usted más...

-¡Naturalmente, Tula!

-No sea usted malicioso. Dígolo porque estará menos amargo. (p.66)

-Eche usted acá un cigarrillo, maestro Cuchillada.

Ramiro sacó la petaca, de la que no faltaba el hípico trofeo de la montura inglesa y se la presentó abierta á la criolla.

-No hay más que un cigarro, Tula, ¿le parece á usted que lo fumemos juntos?...

Su sonrisa tenía una expresión extraña; su voz sonaba seca y velada. Extrajo el cigarro con exquisita elegancia y continuó:

-¿Acepta usted, Tula? Lo fumaremos como hemos tomado el mate... 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.

La criolla replicó con viveza y malicia:

-Pero esta personita no acostumbra á pagar derechos... Ya que para figuraciones estamos ¡figúrese usted que soy contrabandista! (p. 72-73)

Y así, de derrota en derrota, resiste el duquesito hasta el final de la novela corta, siempre con la vana pretensión de domeñar a la difícil Tula y gozar por fin de sus encantos. Sin embargo, en absoluto consigue sus objetivos, con promesa amorosa de por medio, y

resulta el objeto de la sádica repulsa de la criolla. Ramiro Mendoza, tal vez el personaje de *Femeninas* de menor importancia y consistencia, carga además con los continuos sarcasmos de Tula y las frecuentes ironías del narrador, quien no deja escapar ocasión alguna para ajar su inconsistente personalidad, poniendo de manifiesto su mucha presunción y sus escasas luces. De ahí que el duquesito, aspirante a donjuán, se quede únicamente en damisela ultrajada.

b) Sandoval

Es el tercer miembro del triángulo amoroso constituido por él mismo, Currita y su viejo esposo, el general Miguel Rojas. Sandoval, ayudante del militar, justifica su aparición en esta historia porque sus reiteradas asistencias a los almuerzos del matrimonio sirven de coartada a don Miguel para disfrutar de su acostumbrado habano en la sobremesa, placer que Currita solamente le permitía cuando el almuerzo contaba con la compañía de algún invitado. Como esta práctica concluyó convirtiéndose en hábito, la presencia de Sandoval en la casa se fue produciendo de forma regular y con ella la mayor consideración que paulatinamente iba teniendo a ojos de Currita, antesala de la aventura amorosa que posteriormente se fraguará entre ambos jóvenes.

Su presentación sucede al retrato de ambos cónyuges, así como a las circunstancias previas que rodean a la boda. Sincréticamente se destacan, en esta primera descripción, las principales características de Sandoval: su aspecto infantil y afeminado, acompañado de su nula experiencia, y la poca consideración que en un principio le otorgan los demás personajes y el propio narrador:

> Tenía por ayudante el general á cierto ahijado suyo, recien salido de un colegio militar.

> Era un caballerete de miembros delicados, y no muy cumplido de estatura: pareciera un niño á no desmentir la presunción el bozo que se picaba de bigote, y el pliegue á veces enérgico y á veces severo de su rubio entrecejo de damisela. Este tal, llegó á ser comensal casi diario en la mesa de Don Miguel Rojas. (p. 166)

La circunstancia de ser un recién salido de colegio militar señala las pocas vivencias acumuladas en su juventud, condición que se corrobora con la poca pericia que atesora en materia de amores:

> De las fragilidades de ciertas hembras, algo se le alcanzaba, pero de las señoras, de las verdaderas señoras, estaba á obscuras completamente. (p. 173)

Su aspecto infantil y afeminado se deduce de la delicadeza de sus miembros, la ausencia de bigote y su rubio entrecejo de damisela. De todos ellos cobra una importancia especial la escasez capilar de su mostacho, símbolo por antonomasia de virilidad. Con la finalidad de paliar esta deficiencia, tan contraria a sus pretensiones donjuanescas, resuelve teñirse el bozo para aparentar una virilidad de la que carece. Tampoco se puede decir que en esta primera descripción de Sandoval haya una excesiva elevación del personaje, pues abundan las expresiones que inciden en su minusvaloración: "caballerete", "Este tal". Incluso Currita, en un principio, se apunta al ninguneo del joven ayudante:

> Currita, que en un principio había tenido al oficialito por un quidam -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 ó de la dama; á todas partes la acompañaba, de día y de noche, y hasta una vez, llegó la generala á imponerle un arresto según ella misma contaba riendo á sus amigas. (p. 167)

Sin embargo, la perseverancia del joven teniente tiene como premio la consecución del fruto apetecido, de modo que serán, precisamente, su poca edad y su espíritu infantil las prendas que terminarán por cautivar a Currita, mucho más cercana a él que a su serio y anciano esposo. Sandoval termina convirtiéndose en el objeto de todo tipo de tejemanejes de la generala, prácticas en las que se convierte en el aliado perfecto para las ensoñaciones lúdicas de Currita.

1.2.4. El marido burlado: Don Miguel Rojas

Don Miguel Rojas es el anciano protagonista de "La Generala" que comete la osadía de contraer matrimonio con la joven y dicharachera Currita y, por consiguiente, se convierte en una de las muchas realizaciones de una figura, tópica ya en la literatura universal: el marido burlado. El general es un veterano militar cuyos rasgos más sobresalientes son la placidez y afabilidad. Pese a ser el miembro de este triángulo amoroso con menos protagonismo, su descripción abre "La Generala":

> Cuando el general D. Miguel Rojas hizo el disparate de casarse, ya debía pasar mucho de los sesenta. 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 que del todo la escasa guedeja que peinaba con sin igual arte para encubrir la calva. 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 dió su nombre á Currita Jimeno, la hija menor de los condes de Casa-Jimeno. (p. 162)

Contrasta, en esta caracterización, el declinar físico del general con la lozanía de su esposa; asimismo, el narrador carga las tintas en los sustantivos "placidez" y "reposo" para subrayar su naturaleza tranquila, antítesis de la inquietud y vivacidad de su joven pareja. Tales desigualdades explican la valentía -y el despropósito- que el narrador atribuye a don Miguel en cuanto a su atrevimiento a pasar por el altar:

> Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes del orbe. (p. 164)

Con esta aserción se explicita el desatino del veterano militar y se explica el adulterio de su esposa, pues, no obstante, en *Femeninas* la desigualdad de los miembros de la pareja funciona como detonante de su declive: bien sea por edad (don Miguel-Currita; Pondal-Octavia), bien por este mismo motivo y por la diferente clase social (Aquiles

Calderón-Julia).

Y entretanto, como se desprende del ejemplo anterior, aparece una crítica relativa al escaso valor del estamento militar. Sátira que se hace más diáfana en Cs 1909:

> Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes para todo aquello que no sea función de guerra. (Cs 1909, p. 150)

En este sentido, "La Generala" se une a otras obras del mismo autor como *Los cuernos de Don Friolera*, donde también aflora la crítica antimilitarista. En una dirección similar aparecen las burlas del autor al sistema político vigente. En el último cuarto del siglo XIX se produce la restauración borbónica, período caracterizado por la inestabilidad política y por el transfuguismo de sus protagonistas. A ello se refiere Valle-Inclán en el siguiente fragmento:[396]

> Mientras los hombres de la República pasaban á la Monarquía, ella, lanzando carcajadas y diciendo donaires picarescos caminaba hasta la demagogia. (p. 164)

Pero, retomando la presencia del viejo esposo en el relato, su papel es menor comparado al de los dos jóvenes, habida cuenta de que el grueso de la historia consta del juego erótico entre Currita y Sandoval. Sin embargo, reaparece con fuerza al final de la obra en plena pasión amorosa de los apasionados amantes. Una duda asalta entonces al lector: ¿se percató don Miguel Rojas de los devaneos amorosos de su joven esposa con su aventajado ayudante? El final abierto de "La Generala" impide conocer la respuesta.[397] No obstante, a tenor de las palabras finales ("el pájaro cantaba alegremente valanceándose en la dorada anilla de su cárcel", p. 181) parece lógico pensar, dada la ausencia de excitación

[396] En el prime capítulo se ha aludido al descontento de los jóvenes modernistas con las fórmulas políticas del momento.

[397] Este final abierto no se produce en todas las versiones de la obra. UM 1892 y Ac 1903 presentan un final cerrado. (Vid. el estudio textual de "La Generala").

en el canario, que la treta de los dos jóvenes queda al descubierto, incluso para el confiado general.

Pese a no gozar de una concurrencia sostenida, resulta sorprendente que, siendo el papel del general menor, sea su descripción la que abre la novela corta. Opción, no obstante, que se repite en la mayoría de los relatos de *Femeninas* ya que, pese al protagonismo femenino -o supuesto protagonismo según su título- comienzan con presencia masculina: Aquiles Calderón, Pedro Pondal, el duque de Ordax, Andrés Hidalgo y don Miguel Rojas ocupan las primeras líneas de sus respectivos relatos. La excepción se constituye con "Rosarito", cuya apertura se inicia con el retrato de la condesa de Cela. En el caso de "La Generala" es probable que se deba a los préstamos que adquiere con el artículo del *Heraldo de Madrid* "El cadete y el canario"[398], donde el protagonismo recaía en el burlado esposo. Pero también, debido a que se repite en los demás relatos de la colección, puede ser indicativo de la mirada masculina que guía las seis historias. A esta última hipótesis se aferra Catherine Davies para quien dicha perspectiva es una constante en *Femeninas* y *Epitalamio*:

> "La generala" (1892) deals with the institutionalizaed rank and authority of the army (and, by analogy, of patriarchy) undermined by a young girl within the enclosure of her domestic space. General Miguel Rojas is the epitome of the father-figure. Invested with wealth, status, rank, and seniority, he is the personification of Spanish masculinist gerontocracy; the "saintly warrior" and "saintly gentleman". (Catherine Davies 1994: 134)

1.2.5. El donjuán romántico: Andrés Hidalgo y don Juan Manuel Montenegro

Con Andrés Hidalgo y don Juan Manuel se cumplen, por fin, las expectativas

[398] Vid. el estudio textual de "La Generala".

donjuanescas, si bien la condición de seductor del primero se colige únicamente de la cuantía de sus supuestos episodios galantes ("Sin ser un donjuanesta, he vivido una juventud amorosa y apasionada", p. 108) y no de sus cualidades intrínsecas como donjuán. En cualquier caso, un aspecto que dota de singularidad ambas personalidades es que de su pose caballeresca parece fluir un aroma de otro tiempo, así se deduce de la naturaleza romántica de tan extraordinarios adonis.

a) Andrés Hidalgo

El subtítulo de "La niña Chole" reza "Del libro Impresiones de Tierra Caliente, por Andrés Hidalgo", por tanto, es a este personaje a quien hay que atribuir el protagonismo y la retrospectiva narración del relato.[399] Se trata de un esbozo del marqués de Bradomín, de modo que son varias las características más singulares del egregio marqués que ya se apuntan en este incipiente Andrés Hidalgo. Se atisba un romántico espíritu ensoñador -propio de su edad y su condición de poeta- en este caballero que decide embarcarse hacia México, con la intención de olvidar unos amores desgraciados. Huelga decir que el escenario exótico con que se topará, repleto de naturaleza salvaje y costumbres primitivas, no hace sino resaltar sus ansias aventureras, provenientes de su pasado lustroso y linajudo, tal como se pone de manifiesto en la *Sonata* y en la versión de 1909 de "La niña Chole":[400]

[399] Vid. el estudio textual para la historia de este personaje.

[400] Michael Predmore (1987: 60) ha intentado demostrar la intencionalidad satírica y paródica de la nostalgia feudal que añora Bradomín en las *Sonatas*: "Una de las opiniones más corrientes de las *Sonatas* es que expresan «nostalgia por un pasado feudal idealizado» y proyectan una visión heroica de la vida y la historia. Ahora bien, es verdad que uno de los principios que rigen la ironía y el humor de Valle consiste en contrastar la España tradicional con la España actual, es decir, la España del pasado con la España del Marqués, o sea la del siglo XIX. El Marqués suele imaginarse y sentirse como hombre de otro siglo, de aquella edad heroica cuando los hombres eran capitanes y conquistadores y era noble y bella la guerra. El humor estriba en el contraste entre la evocación de los capitanes de ayer y la evocación de los bandidos de hoy, las hazañas de ayer y las malandanzas de hoy. A mi modo de ver, la ironía y la sátira de las *Sonatas* se extienden aun a la evocación de un pasado señorial. Pero, como ya hemos dicho, la mayoría

> Decidido á correr tierras, al principio dudé sin saber á donde dirigir mis pasos; después dejándome llevar de un impulso romántico, fui á Méjico. Yo sentía levantarse en mi alma como un canto homérico, la tradición aventurera y noble de todo mi linaje. Uno de mis antepasados, Gonzalo de Sandoval, había fundado en aquellas tierras el reino de la Nueva Galicia, otro había sido Inquisidor General, y todavía el Marqués de Bradomín, conservaba allí los restos de un mayorazgo, deshecho entre legajos de un pleito. (Ha 1909, p.126-127)

Será esta inspiración conquistadora la que excite sus expectativas iniciales, no en vano, a punto de desembarcar en tierras mejicanas, expresa lo imprevisible y enigmático de su incursión en el imperio azteca:

> ¡Era verdad que iba á desembarcar en aquella playa sagrada! Obscuro aventurero sin paz y sin hogar, siguiendo los impulsos de una vida errante, iba á perderme, quizá para siempre en la vastedad de viejo imperio azteca, imperio de historia desconocida, sepultada para siempre con las momias de sus reyes, pero cuyos restos ciclópeos, que hablan de civilizaciones, de cultos y de razas que fueron, sólo tienen par en ese misterioso cuanto remoto oriente. (p. 146)

Acentúa su adscripción romántica y su condición antiburguesa el desprecio que le dirige a los yanquis que pueblan el "Dalila", bien diferente a los pasajeros aristocráticos y dispares con los que había coincidido en su anterior viaje en el "Masniello".[401] Dicha aversión se remonta a la inquina que los escritores de fin de siglo sentían por los valores mezquinos y plebeyos que simbolizaban la emergente sociedad burguesa y mercantil de los EE.UU. Así se expresaba Giovanni Allegra (1985:60) al tratar idéntico sentimiento en Rubén Darío:

> Darío detestaba de la civilización «americana», no tanto ese tipo de injusticia que suele esgrimir el moralismo antiyanqui, cuanto su premisa mercantil y plebeya, su carencia de pasado y de estilo, su hábito inveterado de traducir todo valor en moneda contante y sonante, que Baudelaire había fustigado antes. Ese mundo de desarraigados y comerciantes comunicaba al mismo paisaje algo de su inestabilidad interior: el gusto zafio por lo desbordante y colosal que tiene su santo y seña en el salvaje shakesperiano.

---

de los críticos ven en su evocación de glorias pasadas la nostalgia del propio Valle por una heroica edad feudal."

[401] Vid. el apartado "Primitivismo" en el capítulo dedicado al modernismo.

Sintomático de que a Valle-Inclán le interesaba destacar más los valores encerrados en esa civilización y no un ataque de índole política, a raíz de los sucesos del 98, es el cambio que establece a partir de 1903, donde sustituye "yankées" por "herejes y mercaderes".

Idéntico desprecio siente por el blondo inglés, al que cree marido de la niña Chole o por el "yankée" de las barbas rojas, objeto de la ira y los celos de Andrés Hidalgo, después de que la niña Chole le hubiese regalado una sonrisa y una mirada a tan vulgar y ordinario mercader:[402]

> Tomé asiento; y mis ojos buscaron á la niña Chole. Allí estaba, al otro extremo de la mesa, sonriendo á un señorón yankée con cuello de toro, y grandes barbazas rojas, barbas de banquero, que caían llenas de gravedad sobre los brillantes de la pechera. (...) Ella volvió la cabeza, hizo un gesto imperceptible, y sus ojos, sus hermosos ojos de mirar hipnótico y sagrado, continuaron acariciando al banquero. (p. 142)

La gravedad no solamente radica en los celos que experimenta el protagonista, sino en el desperdicio que para él supone que los divinos encantos de la criolla sean destinados a un mercantil y materialista yanqui, lleno de vulgaridades -como demuestra la ostentación de los brillantes de la pechera, tan opuestos a la autenticidad indígena-[403] y sin la sublimación necesaria para disfrutar de la bella Chole.

---

[402] Catherine Davies (1994: 140) interpreta esta escena en clave histórico-política: "The prime source of disillusion is the realization of the power of money, one of the principal motifs of the story. Social status and control of women is shown to depend not on traditional notions of manhood or noble birth but on material wealth. Hence the sway the Anglo-Americans, Chole´s husband and the crass «Jewish yankee» she flirts with, have over her. Material wealth confers status and power on the «criolla», despite her ethnic origins and gender. Yet in exchanging her favors for this, she approximates the position of a whore (suggesting analogies with La Malinche) on the international market. A political reading is: Chole represents Mexico, Spain´s South American possessions and area of influence, territory to be explored and ruled. She is wooed away from her traditional master by Anglo-American comercialism."

[403] El bastón con que Andrés Hidalgo se defiende del indio es muestra del gusto por las cosas únicas y artesanales, opuestas al adocenamiento de los productos industriales: "Contrastando con la vulgaridad y multiplicidad de los objetos producidos industrialmente, las cosas que Valle-Inclán describe son absolutamente únicas por su gusto artístico, su ornamentación, su riqueza o su valor sentimental y humano. Habla de cosas que han sido hechas a mano: de joyas, telas, estatuillas, donde los artistas han dejado un mensaje individual para el placer y goce de los demás. Por ello Valle-Inclán elabora un pasaje sobre un bastón que Bradomín -el personaje principal de las *Sonatas*- ha comprado por su talla fantástica y que aún conserva: parecía el cetro de un rey negro, tan original y al mismo tiempo tan ingenua y primitiva es la fantasía con que está labrado.", Lily Litvak 1980: 47.

Volviendo a la incomunicación con los pasajeros del "Dalila", tampoco parece ser muy convincente la disculpa idiomática para no relacionarse con sus compañeros de viaje, por cuanto que la heterogénea nacionalidad de los tripulantes del "Masniello" no había sido un obstáculo para entablar amistad. Aunque sí es cierto que tal vez le desagrade la falta de musicalidad del inglés, aspecto que para el autor de la obra era de una importancia capital: la tonalidad cacofónica del anglosajón se opone a la eufonía de las lenguas indígenas de "La niña Chole":

> Magestuosa y altiva se acercaba con lentitud, dando órdenes á una india joven que escuchaba con los ojos bajos, y respondía en lengua yucateca, esa vieja lengua que tiene la dulzura del italiano y la ingenuidad pintoresca de los idiomas primitivos. (p. 139)

Andrés Hidalgo presume, como se ha dicho, de una juventud amorosa y apasionada, condición que lo sitúa en los lindes del donjuanismo bradominesco, ya que, si bien se desconoce si su fealdad es comparable a la del marqués o si ambos comparten militancia católica, sí exhibe un sentimentalismo del que alardea como preámbulo de la historia amorosa que va a narrar. Por ello, no resulta extraño su repentino enamoramiento de la niña Chole, máximo cuando ella representa todo el exotismo que el protagonista ansiaba en su viaje tropical. El propio Andrés Hidalgo es consciente de que si la fortuna volviese a tropezarlo con la yucateca, el apasionamiento sería inevitable:

> Estoy seguro, que acabaría por enamorarme locamente de sus lindos ojos si tuviese la desgracia de volver á verlos; (p. 122)

El fulgor voluptuoso de la niña Chole contrasta con la esterilidad amorosa que asola su corazón al inicio del relato, pero el viaje a Tierra Caliente revitalizará su maltrecho espíritu. A medida que se sumerge en el país tropical, va rejuveneciéndose y el contacto con la Niña Chole y la voluptuosa naturaleza mejicana revivifican un corazón que ya había dado por muerto: la suma de sensaciones olfativas y visuales incentivan los recuerdos del yo-

narrador, y consiguen un efecto catártico en su alma:[404]

> Aquella sonrisa, evocadora de la sonrisa de Lili, había encendido mi sangre tumultuosos deseos, y en mi espíritu ansia vaga de amar. Rejuvenecido y feliz, con cierta felicidad melancólica, suspiraba por los amores ya vividos, al mismo tiempo que me embriagaba con el perfume de aquellas rosas abrileñas, que tornaban á engalanar el viejo tronco. El corazón, tanto tiempo muerto, sentía con la ola de savia juvenil que lo inundaba nuevamente, la nostalgia de las viejas sensaciones: sumergíase en la niebla del pasado, y saboreaba el placer de los recuerdos, -placer de moribundo que amó mucho, y en formas muy diversas.- (p. 125)[405]

Incluso las excitantes sensaciones experimentadas por el yo-personaje todavía perviven en el recuerdo del yo-narrador que también se siente rejuvenecer:

> 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. Mi pensamiento rejuvenece hoy, recordando la inmensa extensión plateada de ese Golfo mexicano, que no he vuelto á surcar. (p. 146)

Junto a su prolijidad amorosa, el protagonista declara su condición de pecador que, sin embargo, dista bastante de la irreverente militancia católica del divino marqués. Mas, no obstante, ambos se parecen en el goce de los placeres prohibidos: Bradomín disfruta de los encantos de la niña Chole entre los muros de un convento y el conocimiento del incesto de la criolla lejos de disuadirlo lo une más a ella. En Andrés Hidalgo ya se manifestaba el despertar de "una voluptuosidad depravada y sutil"[406] como consecuencia del sadismo y la

---

[404] "El viaje por mar que Bradomín emprende para llegar a México representa el infinito del espacio, o mejor, el espacio sin límites. Es el perpetuo volver a empezar de formas fugitivas, la imagen sensible del vacío del abismo y la constante vecindad de la muerte. Allí empiezan a deslizarse las horas resbalando el presente con el pasado y el futuro", Lily Litvak 1986: 156.

[405] Se repite el recurso tan utilizado en *Femeninas* de asociar los tópicos primaverales a la ventura amorosa, así como la meteorología invernal simboliza la esterilidad erótica de sus protagonistas.

[406] "Los dos últimos adjetivos coordinados, tan inusitadamente emparentados por *y*, pese a su marcada heterogeneidad expresan una osada oposición de valores que desafía las condiciones al respecto del lector medio. La voluptuosidad se enuncia a la vez depravada y sutil, pero muy pronto se evidenciará -ya se adivina- que es sutil precisamente por depravada. La valoración estética implicada en *sutil* se demuestra entonces como efecto de la transgresión moral. Tales adjetivos resumen, pues, la básica insolencia agitada por toda esta *Sonata*, por las cuatro *Sonatas* en sí mismas, por su protagonista Bradomín, por la integridad de los componentes de esa primera vertiente que hemos distinguido dentro del sector bajo el título de «Memorias amables». La voluptuosidad es suscitada a la vez por el escenario, el ambiente (la noche tropical, cálida, iluminada por la luna) y por la presencia de la niña Chole (belleza tropical, nocturna y lunar). Marco y personaje aparecen así estrechamente imbricados, identificados, incluso

perversión erótica que la misteriosa criolla ejerce en el trágico episodio de los tiburones. A todo ello hay que unir el cinismo propio de ambos seductores, siempre preocupados por la *mise en scène* de sus poses más sentimentales:

> 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, á 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 á los veinte años!... (p. 111)

b) Don Juan Manuel Montenegro

El mayorazgo de "Rosarito" presenta, como es obvio, unas características radicalmente diferentes a la púber nieta de la condesa de Cela, aunque no por ello menos tópicas. La presencia de don Juan Manuel en el relato se demora unos instantes después del inicio del relato, a pesar de que su figura centra los compases iniciales de la novela corta, merced a los comentarios que sobre su persona vierten los demás personajes. Esta conversación, previa a su aparición, incrementa las expectativas lectoras en torno a tan controvertido carácter, acrecentadas por la primera visión que Rosarito tiene de él como un fenómeno sobrenatural. La suma de ambas circunstancias en torno a su presentación provoca que su aparición no haga sino crear un estremecimiento tanto en el propio lector

---

-e igualmente se mostrarán a lo largo de toda la novela-, hasta no poder saberse cuál es la emanación de cuál. El juicio moral que se expone a través del término *depravada* se debe a que tal voluptuosidad va unida a la emoción de la muerte (la del negro que devoran los tiburones), y es incluso provocada por ella -como poco después el fallecimiento de la monja ofrecerá un estímulo al placer sexual-, y va también unida a la crueldad de la niña Chole con respecto a ese mismo negro (crueldad que a la vez se opone a y subraya su exótica belleza). (…) Los términos *voluptuosidad depravada* anuncian, precisamente, estos amores pecaminosos. Amores -téngase bien en cuenta- que sólo son depravados «objetivamente», por su ambientación, esto es, porque se inscriben en ese denso medio de crueldad, de muerte y de ingenua y primaria religiosidad, pues por lo demás, ambos se gozan en el lecho sencilla y normalmente como las más de las honestas gentes, a no ser que Bradomín denuncia una potencia sexual de excepción. Ahora bien, *voluptuosidad depravada* expresa a la vez una reacción emocional y un deslizamiento metonímico. La sensación experimentada es depravada porque depravados lo son el ambiente y la propia niña Chole (analogía, relación metafórica entre ambos)", Antón Risco 1977: 88-89

como en los demás personajes.

La disposición narrativa de los primeros momentos de la obra está encaminada a potenciar los efectos de la extraña presencia de don Juan Manuel en el pazo: la escena inicial, tras los comentarios sobre el personaje, se cierra con la repentina llegada del caballero, pero en ese instante el narrador suspende la historia dejando en el aire una serie de interrogantes acerca de su llegada al pazo.[407] Una larga pausa, con analepsis incluida, sirve para completar el conocimiento acerca del seductor y dilatar la curiosidad del lector, multiplicando todavía más la expectación inicial sobre don Juan Manuel Montenegro. A partir de ese momento la escena regresa al punto donde había quedado suspendida, para resolver los enigmas pendientes.

Esta atmósfera de misterio contribuye a generar, desde el inicio de la obra, la asociación del viejo seductor con un fenómeno extraordinario, motivo de miedo y pavor:

> -¡Jesús!... ¡qué miedo!...
> (...)
> -¿Alguna araña, he señorita?...
> Rosarito mueve la cabeza.
> -¡No señor, no!
> Estaba muy pálida. Su voz, un poco velada, tenía esa inseguridad delatora del miedo y de la angustia. (...)
> -¡Jesús! ¡que cosa tan extraña!
> Al mismo tiempo, entornó los párpados y cruzó las manos sobre el seno de cándidas y gloriosas líneas: parecía soñar. El capellán la miró con extrañeza.
> -¿Qué le pasa señorita Rosario?
> La niña entreabrió los ojos y lanzó un suspiro:
> -¿Diga Don Benicio, será algún aviso del otro mundo?...
> -¡Un aviso del otro mundo!... ¿Qué quiere usted decir?
> Antes de contestar Rosarito dirigió una nueva mirada al misterioso y dormido jardin, á través de cuyos ramages se filtraba la blanca luz de la luna, luego en voz débil y temblorosa murmuró:
> -Hace un momento, juraría haber visto entrar por esa puerta á Don Juan Manuel...

[407] Los momentos de mayor intriga de la obra, la aparición de Montenegro y la muerte de Rosarito, sorprenden por igual al lector y al personaje, debido a la hábil utilización de diferentes técnicas narrativas. En este caso se produce por la casi total desaparición de la omnisciencia del narrador que permite todo tipo de especulaciones por parte de los demás personajes, hasta el momento climático de la entrada en escena del emigrado.

-¿Don Juan Manuel señorita?... ¿Está usted segura?
-Sí; era él, y me saludaba sonriendo... (p. 187-189)

La llegada de Montenegro al pazo se presenta, pues, como un aviso del otro mundo, condición que se resalta todavía más al proceder del jardín, ya que dicho espacio, tal como se verá en su momento, simboliza lo enigmático, incógnito y misterioso, en oposición al armónico mundo del pazo de Cela.[408] El elemento extraordinario que envuelve al personaje al inicio enlaza directamente con la última escena de "Rosarito", donde se insinúa que puede estar relacionado con la muerte de la niña y con el conjunto de visiones un tanto monstruosas que contempla su abuela. Don Juan Manuel es un personaje romántico, de otra época, se exalta su anacronismo que refuerza lo enigmático de su figura. Es por ello que en ocasiones su voz parece provenir de un ser de ultratumba:

> Su voz, al sonar en medio del silencio de la anchurosa y obscura sala del Pazo, parecía más poderosa y más hueca. (p. 199)

> Puso el emigrado una mano sobre la rubia cabeza de la niña, obligándola á levantar los ojos, y con esa cortesanía esquisita y simpática de los viejos que han amado y galanteado mucho en su juventud, pronunció á media voz -¡la voz honda y triste, con que se recuerda el pasado! (p. 201)

Con relación a su romanticismo, y como buen seguidor de dicho movimiento, participó en las revueltas liberales del primer cuarto del siglo XIX, circunstancia que provocó su emigración a Portugal.[409] No obstante, su amistad con Espronceda y lord Byron invoca la militancia activa con los postulados ideológicos de la generación romántica:

> todas las mañanas se paseaba con el poeta Espronceda en el atrio de la catedral, y no daba un paso sin golpear fieramente el suelo, con la contera de su caña de Indias. (p. 198)

> Tenía Don Juan Manuel los gestos trágicos, y las frases siniestras y dolientes de los

[408] Vid. el apartado dedicado al espacio.

[409] Las circunstancias biográficas del personaje están, casi con total certeza, inspiradas en las del abuelo del autor: "Por otra parte, su padre, Carlos Valle, abuelo del escritor, perteneció al mundo de la milicia enfrentada con el absolutismo fernandino, fue condenado en el levantamiento de Porlier, y vivió en Italia y Portugal como emigrado político", Santos Zas 1993: 60.

> seductores románticos. En su juventud había conocido á lord Byron y la influencia del poeta inglés fuera en él decisiva. (p. 215)
>
> (Ros.) -(...) Era yo muy niña, y fui con el abuelo á visitarle en la cárcel de Santiago, donde le tenían preso por liberal. (p. 189)
>
> al volver de la emigración hiciera picar las armas que campeaban sobre la puerta de su Pazo solariego, un caserón antiguo y ruinoso, (p. 194)
>
> Liberal aforrado en masón, fingía gran menosprecio por toda suerte de timbres nobiliarios, (p. 195)
>
> 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 fugarse por un milagro de audacia: (p. 197)

Montenegro se presenta, por consiguiente, como un elemento dislocado del universo del pazo, y también del tiempo de la historia, pues las referencias a los poetas románticos, al pronunciamiento de Riego de 1820 o al exilio de los liberales en la ominosa década de Fernando VII no pretenden sino crear una vaga sensación de anacronía que acompaña continuamente al personaje, incentivando la atmósfera de misterio que lo rodea. Su ideología liberal, amén de su espíritu aventurero, concuerdan con la personalidad de tan controvertida figura, siempre dispuesta a las exageraciones, los excesos y la transgresión de las convenciones, tan apropiadas para su condición de héroe romántico. Sin embargo, su compromiso liberal tiene una función similar al carlismo de otros héroes valleinclanianos como Bradomín, Cara de Plata o el don Juan Manuel Montenegro de las *Comedias bárbaras*. Tan distantes polos ideológicos resultan, no obstante, cercanos por el espíritu provocador que comportan frente a la moderación característica del período del bipartadismo restaurador y a las actitudes, tanto vitales como ideológicas, de la burguesía más conservadora y dominante de los últimos años del siglo XIX.[410]

[410] Santos Zas (1993: 76) expone que las contradicciones ideológicas del personaje pueden suponer un ataque al liberalismo: "No parece descartable que esa tendencia a subrayar aquellos rasgos de la personalidad de don Juan Manuel, que evidencian contradicciones ideológicas, oculte un ataque a los postulados liberales. Es más, detrás de esa censura se pueden rastrear algunas de las ideas fundamentales aducidas de manera habitual por los carlistas contra los

Por tanto, no debe causar sorpresa que don Juan Manuel acompañe esta actitud con el orgullo de su rancio abolengo nobiliario, tan en consonancia con su arrogancia y altivez.

> Don Juan Manuel Montenegro podría frisar en los sesenta años. Tenía ese hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega. Era el mayorazgo de una familia antigua y linajuda, cuyo blasón lucía diez y seis cuarteles de nobleza, y una corona real en el jefe. Don Juan Manuel con gran escándalo de sus deudos y allegados, al volver de la emigración hiciera picar las armas que campeaban sobre la puerta de su Pazo solariego, un caserón antiguo y ruinoso, mandado edificar por el mariscal Montenegro, que figuró en las guerras de Felipe V, y fué el más notable de los de su linage. (p. 194)

> 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 á su despreocupación dantoniana, placíale referir la leyenda heráldica, que hace descender á los Montenegros, de una emperatriz alemana. (p. 195)

Concuerda con su vanidad feudal el trato de familiaridad, e incluso cariño, que le dispensa a la condesa y la amistad que le había unido al antiguo conde de Cela:

> Don Juan Manuel, acercóse rápido á la condesa y tomóle la mano, con aire á un tiempo cortés y familiar:
> -Espero, prima, que me darás hospitalidad por una noche.
> Así diciendo, con empaque de viejo gentil hombre, arrastró un pesado sillón de moscovia, y tomó asiento al lado del canapé. (p. 200)

> -Perdona prima, que todavía no te haya preguntado por el conde.
> La anciana suspiró levantando los ojos al cielo.
> -¡Ay! ¡El conde, lo es desde hace mucho tiempo mi hijo Pedro!...
> El mayorazgo se enderezó en el sillón, dando con la contera de su caña en el suelo.
> -¡Vive Dios! En la emigración nunca se sabe nada. Apenas llega una noticia... ¡Pobre amigo! ¡pobre amigo!... ¡No somos más que polvo!... (p. 204)

Pero regresando a su condición de aventurero, masón y libertino, hay que decir que dichas actitudes crean en torno a su figura una leyenda de signo negativo que suele suscitar cierto temor entre sus convecinos y familiares, a pesar de que tales rumores no concuerdan demasiado con la caracterización realizada por el narrador, ya que si bien tiene una

---

liberales y el liberalismo. A modo de recordatorio baste considerar que Aparisi y Guijarro sostiene que la igualdad liberal es una falacia y el liberalismo es un conjunto de errores, de manera que los que se declaran partidarios de esta ideología no escapan a la corrupción, caracterizándose entre otros vicios, por la lujuria y el libertinaje. Estas ideas, comunes a todos los teorizantes tradicionalistas, se extreman cuando se refieren a la aristocracia liberal. Los nobles que se han liberalizado se hacen arrogantes y déspotas, además de licenciosos e irreverentes".

inclinación por las exageraciones, en modo alguno aparece a los ojos del lector como el terrorífico personaje que atemoriza al capellán del pazo y a sus allegados. De todas formas, la poca consideración de la que goza don Benicio en el texto y la minusvaloración que el narrador hace de estos hidalgos campesinos no tienen otra finalidad que la de rebajar, invalidar o cuando menos cuestionar las percepciones negativas sobre el mayorazgo:

> (Condesa de Cela) -Usted, habrá oído mil veces en casa de los curas, hablar de Don Juan Manuel, pues bien, todo lo que se cuenta, no es nada comparado con lo que ese hombre ha hecho.
>
> El clérigo repitió á media voz.
>
> -Ya sé, ya sé... Tengo oído mucho. ¡Es un hombre terrible, un libertino, un masón! (p. 192)

> Atribuíansele cosas verdaderamente extraordinarias. Cuando volvió de su primera emigración, encontróse hecha la leyenda. (p. 197)

> Era de ver como aquellos hidalgos campesinos que nunca habían salido de sus madrigueras, concluían por humillarse ante la apostura caballeresca y la engolada voz del viejo libertino, cuya vida de conspirador, llena de azares desconocidos, ejercía sobre ellos el poder sugestivo de lo tenebroso. (p. 200)

Acompaña a esta leyenda, sin embargo, otra de índole más positiva: la de conquistador. Don Juan Manuel Montenegro aparece adornado de todos los atributos correspondientes al seductor romántico. A pesar de sus años ("podría frisar en los sesenta", p. 194), todavía conserva una belleza madura, donde destaca el "hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega" (p. 194), y "su aventajado talle" (p. 199). Tan distinguidas prendas no habían pasado inadvertidas para las muchachas de su juventud:

> 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 fugarse por un milagro de las audacias: pero las damiselas de su provincia, abuelas hoy que todavía suspiran, cuando recitan á sus nietas los versos de «El Trovador», referían algo mucho más hermoso... Pasaba esto en los buenos tiempos del romanticismo, y fué 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 señora cincuentona, que leía novelas con el ardor de una colegiala; y todavía cantaba en los estrados aristocráticos de Brumosa melancólicas tonadas del año treinta. (p. 197)

El propio don Juan Manuel menciona los amores pasados con la tía de Rosarito, Amada de Camarasa:

> -Tú no me reconoces ¿verdad hija mía? Pero yo sí; te reconocería en cualquier parte... ¡Te pareces tanto á una tía tuya, hermana de tu abuelo, á la cual ya no has podido conocer... ¿Tú te llamas Rosarito, verdad? (p. 201)
> -¡Mírame, hija mía! ¡Tus ojos, me recuerdan otros ojos, que han llorado mucho por mí! (p. 214)

El mayorazgo también hace gala de una aguda ironía, que en ocasiones pone al servicio de una actitud desafiante. Como el donjuán de Tirso o Zorrilla muestra una actitud sarcástica respecto al plazo de su salvación, de modo que hay algo de satánico en su pose irrespetuosa, tanto en lo referente a los preceptos sagrados cuanto al mundo pío del pazo (la beatitud de Rosarito). Por eso muchas de sus alocuciones recuerdan el "tan largo me lo fíais" de la tradición donjuanesca:[411]

> La noble señora, sonrió tristemente.
> -Tú eres el que has renegado de todos. ¿Pero á qué viene recordar ahora eso? Cuenta has de dar á Dios de tu vida, y entonces...
> Don Juan Manuel se inclinó con sarcasmo:
> -Te juro condesa que como tenga tiempo, he de arrepentirme.
> (...)
> -¡No temas, hija mía! Si no creo en Dios, amo á los ángeles... (p. 205)

De sus irreverentes sarcasmos y jocosidades tampoco se libran los representantes del estamento clerical. El desdén con que trata a don Benicio y las burlas al Sumiller son un buen ejemplo de su afán por ridiculizar todo aquello que se revista de santidad.[412]

---

[411] "Frase esta última que confirma su conexión con don Juan, puesto que equivale, evidentemente, al «tan largo me lo fiáis» de *El burlador* de Tirso. Todos los demás elementos que caracterizan a don Juan, su egoísmo en la posesión erótica, su gran atractivo de seductor, su actitud arrogante y temeraria, están presentes en don Miguel, pero además hay huellas de la estructura de la obra de Tirso, como las del pasaje de la seducción de Tisbea, la pescadora. Aquí en «Rosarito» la hospitalidad y ayuda de Rosarito reciben injusto pago también, y además se da el motivo del caballo preparado para la huida", Clara Luisa Barbeito 1985: 40.

[412] La respuesta que da don Benicio a las irreverencias del mayorazgo se repiten en las advertencias de Fray Ambrosio al marqués de Bradomín en *Sonata de estío*: "El sacerdote, con tono pretendidamente desenfadado, intenta poner freno a las heterodoxas declaraciones del marqués con una tópica frase que mitiga también su propio desconcierto: «Señor Marqués, usted está tocado de ese terrible gusano de la burla. ¡Volteranismos! ¡Volteranismos de la Francia!»

Esta réplica guarda estrecha relación con otras dos, comentadas en su momento. Por una parte, procede casi

> -Gracias prima, por la ejecutoria de firmeza que das á mis ideas, pues ya he visto cuanta es la elocuencia de tu capellán! (p. 206)
>
> -¡Vive Dios! Un caballo que el Sumiller no se atreve á montar casi debe ser un Bucéfalo. ¡He ahí, queridas mías, el corcel que me conviene! (p. 210)

Así que don Juan Manuel resulta el único donjuán, propiamente dicho, en función de su paridad con los rasgos tópicos del modelo. Si la naturaleza perversa y satánica de la *femme fatale* se explicaba por sus semejanzas con el seductor romántico, es obvio que don Juan Manuel no carece de esta índole maldita que justifica su desconcertante actitud, resumida en su frente altiva "que parecía encerrar todas las exageraciones y todas las demencias, lo mismo las del amor que las del odio, las celestes que las diabólicas...".[413]

1.3 OTROS

Acompañan a los trece protagonistas de *Femeninas*, otros personajes cuya presencia es mucho más exigua y cuya importancia varía desde la crucial trascendencia de la madre de la condesa de Cela hasta la función coral de los personajes del trópico. No obstante, independientemente de su mayor o menor significación, el examen de los caracteres secundarios de *Femeninas* revela algunos aspectos de cierto interés que en modo alguno se deben pasar por alto.

---

literalmente del don Benicio de *Rosarito*, sólo que en el cuento se trataba de la reacción del capellán de la condesa de Cela ante las afirmaciones del liberal Montenegro a propósito de cuestiones del dogma, y ahora es una respuesta a las afirmaciones de Bradomín sobre el carlismo", Santos Zas 1993: 146.

[413] "Don Miguel de Montenegro posee y le rodean una serie de características que lo relacionan con la figura del vampiro y con su carga de sexualidad latente, pero lo importante es, en este sentido, la idealización que el narrador realiza de este personaje antisocial. Esto ya está presente en la mitificación que el romanticismo hizo del criminal. La moral burguesa del XIX, que encuentra su teorizador en Kant (el mundo sensible se encuentra sometido al inteligible, es decir, a la razón) se ve contestado en el fin de siglo por una intelectualidad que no cree ni en su visión del mundo ni en sus valores y que ve en el libertino marqués de Sade una réplica, entre otras, a esa moral", Carmen Luna Sellés 1997: 234.

1.3.1. La madre de Julia

La progenitora de la condesa de Cela en ningún instante comparece en el relato; a pesar de ello, su presencia se deja sentir en todo momento, debido a la influencia que ejerce sobre su hija y la repulsión que tamaña ascendencia provoca en Aquiles. La figura materna será una espada de Damocles sobre la cabeza de los amantes, en virtud del rechazo a los amores de su hija con Aquiles y los constantes consejos para que Julia regrese a la normalidad matrimonial.[414]

La ausencia de la anciana en "La condesa de Cela" impide un conocimiento directo sobre ella, solamente acudiendo a las palabras del narrador, se obtiene una noción de la vieja matriarca:

> Ella había cedido á las sugestiones maternales; faltárale entereza para desoir los consejos de aquellos labios que la besaban con amor; cuyas palabras manaban dulces, suaves, persuasivas, con perfume de virtud, como aguas de una fuente milagrosa. (p. 43)

El narrador, sin embargo, únicamente refleja la opinión que su hija tiene de ella. Es imposible no distinguir el juicio de Julia dentro de este fragmento, pues sólo a la condesa se puede atribuir la apreciación de la anciana como un dechado de virtudes, ya que proyecta en su madre todos las bondades de las que ella carece. El narrador oculta su omnisciencia, pues de no ser así, en modo alguno podría partir de su conocimiento omnímodo tan generosa descripción, a tenor de las últimas palabras de Aquiles, donde descubre los amores ilícitos y clericales de su progenitora, cuyos pudores religiosos no eran sino una hipócrita máscara donde ocultaba sus licenciosas prácticas eróticas. Solamente una larga evocación de Aquiles, que se reviste de ensoñación para no interferir en la estructura sorpresiva de "La

[414] En este sentido, la actitud que este personaje manifiesta en la obra resulta muy similar al comportamiento de Plácida en "El gran obstáculo", la madre de Antonia o la de Octavia en los dramas *Cenizas* / *El yermo de las almas*.

condesa de Cela", avisa de las inclinaciones pasionales de la vieja, quien muda su habitual beatitud por las apetencias amorosas que también habían caracterizado a su hija:

> En aquel momento parecíale 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, (...) 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. Creía notar el movimiento de los labios, todavía frescos y sensuales que ofrecían raro contraste con las pupilas inmóviles, casi ciegas, de un verde neutro y sospechoso de mar revuelto. Encontraba antipática aquella vejez sin arrugas, que aún parecía querer hablar á los sentidos.

1.3.2. El capellán de "Octavia Santino" y Corsino Infante

Estos dos personajes apenas aludidos en "Octavia Santino" hallan su rincón en este apartado debido a que poseen cierta relevancia para descifrar el significado global del relato. El religioso resulta ser el capellán del general Rojas (¿el mismo de "La Generala"?) y acude a visitar a Octavia, acompañado de las hijas del militar de quien la moribunda había sido institutriz. Octavia acalla su irregular situación y rechaza la confesión puesto que, aun a riesgo de morir en pecado, prefiere hacerlo en brazos de su amante a fenecer sola y desamparada. Por consiguiente, este personaje introduce el tema de la confesión religiosa que tanta trascendencia cobra en los dos dramas de este ciclo, pues, no obstante, hay una cierta analogía entre este capellán y el clérigo de *Cenizas*, cuyo apellido Rojas evoca la casa donde oficia el religioso de "Octavia Santino", como claro indicio de las deudas que el personaje de los dramas adquiere con el de la novela corta.

Por su parte Corsino Infante, el joven médico amigo de Pondal, es la última esperanza de Perico para sanar a Octavia. Sin embargo, la moribunda no quiere ni oír mentar su nombre debido a las difíciles relaciones entre ambos, según la versión de Perico. No tendría mayor importancia su presencia en el relato si no fuese porque en el texto, como

se intentará demostrar en el análisis del significado de la obra, se suscita la duda de si Corsino fue el amante de Octavia en sus hipotéticos engaños a Pondal.

1.3.3. Más personajes del trópico

En *Femeninas* aparece un considerable número de personajes provenientes del Trópico, grupo al que pertenece Trinito, el criado de Tula, y el elenco de figuras mejicanas que decoran el fondo exótico de "La niña Chole". Trinito es el criado mulato de Tula Varona, sobre quien la criolla ejerce un poder casi feudal, tal como se pone de manifiesto en su calificación de "lacayo". En su descripción física se destaca tanto su aspecto exótico como su aire bufonesco:

> Callóse á lo mejor, viendo entrar un lacayo mulato, que traía una bandeja con pastas y licores. ¡Hay que imaginarse á Trinito! Una figurilla renegrida, manchada de hollin; 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. (p. 65)

"La niña Chole" abunda en caracteres de procedencia indígena, concordantes, por otro lado, con las características de la protagonista y el tono que concurre en todo el relato. Debido a este motivo, los mecanismos utilizados en la configuración de la niña Chole sirven también para construir la caracterización de estos personajes corales. Así, se recurre a su animalización para subrayar su salvajismo y primitivismo, procedimiento que adquiere especial importancia en la descripción del indio que asalta a Andrés Hidalgo o al cazador de tiburones. En cuanto al primero, su habilidad en la lucha se compara con un salvaje ("con un salto de salvaje", p. 128; "destreza de salvaje", p. 132) y un gato -"montés" en un caso (p. 130) y "embrujado" en otro (p. 132)-.[415] El símil con un felino diabólico señala tanto

[415] Respecto a esta comparación con el felino, Speratti-Piñero (1974:11) afirma que en ella aparecen los valores negativos del gato propios de la narrativa valleinclaniana.

la condición malévola del bandido como su especial forma de atacar: se agazapa al principio para luego soltar su zarpazo.[416]

La descripción del cazador de tiburones, "un negro colosal", se animaliza hasta tal punto que sus rasgos humanos aparecen diluidos.[417] Sus comparaciones con un "gorila" (p. 150) "animal familiar" (p. 150), "perro de Terranova" (p. 153),[418] y su salvajismo ("esa sonrisa blanca de los salvajes", p. 150) confirma sus rasgos bestiales. Su adjetivación como "animal familiar" muestra que en ocasiones hay una degradación del negro que simplemente tiene entidad en función de su amo. Lejos de presentarse como un elemento xenófobo, procura establecer el mundo anacrónico en que se desarrolla todo el relato y que preside el gusto del fin de siglo.[419] En el remoto México de "La niña Chole", las leyes humanas y

[416] Dicho sistema e idéntica comparación eran también utilizados para describir a Tula Varona en su táctica de zaherir al duquesito.

[417] La figura del negro cazador de tiburones también se puede ver , según documenta Carlos Reyero (1996: 68), en un cuadro de W. Homer: "Otro pintor realista especialmente atraído por esta poética fue el americano W. Homer (1836-1910). (...) Tras una trayectoria pictórica relativamente inquieta (estuvo en París en 1867 ymostró interés hacia la obra de Manet), se aisló, primero, en un pueblo de pescadores del Mar del Norte donde se fijó en temas que reflejaban la lucha del hombre por su supervivencia frente a la naturaleza y después en Maine, siempre de manera solitaria. En una de sus obras más famosas, *La corriente del Golfo* (1899, Nueva York, Metropolitan Museum of Art), donde aparece la sensual figura de un negro, medio desnudo, que exhibe su fuerza muscular sobre la cubierta de un bote en el que desafía la agitación de las olas rodeado de tiburones -un negro que no tiene identidad, que representa a cada hombre, como ha escrito Prown-, se diría que el pintor ha querido comparar, en un brusco contraste, la violencia de la naturaleza con la calmada, pero no menos poderosa virilidad del marinero".

[418] Aquiles Calderón también es comparado con un "cachorro de Terranova" (p. 7).

[419] No obstante, Eliane Lavaud (2000: 79) advierte que este prejuicio latía en los europeos de fines de siglo: "Ahora bien, la inferioridad de lo americano es uno de los presupuestos que están en la mente de los viajeros europeos; es un prejuicio que tiene carta de ciudadanía en todos los viajeros europeos y que comparte el héroe narrador de la *Sonata*.

Y sin embargo el viaje hacia América en el siglo XIX está marcado por un elemento fundamental: los viajeros ya no se dirigen a unas posesiones coloniales, sino a naciones que acaban de emanciparse. El acontecimiento histórico que trae repercusiones tan decisivas en todos los planos de la vida de estos países tendría que incidir también en la visión de los viajeros que se suceden a lo largo del siglo. Méjico había conseguido su independencia desde 1821".

Previamente, Speratti-Piñero (1968: 61) había señalado 1918 como el año en que Valle cambia su concepción del indio: "Las cosas han cambiado mucho desde *Sonata de estío*. Valle ha perdido su fe en lo español y ha comenzado a ridiculizarlo, a contemplarlo en el espejo deformante. No ha llegado todavía al esperpento, pero sí a la farsa. Su juicio es amargo, ya. Y del español sometido a juicio, y de sus descendientes americanos, ha sido y es víctima el indio. El indio que luchaba junto a los caudillos de la revolución que estaba viviendo México; el indio que muchas veces alentaba en la sangre de los caudillos mismos. 1918, pues, primer elogio claro del indígena, aunque a través de un pomposo soneto."

sociales responden a las rígidas relaciones de vasallaje características de las sociedades primitivas y no a las pautas sociales del momento. Así hay que entender los vínculos de dominio que guardaba Tula con Trinito y que establece la niña Chole con sus criados o la ostentación de propiedad que el protagonista hace de Julio César, "un rapazuelo mulato que el año anterior habíame regalado en Jamaica cierto aventurero portugués que, andando el tiempo, llegó a general y ministro en la República Dominicana" (p. 149).

Por el contrario, la comparación con esculturas clásicas o estatuas de cultura precolombina es otro de los procedimientos elegidos para retratar este conjunto de aborígenes:

> Los barqueros indios, verdosos como antiguos bronces, (p. 113)
>
> distingo grupos de muchachos desnudos que se arrojan desde ellos, y nadan grandes distancias, hablándose á medida que se separan y lanzando gritos; otros descansan sentados en las rocas con los pies en el agua, ó se encaraman, para secarse al sol que ya decae, y los ilumina de soslayo, gráciles y desnudos como figuras de un friso del Parthenom (p. 113)
>
> oigo la voz melosa de aquellas criollas, ataviadas con graciosa ingenuidad de estatuas clásicas, (p. 116)

A este elenco de ejemplos hay que añadir dos nuevas imágenes. El símil de la canoa con la que el protagonista desembarca en Veracruz con la barca de Carón y la analogía entre el cielo tropical y el cielo de Grecia (p. 144). La conexión entre el primitivismo de estos seres y el refinamiento de la Grecia clásica responde en palabras de Lily Litvak (1986:154) a un deseo de "asociarlo a una antigüedad pagana que contrasta con la fe católica". Se alude a la sacralización antigua y remota de estas figuras, lo cual enfatiza su hieratismo y su condición de ídolos.[420] También se incide en su condición estática puesto

[420] En "La condesa de Cela" ya se había comparado a Aquiles Calderón con un "idolillo azteca tallado en obsidiana".

que a menudo su aspecto vívido se petrifica en las figuras inmóviles que configuran parte del paisaje azteca:

> atiendo el despacioso ir y venir de aquellos indios ensabanados como fantasmas; (p. 116)
>
> Mujeres de tez cobriza y mirar dulce salían á los umbrales, é indiferentes y silenciosas, contemplaban el tren que pasaba silbando y estremeciendo la tierra (p. 120)
>
> En la llanura los chaparros tendían sus ramas formando una á modo de sombrilla gigantesca, á cuya sombra, algunos indios, vestidos con zaragüelles de lienzo, devoraban la miserable ración de tamales (p. 121)

Finalmente, el habla también contribuye a la pintura de estos personajes ya que sus interlocuciones reflejan las peculiaridades fonéticas de su dialecto. En "Tula Varona" y "La niña Chole", a tal efecto, se reproduce la aspiración de las sibilantes o la eliminación de algunas consonantes en posición final de palabra:

> -¿No tiene mi amito alguna cosita que llevá?... (p. 127)
>
> -¿No quiere que le lleve junto á una chinita mi jefe?... Una tapatía de quinse año ¡muy chula! Que vive aquí merito. Andele niño verá bailar el jarabe. Todavía no hase un mes que la perdió el amo del ranchito de Huaxila, niño Nacho ¿no sabe?... (p. 129)
>
> -Mi amito! Abordo viene un moreno que mata lo tiburone en el agua, con el trinchete. ¡Suba, mi amito, no se dilate!... (p. 149)
>
> -Veinte tostone; dos centine, sabe? (p. 152)
>
> -¿No me dá su mersé alguna cosita, para hase subir esos guachinango? (p. 154)

1.3.4. La condesa de Cela ("Rosarito")

La condesa de Cela, abuela de Rosarito, es la depositaria del linaje de los Cela tras la muerte de su marido y la propietaria de la mansión nobiliaria. La anciana vive postrada en su vivienda a causa de su vejez y la invalidez que le obliga al uso de muletas.[421] El pazo

[421] Catherine Davies (1994: 144) interpreta que esta circunstancia representa la limitación de su poder: "The grandmother, the Condessa de Cela, represents a long noble lineage (reference is made to at least four generations); she is experienced and knowledgeable but her power is limited as she is a near invalid".

es su espacio y el lugar en que ejerce su dominio basado en los valores más tradicionales.[422] Aunque parece compartir con sus allegados el miedo que don Juan Manuel suscita ("lo mismo las impiedades que las galanterías del emigrado inspiraban vago terror", p. 105) o también la marginación a la que la mayoría de la familia ha sometido al emigrado merced a su ideología liberal; su orgullo nobiliario le impide cerrar las puertas de su casa a un pariente suyo:

> -¿Vendrá á nuestra casa? ¿Qué le parece á usted?
> (...)
> -¡Sería una verdadera desgracia! Si la señora atendiese mi consejo, le cerraría la puerta.
> (...)
> -Eso se dice pronto, Don Benicio. Está visto que usted no le conoce. Yo le cerraría la puerta, y él la echaría abajo. Por lo demás tampoco debo olvidar que es mi primo. (p. 192-193)

Incluso muestra cierta condescendencia y ternura para con su primo:

> -¡Es el caso, que no debes tener la cabeza muy segura sobre los hombros!
> Y tras la máscara de frialdad con que quiso revestir sus palabras, asomaban el interés y el afecto. (p. 208)

> El mayorazgo se inclinó, como pudiera hacerlo ante una reina. Después, con aquel andar altivo y soberano, que tan en consonancia estaba con la índole de su alma, atravesó la sala. Cuando el portier cayó tras él, la condesa de Cela tuvo que enjugarse algunas lágrimas.
> -¡Que vida Dios mío! ¡que vida!... (p. 221)

Por momentos manifiesta cierta solidaridad nobiliaria. A pesar de que censura el modo de vida del mayorazgo, parece mostrar cierta simpatía por las aventuras de su primo, mucho más grandilocuentes, como cabe esperar de un caballero, que las de un capellán como don Benicio:

[422] La anciana condesa cumple una función similar a la madre de Beatriz o Antonia, como garante de los nobles y religiosos principios de la aristocracia y la virginidad de sus púberes niñas. Como la de Cela, la condesa de Porta-Dei hace del palacio el emblema de su orgullo señorial: "La Condesa casi nunca salía del palacio: Contemplaba el jardín desde el balcón plateresco de su alcoba, y con la sonrisa amable de las devotas linajudas, le pedía a Fray Ángel, su capellán, que cortase las rosas para el altar de la capilla. Era muy piadosa la Condesa. Vivía como una priora noble retirada en las estancias tristes y silenciosas de su palacio, con los ojos vueltos hacia el pasado: ¡Ese pasado que los reyes de armas poblaron de leyendas heráldicas!" (Ju 1920, p. 51-52).

> -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 cobre, tengo que contentarme con pedir á Dios en la misa, el triunfo de la santa causa.
>
> Una sonrisa desdeñosa, asomó en la desdentada boca de la linajuda señora.
>
> -¿Pero quiere usted compararse don Benicio?... Ciertamente que en el caso de mi primo, cualquiera se miraría antes de atravesar la frontera; pero esa rama de los Montenegros es de locos. (p. 192)

1.3.5. Don Benicio

La cita anterior ilustra las principales características del capellán del pazo: su adscripción al carlismo y su necedad. Respecto a lo primero, don Benicio entra en la categoría de los curas facciosos, tan comunes en la obra valleinclaniana: en sus primeros escritos aparece el cura de Gundar de "El rey de la máscara" y el Fray Ángel de "Beatriz", caracteres que cristalizarán en el bárbaro Santa Cruz de la trilogía carlista. Sin embargo, si los demás clérigos se caracterizan por su hosquedad, hermetismo y barbarie, don Benicio se delata como un ser un tanto simple, ingenuo y pazguato.[423] Es por ello que resulta objeto de chanzas por parte de los demás personajes de "Rosarito": a la minusvaloración anterior de la condesa hay que sumar las ironías que sobre él vierte el emigrado, además de la jugarreta que, a tenor de sus palabras, le habían realizado el Sumiller y el abad de Cela el día de San Miguel. Su poca personalidad explica su sumisión ante la condesa y el temor a

[423] Esta concepción negativa del personaje, a juicio de Santos Zas (1993: 77-79) esconde una crítica al sector integrista del carlismo tras la escisión nocedaliana: "Solamente si se toma como punto de referencia esa crisis integrista, una de las más graves de la historia del movimiento legitimista, se puede explicar el carácter y presentación de algunos de los personajes carlistas que aparecen en esta primera etapa valleinclanesca y, en particular, en *Rosarito*. Tal sucede con los curas facciosos, descritos siempre con rasgos muy similares, que hacen pensar incluso en un cliché descriptivo que, siguiendo el sistema de autoplagios tan caro al escritor, aplica a todos los curas trabucaires que desfilan por su obra literaria.

Efectivamente, esa común presentación negativa del clérigo carlista está íntimamente unida a la crisis nocedaliana, ya que este sector se nutrió en gran medida del clero más fanático e intransigente. No es, pues, casualidad que todos los personajes pertenecientes a la vez al clero y al carlismo aparezcan dibujados con trazos que configuran personalidades pueriles, fanáticas, cobardes, ridículas, ignorantes, y, en ocasiones, marcados por la corrupción moral. Y no es solo el caso de don Benicio de *Rosarito* y el cura de San Rosendo de Gundar, de *El Rey de la Máscara*, ya vistos; sino de los restantes que irán apareciendo sucesivamente: Fray Ángel de Beatriz; Fray Ambrosio de *Sonata de Invierno*, al que se unen otras figuras de religiosos de la misma novela; o el personaje del abad de la pieza teatral *El Marqués de Bradomín*."

don Juan Manuel. A todo ello une su cobardía, pues su resolución acerca de impedir la entrada del emigrado, expresada poco antes de su aparición en el pazo, se torna en sumisión, una vez que el mayorazgo copa los salones señoriales:[424]

> El capellán que no había desplegado los labios repuso afablemente, -afabilidad que le imponía el miedo á la cólera del hidalgo: (p. 205)
>
> La condesa sonrió friamente con el borde de los labios; y dirigió una mirada autoritaria al clérigo para imponerle silencio. (p. 206)

1.3.6. La figura paterna en "Rosarito"

La nómina de personajes presentes en "Rosarito" se agota con don Benicio; sin embargo, es preciso hacer alusión a un quinto que, a pesar de su ausencia, goza de una capital importancia en el relato: la figura paterna. Será una constante en la narrativa breve de don Ramón la falta de autoridad paterna en los cuentos de misterio y terror. En "El miedo" convive el aspirante a Granadero del Rey con su madre y hermanas, sin mención alguna a su padre; en "Mi bisabuelo", don Manuel Bermúdez y Bolaño, bisabuelo del narrador-protagonista, quien podría ocupar este papel ha muerto hace años; en "Del misterio" el niño vive con su madre y su abuela, mientras su progenitor cumple condena; incluso en "Milón de la Arnoya", solamente se hace referencia a la abuela del niño-narrador. En las novelas cortas "Rosarito", "Beatriz" y "Mi hermana Antonia", tan similares en estructura y argumento, tampoco aparece. Beatriz vive en el pazo con su madre, la condesa de Porta Dei, y Antonia con su madre y hermano, y respecto al padre no hay una sola alusión. Sin embargo, en Rosarito se menciona la futura llegada al mundo de un hermanito

[424] Con don Benicio se instaura el tema del carlismo en "Rosarito". Este asunto tan importante en la obra valleinclaniana aparece, no obstante, a cuenta gotas en las obras previas a 1905, momento de su eclosión. Además de la pertenencia del capellán hay una alusión a la requisa de la partida carlista de un cabecilla, la de «El Manco», que se lleva las dos yeguas de la condesa.

para la niña, futuro conde de Cela, y por consiguiente, el actual depositario del linaje es su padre, quien a juzgar por las palabras de la condesa se trata de su hijo Pedro.

Esta constante en la obra valleinclaniana apenas ha tenido eco en la crítica, que a menudo ha soslayado este hecho. Parece clara la relación existente entre la orfandad paterna y la temática de estos opúsculos,[425] pues dicha ausencia subraya la falta de protección, tan estrechamente ligada a la autoridad de la figura masculina, que sufren niños impresionables por los sucesos misteriosos que los acechan ("El miedo", "Del misterio" o "Mi bisabuelo") o jovencitas (Rosarito, Beatriz y Antonia) que resultan víctimas de los deseos lujuriosos de personajes maléficos o diabólicos, al menos en apariencia, como don Juan Manuel,[426] Fray Ángel o Máximo Bretal. Resulta muy certera la explicación de Catherine Davies (1994: 144) al respecto:

> The only man in the Pazo is a priest. Because the Conde is dead and the son Pedro is absent there is no father/husband figure to protect the adolescent Rosarito from extraneous males.

1.4. CONSTANTES EN LA CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Valle-Inclán utiliza una serie de recursos que se repiten en la caracterización de sus criaturas, procedimientos a los que se ha hecho ya referencia en el análisis particular de cada uno de los personajes, pero que ahora conviene sistematizar.

[425] Bram Dijkstra (1986: 340) también relaciona la ausencia masculina con el género de terror: "Los hombres siempre están ausentes cuando tienen lugar estos instantes cruciales en las películas. No es necesario preguntarse por qué estos varones presumiblemente inteligentes y, en otras situaciones, protectores hasta la asfixia, siempre parecen demostrar una marcada inclinación a dejar abandonadas a sus mujeres, solas, *por la noche*."

[426] Obviamente según la interpretación de la violación y asesinato.

1.4.1. Atributos físicos

a) Las manos

Es tal vez, de todos ellos, el atributo físico menos utilizado por Valle-Inclán. En ocasiones sirve para destacar el lujo o belleza del personaje, como ocurre con Tula o la condesa de Cela:

> Fruncido el arco de su lindo ceño; contemplando las uñas rosadas y menudas de su mano, ("La condesa de Cela", p. 22)

> Las manos, que conservaba cruzadas, parecían dos palomas blancas, ocultas entre los encajes del regazo azul, en cuya penumbra de nido, el rubí de una sortija lanzaba reflejos sangrientos sobre los dedos pálidos y finos. ("Tula Varona", p. 71)

Este último fragmento de "Tula Varona" es un buen ejemplo de cómo la blancura se convierte en el paradigma por antonomasia de la belleza de estas extremidades. En "La Generala" se insiste de nuevo en la hermosura de las manos de Currita, cuya blanca desnudez promueve el deseo pasional de Sandoval:

> Currita se levantó un poco las mangas para no mojarse, y empezó á lavar los labios al presumido ayudante, quien no pudo menos de besar aquellas manos blancas que tan lindamente le refregaban la geta.
> (...)
> Se enjugó Sandoval atropelladamente, y asiendo otra vez las manos de la generala, cubriólas de besos voraces, frenéticos, delirantes. (p. 179)

Pero, sin duda, su característica más notable será la palidez, próxima a la transparencia. Con manos así descritas se caracteriza la escasa corporeidad de sus poseedores, bien sea por el famélico estado de ansiedad (Pondal), por su enfermedad febril (Octavia) o por una candidez rayana en la santidad (Rosarito):[427]

---

[427] "Per quanto riguarda l´aggetivo *diáfano* esso compare due volte collegato al colore bianco. Il primo caso, *manos diáfanas como la hostia*, di cui abbiamo già parlato, sottolinea la trasparenza e la purezza dell´animo della protagonista (María Rosario); il secondo caso in *Sonata de Otoño*: *su mano, diáfana como mano de hada* allude alla trasparenza delle mani di Concha paragonate a quelle di una creatura eterea e fantastica, quasi che Concha molto malata e ormai prossima a morire non faccia già più parte di questo mondo", Daniela Cingolani 1997: 292.

De modo que, tal como se establecía a propósito de la condesa de Cela, en el caso de Octavia el color blanco adquiere las connotaciones de muerte, frigidez y fatalidad. No difiere esta significación de la hallada en algunos poemas modernistas de Juan Ramón (Lily Litvak 1979: 57-66) o Antonio Machado (1975: 57-58), en cuyo poema "El hospicio", lo blanco y lo níveo simbolizan los aspectos aquí comentados:

> Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y obscura cabellera, ("Octavia Santino", p. 81)
>
> Y sellaba con pasión sus labios, sobre la mano de la enferma, una mano hermosa y blanca, húmeda ya por los sudores de la agonía. ("Octavia Santino", p. 85).[428]
>
> Las agujas temblaban demasiado entre aquellas manos pálidas, trasparentes, como las de una santa; manos místicas y ardientes, que parecían adelgazadas en la oración, por el suave roce de las cuentas del rosario. ("Rosarito", p. 187-188)

b) Los ojos / la mirada

Valle-Inclán explota el encanto de los ojos y el poder de la mirada en todos los relatos de la colección; dicho poderío resulta una de las mayores armas del seductor / seductora a la hora de practicar su dominio. De ello son conscientes tanto Tula Varona

---

> Es el hospicio, el viejo hospicio provinciano,
> el caserón ruinoso de ennegrecidas tejas
> en donde los vencejos anidan en verano
> y graznan en las noches de invierno las cornejas
>
> Con su frontón al norte, entre los dos torreones
> de antigua fortaleza, el sórdido edificio
> de grietados muros y sucios paredones,
> es un rincón de sombra eterna. ¡El viejo hospicio!
>
> Mientras el sol de enero su débil luz envía,
> su triste luz velada sobre los campos yermos,
> a un ventanuco asoman, al declinar del día,
> algunos rostros pálidos, atónitos y enfermos,
>
> a contemplar los montes azules de la sierra;
> o, de los cielos blancos, como sobre una fosa,
> caer la blanca nieve sobre la fría tierra,
> ¡sobre la tierra fría la nieve silenciosa!...

Para Dianella Gambini (1986a: 141) en la propia Concha de *Sonata de otoño* el color blanco apunta en esta misma dirección: "Estas flores aquí no son símbolos de candor virginal como ocurría en la *Sonata de Primavera.* A través de ellas, el cuerpo de Concha adquiere un prestigio espiritual muy particular: con su mustia blancura lirios y rosas amortiguan el brillo erótico de los ojos negros y de la cabellera «negra, perfumada y sombría». (...) El escenario de la *Sonata de Invierno* transmite la impresión de un paisaje yerto, inmóvil; blanqueado por la nieve o por una luz lunar plateada y fría, se convierte en una alegoría de la muerte. Aquí la blancura ya no puede referirse a un candor que es custodiado para el hombre, sino que remite a la idea de esterilidad y vacío. Valle-Inclán recoge un tópico simbolista -una significativa muestra de ello sería la Heroidas de Mallarmé- que fue adoptado y explotado ampliamente por los modernistas."

[428] La mano descolorida de la demacrada Octavia no disminuye, sin embargo, las pulsiones eróticas y necrofílicas de Pondal.

como Currita, quienes usan el atractivo de sus ojos para conseguir cautivar a sus respectivos pretendientes:

> Ramiro protestó con mucho calor, y aquella protesta, le valió una de esas miradas femeninas de parpadeo apasionado y rápido ("Tula Varona", p. 64)
>
> mirándole al mismo tiempo con aquellos ojos chiquitos como cuentas, vivos y negros, los cuales bien pudieran recibirse de doctores en toda suerte de guiños y coqueteos ("La Generala", p. 171)

En ocasiones la atracción ejercida por los ojos donjuanescos es tal que provocan un efecto hipnótico en sus respectivos deuteragonistas, subordinados al poder omnímodo de la mirada:[429]

> Estoy seguro que acabaría por enamorarme locamente de sus lindos ojos si tuviese la desgracia de volver á verlos; ("La niña Chole", p. 122)
>
> Ella volvió la cabeza, hizo un gesto imperceptible, y sus ojos, sus hermosos ojos de mirar hipnótico y sagrado, continuaron acariciando al banquero. ("La niña Chole", p. 142)
>
> Yo debía estar pálido como la muerte; pero como ella fijaba en mi sus hermosos ojos y sonreía; vencióme el encanto de los sentidos, ("La niña Chole", p. 156)
>
> con ojos inmóviles, y como anegados en llanto, contemplaba al joven, que sentía el peso de aquella mirada fija y poderosa como la de un sonámbulo, y seguía leyendo, sin atreverse á levantar la cabeza. ("La Generala", p. 174)
>
> Temblorosa, con el temblor que la proximidad del hombre infunde en las vírgenes, quiso huir de aquellos ojos hipnóticos y dominadores que la miraban siempre, pero el sortilegio resistió. ("Rosarito", p. 217)

Y en esta atracción fatal que produce tan perverso atributo, el rasgo más sobresaliente es el brillo de la pupila: los ojos de Tula resplandecen en el instante que hiere con crueldad sádica al duquesito; lo mismo le ocurre a la mirada de don Juan Manuel Montenegro, cuyas pupilas verdes centellean al acechar a la virginal Rosarito:

> Sus ojos brillaban con cierto fuego interior y maligno ("Tula Varona", p. 73)
>
> Cogió uno de los floretes y le cruzó la cara. El duquesito dió un paso, apretando los

[429] "Lié au regard hypnotique, -le regard de statue de Baudelaire-, le sourire énigmatique ou «sourire de la Joconde» cher à Walter Pater, constitue un motif de choix dans le blason mythique de la femme «fin de siècle»", Le Scoëzec Masson 2000: 188.

> dientes: ella en vez de huirle, acerado, erguida, con la cabeza alta y los ojos brillantes, (...)
> Sus ojos brillaban, sus labios sonreían, hasta sus dientecillos blancos y menudos parecían burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca; ("Tula Varona", p. 76-77)

> sus ojos verdes, -soberbios y desdeñosos como los de un tirano ó de un pirata,- se posaron con gallardía donjuanesca sobre aquella cabeza melancólicamente inclinada ("Rosarito", p. 203)

> El viejo libertino la miraba intensamente cual si solo buscase el turbarla más. La expresión de aquellos ojos verdes era á un tiempo sombría y fascinadora, inquietante y audaz ("Rosarito", p. 215)

Otras veces la mirada deja de ser un arma de seducción y se convierte en el epítome de las características más sobresalientes de los personajes; así, el misterio de los ojos se convierte en la proyección de la enigmática alma de la niña Chole y Rosarito:

> sus ojos, envueltos en la sombra de las pestañas, tienen algo de misterioso, de quimérico y lejano ("La niña Chole", p. 138)

> ¿Sería á él á quien mirasen los ojos de la Salambó de Mixtla; aquellos ojos, en cuyo fondo parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico? ("La niña Chole", p. 157)

> De pronto Rosarito, levanta la cabeza, y se queda como abstraída, fijos los ojos en la puerta del jardín que se abre sobre un fondo de ramajes obscuros y misteriosos: ¡no más misteriosos en verdad, que la mirada de aquella niña pensativa y blanca! ("Rosarito", p. 186)

> en el fondo misterioso de sus pupilas, brillaba una lágrima rota ("Rosarito", p. 193)

> Y con el rostro cubierto de rubor; entreabierta la boca de madona; y el fondo de los ojos misterioso y cambiante, ("Rosarito", p. 209)

De igual modo, reflejan la enfermedad y excitación interior que está experimentando Octavia, o bien se convierten en el portal de la ingenuidad y transparencia de Sandoval:

> ella parecía no verle; tenía la mirada vaga, y respiraba fatigosa con el semblante contraído. ("Octavia Santino", p. 99)

> Y sus ojos bayos, transparentes como topacios quemados ("La Generala", p. 176)

Finalmente, las pupilas negras se convierten en una peculiaridad compartida por todos los personajes del Trópico como uno de los rasgos más distintivos de su naturaleza exótica:

> Aquiles (...) hacía rodar sus negras y brillantes pupilas de criollo. ("La condesa de Cela, p. 17)
>
> Era tan maligna la sonrisa que guiñaba sus negros ojos, ("Tula Varona", p. 55)
>
> Su rostro era humilde y simpático, con dientes muy blancos, y grandes ojos negros, selváticos, poderosos y velados. ("La niña Chole", p. 121)

c) La sonrisa

Si se observa con detenimiento los ejemplos relativos a la mirada, se podrá comprobar que, en muchos de ellos, el poder cautivador de la sonrisa acompaña a los ojos como las prendas fatales del donjuán (masculino o femenino). En "La niña Chole", ademas, la perversión de la sonrisa adquiere todavía mayores cuotas al compararla con la de Lili, otra *femme fatale* por la cual todavía lloraba el corazón de Andrés Hidalgo. Conjuntamente o por separado, los efectos de la sonrisa son equiparables a los de la mirada:

> ¿Necesitaré decir, que las siete huríes con que me regaló el profeta, eran siete yucatecas vestidas de fustán é hipil, y que todas siete tenían la sonrisa de Lili, y el mirar de la niña Chole? ("La niña Chole", p. 122)
>
> Aquella sonrisa, evocadora de la sonrisa de Lili, había encendido en mi sangre tumultuosos deseos, y en mi espíritu ansia vaga de amar. ("La niña Chole", p. 125)
>
> Creo que me miró un momento como queriendo hacer memoria, y que su boca fresca y sana, insinuó una sonrisa. ¡Aquella sonrisa conque me enloquecía Lili! ("La niña Chole, p. 140)
>
> Tuve miedo de aquella sonrisa, la sonrisa de Lili, que ahora se me aparecía en boca de otra mujer ("La niña Chole", p. 158)
>
> Pero la sonrisa y la mirada del emigrado, fueron relámpagos por lo siniestras y por lo fugaces. ("Rosarito", p. 203)
>
> En los labios de D. Juan Manuel, asomó una sonrisa de hermoso desdén ("Rosarito", p. 218)

Resulta especialmente poderosa en el caso de Tula Varona, ya que su risa maligna y burlona encuentra su antítesis en la sonrisa fatua y estúpida del duquesito:

> Era tan maligna la sonrisa que guiñaba sus negros ojos ("Tula Varona", p. 55)

> Tula llenó en la fuente su vaso de bolsillo, una monería de cristal de Bohemia, y lo alzó desbordante:
> -¡Duque! ¡brindo por usted!
> Bebió entre los cuchicheos de las dos jovencitas que leían la carta. Al acabar estrelló el vaso contra las rocas, y se echó a reir de modo provocativo ("Tula Varona", p. 59)
>
> El otro la miró, sin abandonar la sonrisilla fatua y cortés. ("Tula Varona", p. 56)
>
> (El Duquesito) Sonreía como un hércules, que hace juegos de fuerza ante un público de niñeras y bebés. ("Tula Varona", p. 70)
>
> Ramiro Mendoza (...) sonriendo, con aquella sonrisa fátua y cortés, que jamás se le caía de los labios. ("Tula Varona", p. 71)

La hilaridad con que Tula resuelve la ruptura del vaso se asemeja considerablemente a la risa orgiástica de la Eulalia rubendariana (1979: 61-64) mientras deshace los pétalos de la flor. Además, como en Tula y la niña Chole, la risa de la marquesa es caracterizada, además, como "cruel y eterna":[430] Por último, la sonrisa constituye uno más de los componentes andróginos de la masculina Tula:

> Se reía con risa hombruna, que sonaba de un modo extraño en su pálida boca de criolla (p. 54)

c) Los labios

El encanto de los labios aparece solamente en los protagonistas femeninos de estas seis historias amorosas. Destacan, en todas sus descripciones, el color rojo y la frescura, símbolos de la carnalidad que exalta el erotismo y la lozanía de estas beldades jóvenes y voluptuosas:[431]

---

[430] "La descripción física de Tula corrobora la impresión de crueldad. El brillo de sus ojos, el filo de sus dientes y el rojo de su boca que evoca la sangre. La caracterización termina con una risa cruel similar a la de aquella marquesa Eulalia de Rubén Darío que reía y reía mientras destrozaba una simbólica flor", Lily Litvak 1979: 128.

[431] Para Daniela Cingolani (1998: 279) son un buen ejemplo de los encantos eróticos de las mujeres de las *Sonatas*: "Il termino *labio* può essere qualificato sia da *rojo* che da sangriento. Entrambi vengono usati in censo proprio. *Labios rojos* hanno la Niña Chole o Lilí, donne colorando con grande pittoricità la descrizione di quel loro dettaglio físico, di quelle labbra rosse che si presentano anche turgide nel caso della principessa creola e fresche e fraganti come ciliegie, nel caso di Lilí."

Annick Le Scoëzec Masson (2000: 172), por su parte, incide en la índole perversa de estos carnales

> La otra, siempre sonriendo, levantó la faz, y juntando los labios, rojos y apetecibles como las primeras cerezas ("La condesa de Cela", p. 10)
>
> sus labios sonreían, hasta sus dientecillos blancos y menudos parecían burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca ("Tula Varona", p. 77)
>
> el labio abultado y rojo de la yucateca sonríe con la gracia inquietante de una egipcia, de una turanía ("La niña Chole", p. 138)
>
> su boca fresca y sana, insinuó una sonrisa. ("La niña Chole", p. 140)
>
> 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. ("La niña Chole", p. 158)

d) El bigote

Si los labios eran un atributo exclusivo en la configuración de lo femenino, el bigote, por razones obvias, lo será de lo masculino:

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

De modo que la abundancia pilosa en el rostro se utiliza como la cualidad más destacable de la virilidad: la figura más canónica del varón deberá contar, por lo tanto, con

---

labios:"Les lèvres, émanation de sa sensualité, mais sourtout de sa perversité, sont faites pour déchirer et blesser. Leur rougeur sanglante concentre la double pulsion Éros-Thanatos, que aiguillonne le désir «fin de siècle». Ces mêmes lèvres cruelles sont aussi des lèvres-fruit, entretenant une ambigüité terrifiante, comme celles de Lilí, fraîches, rouges, parfumées".

Manuel Ramírez (1959-1969: 29) concluye que el color rojo preside habitualmente todas las escenas de un marcado acento sensual.

una barba o mostacho bien poblados. En *Femeninas*, en la descripción de caballeros como el conquistador Hernán Cortés, imaginado por Andrés Hidalgo, el general Rojas o don Juan Manuel Montenegro se constata la presencia de un espeso bigote:

> La imaginación exaltada me fingía al aventurero extremeño poniendo fuego á sus naves, y á sus hombres esparcidos por la arena, atisbándole de través, los mostachos enhiestos al antiguo uso marcial, y sombríos los rostros varoniles, curtidos y con patina. ("La niña Chole", p. 145)
>
> Era un veterano muy simpático, con grandes mostachos blancos, un poco tostados por el cigarro ("La Generala", p. 161)
>
> Ello es que una sonrisa de increíble audacia tembló un momento bajo el mostacho blanco del hidalgo ("Rosarito", p. 203)
>
> el emigrado sonrió con caballeresco desdén, y aún hubo de atusarse el bigote suelto, y bizarramente levantado sobre el labio. ("Rosarito", p. 210)

Pero la presencia de vello también se observa en Aquiles Calderón o el duquesito, cuya presunción origina la mecánica acción de atusarse el bigote como ejemplo de ostentación masculina, fruto del orgullo donjuanesco del primero y de la jactancia seductora del segundo:[432]

> luego quedóse repentinamente sério, mientras se atusaba el bigote ante el espejo roto de un gran armario de nogal ("La condesa de Cela", p. 5)
>
> empezó á atusarle con sus lindos dedos, las guías del bigote juvenil y fanfarrón ("La condesa de Cela", p. 9)
>
> Aunque herido en su orgullo, el bohemio sonríe atusándose el bigote, ("La condesa de Cela", p. 15)
>
> Aquiles sin dejar de atusarse el bigote, ("La condesa de Cela", p. 17)
>
> El duquesito se acaricia la barba maquinalmente ("Tula Varona", p. 67)
>
> Ramiro Mendoza, que retorcía entre sus dedos furibundos las guías del bigote á lo matón. (Tula Varona", p. 68)

[432] Según Le Scoëzec (2000: 166), "el geste de l´élégant caressant sa moustache associe au vertige de l´énigme, le soupçon d´une redoutable pouvoir. Ainsi en va-t-il d´Aquiles Calderón attendant sa maîtresse, de Montenegro entrevoyant de séduire Rosarito, de Pedro Pondal dont le petit sourire impertinent apparaît sous la moustache redressée, et d´Attilio Bonaparte qui «dissaiit sa moustache avec la prestance de Don Juan». Comme si, dans le geste banal qui réalise le trait d´union majeur entre tous, résidait ce qui, á la fin du siècle, reste de la maléfique présence du héros romantique."

> Ramiro Mendoza, miraba á Tula de hito en hito; y atusábase el bigote, sonriendo, con aquella sonrisa fátua y cortés, que jamás se le caía de los labios. (p. 71)

Respecto a los jóvenes Pedro Pondal y Sandoval su barba o bigote simplemente se perfila en forma de bozo, bien es cierto que si en el amante de Octavia Santino se apunta una fuerte barba, en el caso del teniente parece estar condenado, resultado de su fisonomía femenil, a ser un eterno barbilampiño:

> Apuntábale negra barba, que encerraba, á modo de marco de ébano, un rostro pálido, y quevedesco. ("Octavia Santino", p. 89)

> Era un caballerete de miembros delicados, y no muy cumplido de estatura: pareciera un niño, á no desmentir la presunción el bozo que se picaba de bigote, y el pliegue á veces enérgico y á veces severo de su rubio entrecejo de damisela. ("La Generala", p. 166)

Es por ello que no duda en teñírselo como sucedáneo de su carente virilidad:

> Creía que para enamorar á una dama encopetada, lo primero que se necesitaba eran pelos en la cara en forma de bigote ó barba corrida, y tocante á esto, el ayudante estaba muy necesitado. Tantas fueron sus cavilaciones sobre punto tal, que cayó en la flaqueza de obscurecerse, con tintes y menjurjes de un cómico su amigo, el bello casi incoloro del incipiente bozo. ("La Generala", p. 173)

e) El cabello

Es sin duda el rasgo físico que más contribuye a la caracterización, tanto externa como interna, de los personajes. En la descripción de los ancianos personajes de *Femeninas*, aparece, sin excepción, el pelo cano, cuyo contraste, en ocasiones, con el rubio juvenil es síntoma del paso del tiempo:[433]

> Aún hoy, cierta marquesa de cabellos plateados, -que un tiempo los tuvo de oro, y fué muy bella,- ("Tula Varona", p. 52)

> allá en tiempos en que yo era rubio como un tesoro, y solía dormirme en el regazo de las señoras que iban á mi casa de tertulia (...)
> Aun hoy, con la cabeza llena de canas, viejo prematuro, ("La niña Chole", p. 123-124)

[433] "Altri casi li incontriamo in immagini come *la nieve de tantos inviernos*, o *la nieve de mis cabellos* che segnano da parte di Bradomín l´amara costatazione dello scorrere degli anni sulla sua persona", Daniela Cingolani 1997: 292.

> el reposo de sus movimientos; la nieve de sus canas, en suma, ("La Generala", p. 162)

> la anciana condesa de Cela: los mechones plateados de sus cabellos, escapándose de la toca de encages, (p. 185)

Existe una salvedad en la figura de don Juan Manuel Montenegro, cuyo pelo blanco data ya de los años juveniles, subrayando, de este modo, que se debe más a su vida azarosa que al achaque de la edad, circunstancia que mermaría su virilidad, imprescindible para su índole donjuanesca:

> -(...) Don Juan Manuel era muy alto; con el bigote muy retorcido; y el pelo blanco y rizo.
> El capellán asintió:
> -Justamente, justamente. A los treinta años tenía la cabeza más blanca que yo ahora. ("Rosarito", p. 189)

> El emigrado sacudió la blanca cabellera, ¡aquella cabellera cuya novelesca historia tantas veces recordara la niña aquella noche! ("Rosarito", p. 215)

Tan inherente es a su retrato físico la cabellera blanca que, incluso su sola mención, basta para indicar la entrada del mayorazgo en escena:

> De pronto lanzó un grito. Parado en el umbral de la puerta del jardín, estaba un hombre de cabellos blancos; estatura gentil y talle todavía arrogante y erguido. ("Rosarito", p. 194)

En la edad intermedia de Octavia Santino, los incipientes y todavía escasos cabellos plateados reflejan la inminente llegada de la madurez:

> ponía ella algo de maternal en aquel amor de su decadencia; era el último, se lo decían bien claro los hilillos de plata que asomaban entre sus cabellos castaños, los cuales aún conservaban la gracia juvenil. ("Octavia Santino", p. 82)

La exquisita melena rubia de Julia constituye uno de sus principales encantos, a tenor de la adjetivación usada y el acento que sobre ella pone el narrador. Resulta, además, su cualidad más llamativa, pues, de igual modo que don Juan Manuel, cuando todavía se desconoce su identidad, su hermosa cabeza funciona como metonimia de su persona:

> Entonces la puerta se abrió apenas, y una cabecita de mujer, de esas cabezas rubias y delicadas en que hace luz y sombra el velillo moteado de un sombrero, ("La condesa de Cela", p. 8)

> Aquella cabecita rubia, aborrecía la tristeza, con un epicureismo gracioso y distinguido que apenas se cuidaba de ocultar ("La condesa de Cela", p. 20)

> Sentía en toda su carne el extremecimiento suave al posar los labios y deslizarlos sobre las hebras rubias y sedeñas ("La condesa de Cela", p. 33)

Los bohemios Aquiles Calderón y Pedro Pondal exhiben una luenga cabellera como parte de su desarreglado atuendo de poetas:

> el negro y luengo cabello, que peinaba en trova, dábanle gran semejanza con aquellos artistas apasionados y bohemios de la generación romántica. ("La condesa de Cela", p. 11)

> Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y obscura cabellera, ("Octavia Santino", p. 81)

> Pedro Pondal, clavándose las uñas en la carne, y sacudiendo furioso la melena de león, ("Octavia Santino", p. 103)

En cuanto al aspecto andrógino de la masculina Tula y la púber Currita, se esconde en la forma de su peinado:

> Gastaba corto el cabello, lo cual le daba cierto aspecto alegre y juguetón. ("Tula Varona", p. 54)

> Y se arrancó la toca, descubriendo la cabeza pelona, que le daba cierto aspecto de muchacho, acrecentado por la esbelted, un tanto macabra, de sus catorce años. ("La Generala", p. 164)

Pero si a menudo el cabello es la metonimia de las peculiaridades físicas más sobresalientes de los personajes, también lo será de su esencia más íntima. A propósito de Rosarito, se expresaba el simbolismo casto de su melena rubia y oro pero, al mismo tiempo, su adjetivación como magdalénica la dotaba también de un ambiguo erotismo. De igual modo, el pelo rizo e indómito de Aquiles y Tula advierte su naturaleza rebelde de criollos:

> Su cabeza airosa é inquieta más correspondía al tipo criollo que al español; el pelo era indómito y rizoso; ("La condesa de Cela", p. 7)

> Su cabeza era pequeña y rizada; (...) Rehizo en el molde de su lindo dedo los ricillos rebeldes que le entraban por los ojos, ("Tula Varona", p. 54)

> Los rizos, caíanle sobre los ojos, el cuello mórbido y desnudo, ("Tula Varona", p. 64)

Por su parte, en "La condesa de Cela", "Octavia Santino" y "Rosarito", el orden /

desorden de los cabellos de sus protagonistas significa los estados de normalidad o convulsión del relato:

> La condesa medio enloquecida, se arrojó del lecho, pero él no sintió compasión ni aún viéndola en medio de la estancia; los rubios cabellos destrenzados ("La condesa de Cela", p. 46)
>
> Octavia parecía dormitar, inmóvil, pálida como la muerte, con los cabellos sueltos sobre la almohada (p. 90)
>
> El alfilerón de oro que momentos antes aun sugetaba la trenza de la niña, está bárbaremente clavado en su pecho, sobre el corazón. La rubia cabellera extendiéndose por la almohada, trágica, magdalénica!... ("Rosarito", p. 226)

1.4.2. La animalización

Resulta un procedimiento habitual y famoso no sólo en *Femeninas* sino en la obra literaria de don Ramón del Valle-Inclán. A menudo son constantes las analogías o símiles que tienen como término de comparación a los animales. Sin duda el caso más ilustrativo es el que tiene lugar en el seno de "La Generala": las constantes comparaciones de Currita con distintos tipos de ave culmina en la asociación de su encierro matrimonial con el encarcelamiento del canario. Además, periquitos y colibríes se igualan a la alegre Currita:

> No bien llegó la parentela, Currita se lanzó fuera del locutorio, gritando alegremente, sin curarse de las «madres» que se quedaban llorando la partida de su «periquito».(p. 164)
>
> elaborada en una cabecita inquieta y parlanchina, donde apenas se asentaba un cerebro de colibrí pintoresco y brillante borracho de sol y alegría. (p. 165)

Sin embargo, no resulta un fenómeno exclusivo de la joven esposa del sesentón militar: la condesa de Cela y Tula se comparan también con los pájaros, si bien, en ambos casos, las intenciones son bien diferentes. Mientras en Julia funciona, al igual que en Currita, el deseo de retratar su aspecto inconsciente e infantil -el diminutivo no deja lugar a dudas-, en la criolla se pretende destacar la bella estampa de su figura y el ambiente orgiástico de su vivienda, tal como se desprende del arrullo de las aves:

> escudriñando el interior con alegres ojos de pajarillo parlero. ("La condesa de Cela", p. 8)
>
> Como iba delante, al hablar volvía la cabeza, ya mirando al duquesito, por encima de un hombro, ya del otro, con esos movimientos vivos y gentiles de los pájaros que beben al sol en los arroyos. ("Tula Varona", p. 57)
>
> -¡He aquí mi nido! ("Tula Varona", p. 60)
>
> Posado en el hombro, traía un lorito, que salmodiaba el estribillo de un «fado» brasileño, ("Tula Varona", p. 62)
>
> Algunos pájaros de América modulaban apenas un gorjeo en sus jaulas doradas ("Tula Varona", p. 71)

Otro animal preferido por Valle-Inclán es el gato, aunque poco tenga que ver en esta ocasión, con el animal embrujado y diabólico que aparece constantemente en sus novelas cortas. Las caricias de la condesa y Tula se comparan con dicho animal, tal vez por la ambivalencia que adquieren tanto los sentimientos del felino como los arrumacos de las perversas y ambiguas heroínas:

> Hablaba animada por la pasión. Su acento era insinuante; sus caricias cargadas de fluido, como la piel de un gato negro. ("La condesa de Cela", p. 40)
>
> Sus movimientos eran muy graciosos, pero su alegría, demasiado nerviosa, resultaba inquietante como las caricias de los gatos. ("Tula Varona", p. 55)

En cuanto a la comparación de Julia y Currita con una "gatita" o "mona inquieta" refuerza la minusvaloración de su personalidad, aunque también resalta su lado más tierno:

> Hizo un mohin; y con arrumacos de gatita mimada se levantó de las rodillas del estudiante. ("La condesa de Cela", p. 9)
>
> desgarraba los pañuelos, con sus dientes blancos y menudos, de gatita de leche, ("La Generala", p. 162)
>
> 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». ("La Generala", p. 162)

En el indio que asalta a Andrés Hidalgo en "La niña Chole" la asociación con el gato descubre su peculiar manera de atacar: replegándose y saltando. Idéntico motivo tiene la

comparación de Tula con una viborilla,[434] referencia a la forma letal que tiene de herir al varón:

> erguida, con la cabeza alta y los ojos brillantes, como viborilla á quien pisan la cola, le azotó el rostro, una y otra vez, ("Tula Varona", p. 76)
>
> El indio ya se recogía, como un gato montés, dispuesto á saltar sobre mí. ("La niña Chole", p. 130)
>
> el indio que desaparece, vuelve, me acosa, se encorva y salta con furia fantástica de gato embrujado y macabro ("La niña Chole", p. 132)

Por último, no se insistirá, pese a su capital importancia, en el relieve que adquiere la animalización en la configuración de los personajes del Trópico, por haber ya prestado la atención que dicho aspecto requería en el apartado referente a los personajes de esta procedencia.

1.4.3. Los símiles pictóricos

La pintura, a la que por cierto don Ramón fue muy aficionado, sirve como el telón de fondo en que proyectar la descripción de sus personajes. Este apoyo en las imágenes más comunes de este arte ayuda a precisar y a fijar ciertas poses o peculiaridades fisonómicas de los caracteres de *Femeninas*:

> De aquella traza, recordaba esos miniados de los códices antiguos, que representan emperatrices y princesas, aficionadas á la cetrería, con rico brial de brocado, y un hermoso gavilán en el puño ("Tula Varona", p. 62)
>
> La imaginación exaltada me fingía al aventurero extremeño poniendo fuego á sus naves, y á sus hombres esparcidos por la arena, atisbándole de través, los mostachos enhiestos al antiguo uso marcial, y sombríos los rostros varoniles, curtidos con patina, como las figuras de los cuadros muy viejos. ("La niña Chole", p. 145)
>
> Su cabeza de santo guerrero, parecía desprendida de algún antiguo retablo. ("La Generala", p. 162)

[434] La navaja con que el indio ataca al protagonista de "La niña Chole" también se compara con una víbora: "el brillo de la faca que pasa sobre mi cabeza, y queda temblando, como víbora de plata" (p. 132).

> Después, adoptando esa actitud seria y un tanto melancólica con que las damas del año treinta se retrataban y recibían en el estrado á los caballeros, (p. 206)

Ahora bien, donde cobran mayor realce los símiles de esta índole es en el personaje de Rosarito. Siguiendo la tónica general del libro, hay una inflación de comparaciones entre la niña protagonista y las tópicas figuras femeninas de la pintura prerrafaelista, base de la mujer frágil del fin de siglo:

> Como es bien sabido, los prerrafaelistas convierten a la mujer en un objeto precioso, delicado, tan espiritualizado «que llegó incluso a ser sospechosa de santidad». Recordada siempre sobre un fondo escenográfico, en una actitud estática, más que una mujer, es una visión y su presencia en el **ductus** de la obra es inmaterial, decorativa. Esta imagen femenina les viene a los prerrafaelistas de la tradición pictórica italiana anterior a Rafael Sazio, la llamada pintura primitiva, pero ellos le infunden una fisonomía en parte nueva, dotándola de un tono de ensueño, de languidez, de elegancia asténica, de inocencia algo perversa. Concebido así, el tipo pasa a los artistas y escritores del Fin de Siglo que lo asimilaron a una forma que correspondiese a sus ideales estéticas; y como una de sus predilecciones era la necrofilia, la belleza se vuelve languidecente, agonizante, enfermiza. (Dianella Gambini 1986b: 31-32)

El estatismo de Rosarito se teje en la apertura del relato y se acrecienta con los ya dichos símiles pictóricos:[435]

> En el otro extremo del canapé, su nieta Rosarito mueve en silencio cuatro agujas de acero, de las cuales, antes que la velada termine, espera ver salir un botinin blanco con borlas azules, igual en todo á otro que la niña tiene sobre el regazo, (p. 186)
>
> Rosarito recordaba esas ingenuas madonas, pintadas sobre fondo de estrellas y luceros. (p. 187)
>
> aquella cabeza melancólicamente inclinada que con su crencha de oro, partida por estrecha raya, tenía cierta castidad prerrafaélica. (p. 103)

Esta quietud recuerda las relaciones existentes entre el esteticismo de la joven mártir de "Rosarito" y su aura vaga de irrealidad, circunstancia que la convierte, a ella y al modelo

[435] "Un grado más intenso de objetivación de las personas acontece cuando Valle-Inclán las describe completamente inmóviles y fijas en una actitud o gesto que las caracteriza y que se reitera varias veces a lo largo de la narración. De esta manera, esos personajes quedan grabados en nuestras mentes en esas actitudes, pierden su movilidad y se transforman en estatuas, tallas, pinturas, en objetos calificados por Amado Alonso como decoro-escultóricos.

Una imagen de inspiración prerrafaelita surge de la descripción de Rosarito: «destacándose en penumbra incierta sobre la dorada talla y el damasco azul celeste del canapé... recordaba esas ingenuas madonas pintadas sobre el fondo de estrellas y luceros.»", Lily Litvak 1980: 52.

estético que la inspira, en imágenes más propias de otras expresiones artísticas:

> Trasplantar a la prosa narrativa las figuras femeninas prerrafaelistas procedentes de la pintura significa situarlas en un ámbito extraño, ya que el género literario más apropiado para ellas sería, en todo caso, el poema, sea lírico o narrativo. No obstante, estas criaturas artísticas tuvieron abiertas las puertas de entrada a la novela mientras ésta incluyó -o al menos aceptó- el «retrato» como elemento estructural dentro de su preceptiva estética, oportunidad que concluyó justamente con el Fin de Siglo (Hans Hinterhaüser 1980: 116)

1.4.4. La mujer como deidad

Si la utilización del tópico femenino prerrafaelista no se puede disociar de la estética del fin de siglo, tampoco se puede descartar, dentro de los motivos que encumbró esta época, el tratamiento religioso que se le dio a diversos elementos paganos: la oleada mística del modernismo teñirá los asuntos más profanos, incluso los eróticos, de un vocabulario que rezuma religiosidad. Como consecuencia de ello, en Valle-Inclán es muy frecuente el empleo de léxico religioso para referirse al amor físico.[436]

El satanismo de la condesa de Cela o Tula Varona se explicaba por sus apetencias transgresoras pero también ayudará mucho la ambivalencia que se crea entre sus encantos eróticos y su estampa celestial. La actitud de la condesa de Cela, al arrogarse una finalidad divina para sus escarceos adúlteros, no supone otra cosa sino un desafío a las deidades:

> A pesar de ser casada creía haber recibido de Dios la dulce misión de consolar al estudiante (p. 13).

La diabólica Varona usurpa el lugar destinado a las cándidas vírgenes cuando el narrador la describe como una "blanca diosa" (p. 78). Nótese el contraste que surge de la transición entre el color rojo de sus hermosos labios, símbolo del erotismo de la criolla, y el color blanco, símbolo de pureza y castidad, contrastivo aunque complementario en su

[436] Vid. Claire Paolini 1986: 43 y Lily Litvak 1979: 113.

función transgresora, con su naturaleza perversa y sensual. Idéntico proceder se halla en la niña Chole, cuya belleza y misterio primitivo la dotan de un encanto sagrado que, en perfecto contraste con la retahíla de motivos que descubren sus atractivos físicos, despierta las pulsiones carnales del protagonista:[437]

> Su belleza índica, y aquel gran encanto sacerdotal, aquella gracia sepentina; y el mirar sibilino, y las caderas ondulosas, la sonrisa inquietante, los pies de niña, los hombros desnudos, todo cuanto la mente adivinaba, cuanto los ojos vieran, todo, todo era hoguera voraz en que mi carne ardía. (p. 135)

Dentro de este paganismo que se encierra en las seis historias amorosas, los personajes femeninos se erigen en pequeñas deidades elevadas al altar de la abnegación erótica, así lo disponen los bohemios Pondal y Aquiles, quienes, huérfanos de otras creencias, sacralizan sus pasiones en las vicarias Julia y Octavia:

> Cada palabra de la condesa era una nueva herida que inferían al pobre amante aquellos labios adorados ("La condesa de Cela", p. 28)
>
> Se inclinó un poco más, y levantando con cuidado, como una reliquia, aquella adorada cabeza, la obligó á que le mirase. ("Octavia Santino", p. 94)

También gozarán de idéntico tratamiento las cartas de Julia conservadas por Aquiles, e incluso la que Julia recibe de su marido:

> La condesa se quitó los guantes muy lentamente, y comenzó á repasar las cartas que su amante había conservado en los sobres con religioso cuidado. (p. 27)
>
> -Déjamelas! ¡son ya tan pocas las que quedan! Haré con ellas un libro, y leeré una carta todos los dias como si fuesen oraciones. (p. 33)
>
> -Una carta evangélica; carta de mi marido. Dice que perdona con tal de no dar escándalo al mundo, y mal ejemplo á nuestros hijos.

---

[437] "In «Tula Varona» and «La niña Chole,» Valle-Inclán insists upon the pagan aspects of religious symbolism and sensuality. Tula is described as a «Diana cazadora», a «venus griega», who «suspiraba voluptuosamente..., enamorada de su propia blancura de diosa tentadora y esquiva». «La niña Chole» of *Femeninas* is the forerunner of *Sonata de estío*. Niña Chole is a much more fully developed character and will be discussed later in the context of the *Sonatas*, but one should note Valle-Inclán´s stress on her pagan / voluptuous qualities in this early version. Looking at her, the narrator recalls «aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso». Niña Chole «tenía esas bellas actitudes de ídolo; esa quietud estática y sagrada de la raza maya...» Her eyes, like the eyes of fatal sirens are hypnotic and sacred: «Aquellos ojos, en cuyo fondo parecía dormir el enigma de algún culto licencioso, cruel y diabólico...»", Claire Paolini 1986: 90.

No se puede obviar la intención paródica del autor respecto a la pasión romántica de Aquiles pues la sacralización que realiza de unas cartas, resultado de unas aburridas tardes de invierno y de la futilidad amorosa de la condesa, no puede resultar sino sarcástica. Más irreverente resulta la adjetivación de la carta del marido de Julia como "evangélica", pues la utilización del léxico religioso para su actual situación de adulterio indica que su irregular situación solamente se puede solventar con la intervención profética de su familia, garante de una exquisita moral cristiana.

2. Estructura y significado

Si hasta el momento se ha atendido a los elementos concernientes a los agentes de las seis historias amorosas, es preciso detenerse ahora en la configuración narrativa del discurso, para lo cual conviene ocuparse de la estructuración de las seis novelas cortas -siguiendo las modalidades genettianas (Genette 1989a) de tiempo, modo y voz- y los planteamientos exegéticos que de esta disposición se puedan inferir.

2.1. Disposición narrativa. El tiempo del discurso

> Nos termos da análise descritiva que aqui compete levar a cabo, é possível distinguir uma dupla dimensionalidade do tempo: a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do discurso. Note-se, entretanto, que semelhante distinção consente-se apenas como comodidade expositiva; nas práticas narrativas em que se revela uma importante categoria do relato, o tempo narrativo afirma-se, de facto, como resultado da articulação daquelas duas dimensões. (Reis y Lopes 2000: 406)

Siguiendo esta división del tiempo narrativo, el presente apartado se ocupará de la configuración del tiempo del discurso en *Femeninas*, posponiendo, de este modo, los comentarios sobre la cronología de la historia para un análisis posterior. La disposición narrativa de los diferentes relatos, salvo "La niña Chole", sigue una distribución bastante tradicional, consistente en la fórmula clásica: presentación-nudo-desenlace. Así lo ha visto William Risley (1979: 55-56) a propósito de "Rosarito", aunque sus palabras son también atribuibles a los demás relatos de la colección:

> Por lo tanto, gran parte de la representación es muy directa, mediante recursos típicos del realismo decimonónico: el retrato formal y la historia de don Miguel (capítulo III), las caracterizaciones de él que son más bien definiciones (caps. II, VI), la constante calificación y enjuiciamiento de actitudes, posturas y poses, y la comparación de éstas con pinturas muy conocidas.

La historia de las novelas cortas está constituida por una sola escena, cuya linealidad y ritmo (orden y duración) se interrumpe a menudo para insertar descripciones, analepsis, opiniones del narrador, etc. No obstante, las alteraciones temporales no se producen con igual proporcionalidad a lo largo del relato. En función de su estructura tradicional, las retrospecciones y retratos físicos o psicológicos de los personajes se acumulan al inicio de la obra, mientras que, pasada esta etapa preliminar, se observa un claro predominio de la escena.[438]

"La Generala" es el relato que mejor corresponde al esquema trazado. Como se trata de la redacción más antigua de cuantas integran la colección, posiblemente las habilidades narrativas de Valle-Inclán en este período estén todavía más cerca de los modelos decimonónicos que de la mayor soltura demostrada en novelas cortas posteriores. La estructura de "La Generala" diferencia, de forma contundente, ambas partes: la primera se centra única y exclusivamente en la presentación de los personajes y en los prolegómenos de la historia (la razón de la frecuente presencia de Sandoval en casa de los Rojas), mientras que, en la segunda, la escena fluye casi sin detenciones.

En "Tula Varona" y "Octavia Santino", aunque sin la rigidez distributiva de "La Generala", se ajustan bastante bien al modelo canónico. Más heterodoxas resultan, sin embargo, "La condesa de Cela" y "Rosarito", la una porque las pausas y analepsis exceden los inicios del relato, y la otra porque las digresiones del narrador son constantes de principio a fin.

Es probable que cause extrañeza la contigüidad con que se ha estado hablando de

[438] El inicio de "Octavia Santino" es un buen ejemplo de acción trabada, ya que todos los intentos de arrancar la historia son constantemente interrumpidos por pausas.

dos infracciones como la pausa y la analepsis, pertenecientes a dos categorías distintas del tiempo del discurso -la duración y el orden-, respectivamente. Pero una inspección detenida de los textos indica que son dos fenómenos estrechamente vinculados por una sola finalidad: caracterizar a los actores de *Femeninas*. Así se observa en numerosos fragmentos de la colección que comienzan con una descripción del personaje y, seguidamente, introducen una incursión en su pasado; o viceversa, una retrospección hacia los orígenes de Aquiles Calderón, la condesa de Cela o don Juan Manuel Montenegro se culmina con un retrato físico, un inciso sobre sus dilemas psicológicos o una exploración de su estado de ánimo. Véanse si no los siguientes fragmentos como ejemplos de pausa seguida de analepsis y analepsis seguida de pausa:

> Don Juan Manuel podría frisar en los sesenta años. Tenía ese hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega. Era el mayorazgo de una familia antigua y linajuda, cuyo blasón lucía diez y seis cuarteles de nobleza, y una corona real en el jefe. Don Juan Manuel con gran escándalo de sus deudos y allegados, al volver de la emigración hiciera picar las armas que campeaban sobre la puerta de su Pazo solariego, un caserón antiguo y ruinoso, mandado edificar por el mariscal Montenegro, que figuró en las guerras de Felipe V. ("Rosarito", p. 194)

> Aquiles Calderón, era un muchacho americano, que había salido muy joven de su patria con objeto de estudiar en la Universidad española de Brumosa, donde al cabo de los años mil, continuaba sin haber terminado ninguna carrera. (...) Su cabeza airosa é inquieta más correspondía al tipo criollo que al español; el pelo era indómito y rizoso; los ojos negrísimos; la tez juvenil y melada; (...) ("La condesa de Cela, p. 6-7)

En comparación con las retrospecciones, las pausas no suelen ser muy extensas; constituyen un amplio grupo de descripciones breves que van diseminando, a lo largo del texto, pequeñas observaciones sobre los personajes o significativas pinturas acerca de sus rasgos físicos y psicológicos. Aun así, el mayor tamaño de los retratos de Aquiles Calderón (p. 7), Pedro Pondal (p. 89) o don Miguel Rojas (p. 161) constituyen una rareza en esta generalidad, aun cuando, curiosamente, las prosopografías son más cuantiosas en los personajes masculinos que en los femeninos, quizá por la tópica caracterización de las

féminas en virtud de sus modelos finiseculares.

Tampoco son demasiado pródigas las descripciones espaciales. El decorado de las viviendas, excepción hecha de la casa de Tula, está descrito con escasas aunque relevantes pinceladas. Y el paisaje, dada la ambientación interior de casi todas las obras, apenas sí aparece en algunas vistas panorámicas de "Tula Varona" o en el jardín de "Rosarito" y, por supuesto, en "La niña Chole".

Los relatos que más interrumpen la secuencia temporal son, sin duda, "La condesa de Cela" y "Rosarito". Julia debió fascinar a su autor en la construcción de su carácter, a tenor de las constantes explicaciones acerca de su genio, sus proyectos o su extraña sensibilidad. "Rosarito" no se prodiga demasiado en descripciones, aun a pesar de la extensa caracterización de don Juan Manuel Montenegro, pero, por el contrario, son numerosas las intrusiones del narrador preguntándose acerca de las sensaciones del mayorazgo o descubriendo las vacilaciones y rubores de la niña. Mas, con todo, "Rosarito" también comienza con una pausa, aunque en esta ocasión la finalidad principal no sea presentar a los protagonistas de la historia, sino insertar un cuadro, cuyas resonancias pictóricas se acomodan perfectamente a la caracterización de la prerrafaelista Rosarito:[439]

> Sentada ante uno de esos arcáicos veladores con tablero de damas, que tanta boga conquistaron en los comienzos del siglo, cabecea el sueño, la anciana condesa de Cela: los mechones plateados de sus cabellos, escapándose de la toca de encages, rozan con intermitencias desiguales los naipes alineados para un solitario. En el otro extremo del canapé, su nieta Rosarito mueve en silencio cuatro agujas de acero, de las cuales, antes que la velada termine, espera ver salir un botinín blanco con borlas azules, igual en todo á otro que la niña tiene sobre el regazo, y sólo aguarda al compañero para ir calzar los

[439] Gillespie y Zahareas (1968: 282-283) consideran la estructura de la obra como una serie de impresiones: "Structurally, the novella *Rosarito* is a series of moments with a precise time relationship: now we are experiencing a total «impression»; now we move into the situation to see it with the girl Rosarito; now we learn in a «factual» historical resumé the story of Don Miguel whose presence looms darkly in the original «impression» just felt; now we witness the unfolding again -into the present and out of the strangeness of an «impression» or «moment» -of a drama; now we fade into the realm of sleep, dream, nightmare within a real word, where our terror before the dimly awaited rises to a pitch; and now we experience the shock of recognition in the grim scene as at the end of a ballad."

> diminutos pies del futuro conde de Cela.
> -Aunque muy piadosas entrambas damas, es lo cierto que ninguna presta atención á 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. (p. 185-186)

El estatismo de la pintura está evocado por el sueño de la condesa, el ensimismamiento de todos los personajes, concentrados en su actividad, e incluso el sigilo de la tarea de Rosarito. Todos ellos generan la sensación de ausencia de movimiento y agitación. La inmovilidad se rompe con la inclusión de una locución adverbial ("De pronto") alusiva a la acción repentina de la niña. A partir de este momento, los personajes parecen desperezarse de un pesado letargo:[440]

> De pronto Rosarito, levanta la cabeza, y se queda como abstraída, fijos los ojos en la puerta del jardín (p. 186)

> Se interrumpió viendo enderezarse á la condesa. La anciana señora miró á su nieta con severidad, y todavía mal despierta murmuró: (p. 190)

A pesar de la apariencia decorativa de esta obertura, la opción de iniciar el relato con este cuadro no constituye un fenómeno huero o exclusivamente retórico, sino que aporta su funcionalidad al conjunto de la obra. En primer lugar, y como ya se ha dicho, subraya la importancia de lo pictórico en el texto; en segundo, el hecho de que la condesa dormite crea un paralelismo con la escena final, simetría que conforma uno de los pilares necesarios para entender el significado de "Rosarito" y, en tercer lugar, y es quizás lo más importante, describe la placidez y quietud que predomina en el pazo antes de la convulsión que producirá la presencia de don Juan Manuel Montenegro en la mansión señorial. Este contraste se observa con claridad en una exclamación de Rosarito, como resultado de la extraña visión que rompe el clima de sosiego de la estancia:

[440] "La atemporalidad de la escena capturada por un campo de visión cada vez más amplio queda rota por la frase adverbial temporal (*de pronto*) que da comienzo a la frase siguiente. La primera acción localizada, no sólo especialmente, sino temporalmente, inicia la cadena de sucesos que constituyen la historia (*histoire*) misma", Maryellen Bieder 1987: 94.

-¡Jesús!... ¡qué miedo!... (p. 187)

En cuanto a las analepsis,[441] su mayor tamaño respecto a las pausas es consecuencia de la importancia que adquiere el pasado de los personajes para entender sus comportamientos presentes: la inanidad amorosa de Julia explica su frivolidad con Aquiles, los orígenes quijotescos del padre del duquesito aclaran su exagerada presunción, el encierro de Currita causa su pasión por la libertad, los éxitos amorosos de don Juan Manuel Montenegro confirman su fama de galán... y así hasta completar la lista de todos los protagonistas de *Femeninas*, a excepción de Rosarito, cuya niñez todavía no le ha permitido labrarse un pasado digno de narrar.

La amplitud de las anacronías oscila en función del diferente trato dispensado a los protagonistas de los cinco opúsculos. La mayor extensión temporal se reserva para los personajes, cuyo pasado se conoce mejor: la condesa de Cela, la generala y don Juan Manuel Montenegro. La retrospección de "Rosarito" abarca los años de juventud y bizarría del sesentón mayorazgo, y, respecto a las protagonistas de "La condesa de Cela" y "La Generala", la cronología de la analepsis se extiende desde su infancia hasta el presente del relato, sucesos que se sintetizan de forma sumarial:

> No diera nunca la condesa gran importancia á los negocios del corazón. Desde mucho antes de los quince años, comenzara la dinastía de sus novios que eran destronados á los ocho días, sin lágrimas ni suspiros, verdaderos novios de quita y pon. (...) Momentos antes, mientras subía los ochenta escalones del cuarto de Aquiles, no podía menos de cavilar en lo que llamaba «la rotura de la vagilla». Conforme iba haciéndose vieja, aborrecía estas escenas, tanto como las había amado en otro tiempo. Tenía raro placer en conservar la amistad de sus amantes antiguos, y guardarles un rinconcito en el corazón. ("La condesa de Cela", pp. 20-21)

[441] En estos cinco relatos, apenas se encuentran prolepsis explícitas, dado que su constitución narrativa no lo favorece. Solamente un momento de "La Generala" se puede considerar como tal: "Este amor á la libertad, tan desenfadadamente expresado con el viva dado á la Santa de Cásia, lo conservó Currita hasta la muerte", p. 164). Sin embargo, en un apartado posterior se estudiará la abundancia de anticipaciones implícitas acerca del desenlace del relato.

> Nadie al verla, creería que aquel elegante diablillo, se hubiese educado entre rejas, sin sol y sin aire, (...). No parecía, en verdad, haber pasado diez años de educanda al lado de una tía suya, encopetada abadesa de un convento de nobles, allá en el riñón de Castilla la Nueva.
>
> Cuando los condes fueron por Currita, para sacarla definitivamente de aquel encierro y presentarla al mundo, la muchacha creyó volverse loca. (...)
>
> Y se arrancó la toca, descubriendo la cabeza pelona, que le daba cierto aspecto de muchacho; acrecentado por la esbelted un tanto macabra, de sus catorce años.
>
> Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes del orbe. Currita y el general Rojas se casaron, y desde aquel día la muchacha cambió completamente, y cobró unos ademanes tan señoriles y severos que parecía toda una señora generala. ("La Generala", p. 163-165)

En otros pasajes, la referencia a un hecho pretérito también se condensa mediante el sumario:

> La cosa pasó de un modo algo raro. Currita no dejaba fumar á 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. Habíase vuelto tan cortés desde que entrara en la milicia, que, naturalmente, deponía parte de su enojo, y la furibunda oposición de cuando comía á solas con su marido, reducíase á un gracioso gestecillo de enfado. Sonreíase socarronamente Don Miguel, y como no podía pasarse sin humear un habano, después del café, concluyó por invitar todos los días á su ayudante. (p. 167)

> el muchacho, que, ultimamente, no se sabía si era ayudante de órdenes de Don Miguel ó de la dama; á todas las partes la acompañaba, de día y de noche, (p. 167)

Respecto al alcance de estas anacronías, suelen ser externas, al mantenerse su amplitud en el exterior del tiempo de la historia. Sin embargo el fragmento arriba citado de "La condesa de Cela" supone un ejemplo de analepsis completa, pues su conclusión coincide con el inicio de la anécdota ("Momentos antes mientras subía los ochenta escalones del cuarto de Aquiles"). También en "Octavia Santino" se da a conocer el tiempo transcurrido desde el inicio de la relación hasta el instante del relato: "Hacía un año que vivía con aquella mujer" (p. 82)

Parte de las intenciones de los saltos temporales es dar a conocer acontecimientos significativos de la trayectoria de los personajes, pero también describir acciones habituales que todavía perviven en el presente o, por el contrario, se han extinguido en un pasado ya

concluido. Es por tal razón que la mayoría de las analepsis muestran un carácter iterativo:

> Pero al verle hacer el tenorio en las esquinas, y pasear las calles desde la mañana hasta la noche requebrando á las niñeras, y pidiéndoles nuevas de sus señoras, nadie adivinaría las torturas á que se hallaba sometido su ingenio de estudiante tronado y calavera que cada mañana y cada noche, tenía que inventar un nuevo arbitrio para bandearse. ("La condesa de Cela", p. 6-7)

> obligada á rezar siete rosarios cada día, oyendo misas desde el amanecer, y durmiéndose en los maitines con las rodillas doloridas, y la tocada cabecita apoyada en las rejas del coro. ("La Generala", p. 163)

> Los viejos liberales partidarios de Riego, contaban que le había blanqueado el cabello desde que una sentencia de muerte, (...) Pero las damiselas de su provincia, abuelas hoy que todavía suspiran, cuando recitan á sus nietas los versos de «El Trovador», referían algo mucho más hermoso... ("Rosarito", p. 197)

> Era de ver como aquellos hidalgos campesinos que nunca habían salido de sus madrigueras, concluían por humillarse ante la apostura caballeresca y la engolada voz del viejo libertino, cuya vida de conspirador, llena de azares desconocidos, ejercía sobre ellos el poder sugestivo de lo tenebroso. ("Rosarito", p. 200)

En "La condesa de Cela" este procedimiento es utilizado para exponer unas pinceladas de la vida cotidiana y social de la provinciana Brumosa:

> Pero en Brumosa nadie paraba mientes en contraste tal. (...) Antes que con aquel estudiante diera mucho que hablar con 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 á media pierna; la sotana verdosa enredándose al andar; los zapatos claveteados; el sombrero de canal metido hasta las orejas; sentándose en el borde de las sillas; caminando á grandes trancos con movimiento desmañado y torpe. (p.11-12).

> La condesa aspiraba todas las noches en su tertulia, al lado de algun ex-adorador que había envejecido mucho más á prisa que ella, este perfume lejano y suave, como el que exhalan las flores secas, -reliquias de amoroso devaneo, conservadas largos años entre las páginas de algun libro de versos.- (p. 21).

Traspasado el umbral de los prolegómenos, se invierte el ritmo del relato, puesto que si hasta el momento se había dilatado con pausas y trabado con analepsis, a partir de ahora se condensará con elipsis y sumarios. La mayoría de las elipsis de *Femeninas* suelen ser implícitas y apenas perceptibles dada su escasa extensión temporal, reducción que, por supuesto, está favorecida por el exiguo margen cronológico que existe entre el inicio y el final de la novela corta. Normalmente aparecen en los ajustes entre las diferentes partes de

la escena:

> El duquesito la siguió con la vista (...) No tardó en aparecer envuelta en una bata de seda, azul celeste, guarnecida de encages. (p. 61-62)

A menudo, la dificultad para reconocerlas se subsana con una marca en el texto: se separan los dos segmentos con un espacio en blanco. Así ocurre, por ejemplo, en "Tula Varona", entre el diálogo relativo al mate y la conversación de la vida madrileña del duquesito, o entre la colocación del tricornio construido con *Le Figaro* y la aparición de la tía de Tula.

Sin embargo, en algunas es posible reconstruir la cantidad de tiempo elidido debido a su carácter explícito. En "La Generala" se produce una elipsis de un día, entre la petición de lectura de la generala y la resolución de Sandoval ("al día siguiente llevó á Currita un libro", p. 168). En "Rosarito" el lapso temporal transcurrido entre la salida del salón de la virgen y el hallazgo de su muerte es de dos horas, según se infiere de los datos textuales: casi en el momento de la salida, un reloj da las diez y el cuerpo inerte de la niña se descubre a medianoche.

En los momentos finales de "La condesa de Cela" y "La Generala" se omiten dos escenas amorosas. En el primer relato de la colección se obvian las relaciones sexuales entre Julia y Aquiles, pues el texto solamente muestra el instante previo a la entrada de los amantes en la alcoba y el posterior al encuentro carnal, cuando ambos yacen bajo las sábanas:

> En la vaga obscuridad de la alcoba, unidas sus cabezas sobre la blanca almohada, se hablaban en voz baja, con ese acento sugestivo y misterioso de las confesiones, que establece entre las almas, corrientes de intimidad y amor. (p. 42)

En "La Generala" existe una breve elipsis desde que los jóvenes se entregan con un beso hasta los golpes en la puerta del general. El desconocimiento de la amplitud de esta

laguna no permite conocer la densidad de los amores entre los apasionados amantes, pues su contenido está condicionado al tiempo transcurrido: si se produjo de forma inmediata, o si, por el contrario, se dilató varios minutos. En sendos casos, ambas elisiones parecen estar motivadas por respetar el decoro moral del libro. Y también porque Valle-Inclán, ajeno a la pasión descriptiva del naturalismo, gustaba mucho más de evocar que de mostrar unas relaciones tan manifiestas, contrarias a la condición sugestiva de sus textos.

Por su parte, los sumarios no son demasiado habituales en la novela corta. Frecuentes en las analepsis de mayor amplitud, aparecen sobre todo en las obras cuya historia transcurre en varios días, es decir "La Generala" y "La niña Chole". Las jornadas que dura la lectura entre Currita y Sandoval se sintetizan con un sumario hasta llegar a los momentos que preludian la explosión amorosa entre ambos jóvenes:

> Al día siguiente, y al otro, y al otro, fué Sandoval á leer «Lo que no muere» á la generala. (...)
> Las cosas así, leía una tarde á la generala las últimas páginas de la novela. ("La Generala", p. 172-173)

También se utiliza para resumir el paseo por las afueras entre el duquesito y Tula Varona:

> Como cien pasos llevarían andados, y Tula, que caminaba siempre delante, se detuvo (p. 56)
>
> Del sombrío caminejo de la montaña salieron á un gran raso de cesped (p. 58)
>
> Después de un centenar de pasos empezaban los palacetes modernos. (p. 60)

En "La condesa de Cela" y "Octavia Santino" la mención cronológica alude a la prolongación temporal de una determinada situación:

> Aquiles inclinó la cabeza, hasta apoyarla en las rodillas, y así permaneció largo tiempo; la espalda sacudida por los sollozos. (p. 38)
>
> Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y obscura cabellera, á la cual se asían, de tiempo en tiempo, coléricos y nerviosos. (p. 81)

Mucho más consistente es la presencia de la unidad escénica en *Femeninas*, auténtico motor de la mayoría de las historias amorosas, aunque proporcionalmente no tenga la misma densidad en todos los relatos. "Octavia Santino" y "Tula Varona", quizás por el menor esfuerzo que exige la caracterización de sus protagonistas, son las dos novelas cortas en que la escena ocupa un porcentaje mayor. Su configuración se nutre en buena medida del diálogo entre los personajes, ejemplo de la pasión del autor por este modo de representación.

Cuando la voz del personaje es sustituida por la del narrador, se prefiere el indefinido como tiempo gramatical -el imperfecto se reserva básicamente para las descripciones o las escenas iterativas-, aun cuando el uso del presente, a pesar de su falta de sistematicidad,[442] se impone en algunos instantes de cierta intensidad narrativa.[443] Tanto "Tula Varona" como "Rosarito" optan en algún momento del relato por su utilización. El comienzo de la conquista de la criolla -después de la ceremonia del mate- y los

[442] Pese a ello, Etreros Mena (1986: 21) considera que no responde a una actuación arbitraria o casual del autor: "La pormenorización en el análisis del estilema deja ver cómo en cada uno de los modos de representación su inclusión ofrece funciones y valores específicos. No se trata en ningún modo de un producto de la «espontaneidad» y el «descuido», como algún crítico ha escrito, sino que es fruto de una sopesada elaboración, de una técnica perfectamente elaborada y conseguida, y que ha ido adaptándose a las distintas formas de novelar del autor."

[443] Para Mercedes Etreros Mena (1986: 18) la inclusión de los fragmentos en presente constituye uno de los recursos habituales de la narrativa valleinclaniana: "Entre las múltiples estrategias discursivas con que la narrativa valleinclaniana formaliza la representación de sucesos y acciones abordamos el estudio y comentario de una de ellas que con frecuencia es señalada por comentaristas y críticos, y de la que nos proponemos proceder a un análisis que permita considerar el valor narrativo que tiene. Se trata de la inclusión de fragmentos, cortos por lo general, expresados en formas verbales de presente, cuando la secuencia en que se insertan está expresada en formas pretéritas en su alternancia aspectual de imperfecto y perfecto. Es éste un fenómeno que se encuentra desde las *Sonatas* a *El ruedo ibérico* de manera recurrente, y que va adquiriendo distintas funciones en el relato y distintos valores en la expresión del autor, según éste va adaptándola a las diferentes formalizaciones del narrador en cada una de las obras. Es nuestra intención, al acercarnos a esta peculiaridad expresiva, poner de relieve una vez más la sutileza, precisión y gran dominio estratégico que se concentran en la creación de don Ramón del Valle-Inclán, y el grado en que sus mundos representados responden a una difícil codificación coherente y lógica."

Insiste esta investigadora (Etreros Mena 1986: 19) en que una de las finalidades que se persigue, al eliminar la distancia temporal entre el narrador y el enunciado, es crear la ilusión de la desaparición de la instancia narrativa: "La cadena de acontecimientos y acciones que narran la historia de Adega, está jalonada por este tipo de fragmentos, tras de los cuales parece esconderse el narrador, dejando que la historia se presente sin su intervención."

prolegómenos del arrebato amoroso del duque, pese a no constituir el clímax de la anécdota, están narrados en presente. En "Rosarito" persigue una finalidad un tanto diferente, pues parece contribuir a la circularidad del relato, abriendo y cerrando la obra. La ilusión de contemporaneidad, eliminando las barreras temporales entre narrador y personaje, se pretende en los compases iniciales (el cuadro estático y la escena del grito de Rosarito). El hecho de que se refiera a una descripción pictórica y tópica de la niña puede condicionar el uso del presente, en tanto en cuanto se está refiriendo a la imagen atemporal de la niña en relación a su modelo prerrafaelista. En este sentido, seguiría un procedimiento similar al que Etreros Mena (1986: 19) observa a propósito de María Rosario:[444]

> Bradomín habla de María Rosario en pasado, y súbitamente, sin ningún paso previo, sin ninguna indicación, comienza la narración en presente. El lector se siente sorprendido y sigue con interés la concatenación de acciones atribuidas a María Rosario, hasta que las frases últimas del capítulo desvelan la aparente función del cambio: «María Rosario fue el único amor de mi vida...». La estrategia discursiva se ha cumplido, y la ilusión referencial también. El Bradomín narrante, ante la emoción del momento recordado y de la sensación que experimentó en su juventud, se instala en el tiempo de la historia, en el momento en que vivió el Bradomín narrado, y por un instante consigue el efecto de sincronismo que une tiempo de narración y evocación rememorada. Ahora bien, una lectura atenta deja ver que la referencia de la narración en primera persona no representa a María Rosario, sino a los cuadros prerrafaelistas: lo que el narrador hace es superponer las dos imágenes de la retrospección, y adjudicar a la joven novicia el protagonismo de los temas de las pinturas; sus pensamientos han sido movidos por las imágenes, por lo que nos encontramos ante una representación sobre la que hay que preguntarse si se trata de una narración o de una descripción.

En cambio, su utilización en el recorrido final de la condesa viene motivado por el afán de conseguir el sometimiento cronológico del discurso a las percepciones del personaje.[445]

Pero es en "La condesa de Cela" donde este procedimiento narrativo cobra una

[444] Para Amparo de Juan (2000: 56) al igual que para Etreros Mena, en ejemplos como este se produce la fusión de la emoción del yo-personaje con los recuerdos del yo-narrador. De modo que, tal como se explicará en el apartado siguiente, el comportamiento del narrador heterodiegético en *Femeninas* asume, en muchos casos, actuaciones propias del autodiegético.

[445] Vid. Amparo de Juan Bolufer 2000: 196.

mayor importancia. Si bien el momento previo a la llegada de la condesa se narra en indefinido, una vez presentados ambos personajes, el tiempo gramatical de la escena será el presente, aunque paulatinamente Valle lo va sustituyendo por los verbos en pasado hasta que se consolidan definitivamente en el tramo final de la novela corta. En el período de transición, sin embargo, hay un instante de curiosa alternancia entre ambas formas:

> Hela allí, la cabeza obstinadamente baja, y el labio inferior entre los dientes. La condesa juega con una de sus pulseras y parece dudosa entre hablar ó callarse. No pasan inadvertidas para Aquiles vacilaciones tales, pero guárdase bien de hacerle ninguna pregunta. Su vidriosa susceptibilidad de pobre le impide ser el primero en hablar. Nada, nada que sea humillante. ¡Aquel bohemio que debe dinero á toda Brumosa sin pensar nunca en pagarlo; aquel gran arrancado hecho á batirse con todo linaje de usureros, y á implorar plazos y más plazos á trueque de humillaciones sin cuento, considera harto vergonzoso, implorar de la condesa un poco de amor!
>
> Ella más débil ó más artera, fué quien primero rompió el silencio, preguntando en muy dulce voz:
>
> (...)
>
> Aquiles la miró con dureza, sin dignarse responder; pero como su amiga siguiese interrogándole con la actitud y con el gesto, gritó sin poder contenerse:
>
> (...)
>
> La condesa enderézase en su asiento ofendida por el tono del estudiante: por un momento, pareció que iba á replicar con igual altanería; pero en vez de esto, sonríe echando la cabeza sobre el hombro, en una actitud llena de gracia. (p. 24-25)

En cuanto al ritmo de la escena, la apariencia de vertiginosidad se consigue incrementando la tensión del relato, aunque en ocasiones un contrapunto anticlimático mitigue o desbarate la progresión de la acción; por ejemplo, en "La Generala" o "Tula Varona" la evolución del juego erótico que Currita y Tula establecen con sus compañeros se rompe, provisionalmente en la primera, cuando la generala le recuerda a Sandoval su condición de casada y, definitivamente en la segunda, con el azote y rechazo de la criolla. En "Octavia Santino" el progresivo estado de agitación de Octavia va *in crescendo* hasta el final. Al inicio de la obra la moribunda todavía aparece rodeada de cierta calma:

> La llama viva de la chimenea, arrojaba claridades trémulas y tornadizas sobre el contorno suave y lleno de gracia, que el cuerpo de la enferma dibujaba á través de las ropas del lecho. Lo primero que se veía al entrar era una cabeza lívida, de mujer hermosa, **reposando** sobre la blanca almohada. (p. 83)

Su situación goza en este momento de un clima de sosiego y orden que comienza a quebrarse -como se deduce del desorden de los cabellos- después de la breve conversación acerca del día del aniversario:

> Octavia parecía dormitar, inmóvil, pálida como la muerte, con los cabellos sueltos sobre la almohada (p. 90)

A partir de este momento comienza el diálogo entre los dos protagonistas y Octavia se muestra cada vez más tensa en sus conversaciones con Pondal. Tras la mención al capellán y a la confesión, la moribunda exhibe los primeros síntomas de desasosiego:

> Quiso arrojarse del lecho y Perico la sujetó suplicándole que se calmase. (...)
>
> Octavia exánime y jadeante, había caído sobre la almohada. Sintió un ahogo que la privó de la respiración un instante, y ocultando la frente en las almohadas, rompió á llorar amargamente. (pp. 92-93)

Ahora Octavia no reposa sino que respira fatigosamente y las almohadas ya no son soporte tranquilo de su cabeza sino de sus lágrimas desesperadas. Este estado de agitación dará paso a uno de conmoción:

> Experimentó una rápida conmoción, y se quedó lívida y distendida, como si fuese á morir. Cuando hubo cobrado ánimo, añadió: (p. 96)

Pero se acerca el final, está repleta de remordimientos, su declaración es inminente y la turbación llega a su punto álgido. Por fin se detiene la progresiva excitación, la moribunda queda extenuada con un reposo solo idéntico al del principio de la obra, aunque la tranquilidad inicial se trueca en desfallecimiento:

> Y la vió temblar en el lecho; el rostro demudado y convulso. Luego quedó estirada, rígida, indiferente; la cabeza torcida; entreabierta la boca por la respiración, el pecho agitado. Pondal permanecía en pie; irresoluto, sin atreverse ni á llamarla, ni á moverse, por no turbar aquel **reposo** que le causaba horror (p. 100)

Y cuando por fin se llega al final, Octavia se confiesa, su amante enloquece, la agonía de la moribunda llega al punto álgido de su convulsión, que desemboca, ahora sí, en

una verdadera calma, la cual trae consigo el ocaso de la protagonista y, por ende, del relato:

> Calló temblando; la huella de sus ojeras se difundió por toda la mejilla; agitáronse sus labios como si fuese á llorar, sus facciones acentuáronse cada vez más cadavéricas y los dientes se entrechocaron; pero luego, levantándose loca, gritó:
> (...)
> Octavia le miró con expresión sobrehumana, dolorida, suplicante, agónica; quiso hablar, y su boca sumida y reseca por la fiebre se contrajo horriblemente; giraron en las cuencas, que parecían hundirse por momentos, las pupilas dilatadas y vidriosas; volviósele azulenca la faz; espumajaron los labios, el cuerpo enflaquecido extremecióse, como si un soplo helado lo recorriese, y quedó tranquilo, insensible á todo, indiferente, lleno del **reposo de la muerte**. (p. 102-103)[446]

La repetición de la palabra "reposo" en los diferentes fragmentos engarza, aunque con distintos matices, el estado inicial de Octavia -agónica aunque tranquila- con el descanso final: la muerte. Simetría de signo trágico que fundamenta la estructura circular del relato.[447]

Retornando a la configuración temporal del discurso, el análisis trazado hasta el momento de poco vale, sin embargo, para acometer la composición cronológica de "La niña Chole", cuya estructura narrativa, como se podrá comprobar en adelante, difiere enormemente de sus compañeras de colección. La disparidad radica en la diferente naturaleza de la narración autobiográfica, cuya distancia entre enunciación y enunciado produce una escritura retrospectiva. En "La niña Chole" un narrador autodiegético relata, desde su vejez, las sensaciones experimentadas, siendo joven, en los remotos paisajes de Tierra Caliente ("Hace bastantes años, como final á unos amores desgraciados, me

[446] Valle-Inclán utilizará este texto de forma casi textual en *Sonata de primavera* (p. 40), donde la agonía de monseñor Gaetani es descrita en términos similares a la de Octavia: "Calló, y un largo estremecimiento de agonía recorrió su cuerpo. Había hablado con apagada voz, impregnada de apacible y sereno desconsuelo. La huella de sus ojeras se difundió por la mejilla, y sus ojos, cada vez más hundidos en las cuencas, se nublaron con una sombra de muerte. Luego quedó estirado, rígido, indiferente, la cabeza torcida, entreabierta la boca por la respiración, el pecho agitado."

[447] "Valle-Inclán encierra a veces sus novelas cortas en un doble bucle. Así *Octavia Santino* se abre con la agonía de una mujer (A) y se cierra con su fallecimiento (A´). Aquí no hay contraste entre los dos acontecimientos, uno es la consecuencia lógica y esperada del otro", Eliane Lavaud 1991: 140.

embarqué para México en un puerto de las Antillas españolas", p. 108). Por consiguiente, se puede decir que en tanto en cuanto el momento cronológico de la redacción es muy posterior al tiempo de la anécdota,[448] "La niña Chole" es, en su conjunto, una analepsis con un alcance de varios años.

La distancia temporal transcurrida entre ambos polos cronológicos explica la distancia ideológica con que el yo-narrador se ocupa de los hechos acaecidos.[449] A lo largo del relato menciona en repetidas ocasiones el alejamiento actual respecto al momento de la historia que se narra:

> Aun hoy, con la cabeza llena de canas, viejo prematuro, (p. 124)
>
> ¡Yo he temblado entonces, y temblaría hoy que la nieve de tantos inviernos, cayó sin deshelarse sobre mi cabeza!... (p. 158)

Es más, en las primeras páginas declara el desafecto y el desengaño vital frente a la harta novelería y optimismo que entonces rondaban su cabeza:

> 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 excepticismos, dábame buena prisa á gozar de la existencia. (p. 107)

Por otra parte, y relacionado con la narración autodiegética, la disposición del discurso queda sometida a la subjetividad de la instancia narrativa en primera persona, quien moldea el relato guiado por sus propias impresiones:

> El México que le sirve de emplazamiento equivale a un permanente ucronismo. La

[448] De todos modos, el carácter anacrónico de la redacción no es exclusivo de "La niña Chole", sino que también se puede observar en una prolepsis de "La Generala": "Este amor á la libertad, tan desenfadadamente expresado con el viva dado á la Santa de Cásia, lo conservó Currita hasta la muerte" (p. 164). Aseveración que se ratifica cuando el narrador estima como un disparate la decisión del general de casarse. No obstante, en ambos casos se trata de un recurso retórico, propio de las intervenciones subjetivas del narrador, puesto que de su estructuración temporal no se deduce una escritura retrospectiva, y por consiguiente no difiere del esquema cronológico mayoritario en *Femeninas*.

[449] "Sobrevém então uma distância temporal mais ou menos alargada entre o pasado da história e o presente da narração; dessa distância temporal decorrem outras: ética, afectiva, moral ideológica, etc., pois que o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os factos relatados", Reis y Lopes 2000: 260

> narración en primera persona permite al autor la negación del tiempo objetivo y la creación de un tiempo subjetivo, desligado de aquél, con ritmo personal y autónomo, que puede retrasarse o precipitarse, modificando los espacios cronológicos, que pasan a tener duración y variabilidad independientes de las marcadas por el tiempo objetivo.
>
> Hay en las *Sonata* una superposición de planos temporales que permite enlazar con el pasado y establecer una continuidad contraria a la cronología objetiva. Instaurado en un universo espacial exótico, el autor actúa un poco a la manera de un ilusionista. Se trata de un viaje, pero de un viaje que va unido al recuerdo de otro que emprendió en el pasado, con rumbo a Jafa. Ambos se aúnan y confunden, afirmando el Marqués que «El amanecer de las selvas tropicales... me ha recordado muchas veces los tres puentes del navío genovés» en que viajó aquella vez anterior. (Lily Litvak 1986: 155)

De hecho existe una correspondencia bastante exacta entre la duración del relato y su focalización:

> Existe una relación clara entre el ritmo temporal (velocidad o duración Genette, 1983: 23) y la focalización. El ritmo de la escena reproduce convencionalmente la temporalidad del personaje (Stanzel, 1971: 72), mientras que la utilización del resumen señala la presencia de la focalización sobre el narrador que, favorecido por su posición ulterior a los hechos que relata y su conocimiento superior, puede seleccionar aquellos que considere importantes y abreviar o reducir los que no lo sean. (Juan Bolufer 2000: 63)

Ello explica que en la primera parte del relato, con claro predominio de la focalización del yo-narrador, predomine el sumario y la descripción iterativa, mientras que a medida que avance la obra y se imponga la visión del personaje, se consolidará la escena ralentizada con el relato predominantemente descriptivo.[450] En las primeras páginas se utiliza a menudo el sumario para resumir el encierro del protagonista en sus primeros días a bordo del "Dalila":

> como yo iba herido de mal de amores, los primeros días, apenas salí del camarote ni hablé con nadie. Cierto que viajaba para olvidar, pero hallaba tan novelescas mis cuitas que no me resolvía á ponerlas en olvido. En todo me ayudaba aquello de ser yankée el pasaje, y no parecerme tan poco muy divertidas las conversaciones por señas. (p. 108)

Y la descripción iterativa le sirve para detallar sus costumbres en el "Dalila" o en su anterior viaje a bordo del "Masniello":

[450] Alternancia que se mantiene en todas las *Sonatas*: "El estudio de los procedimientos relacionados con la temporalización, orden y duración señala el interés del narrador por privilegiar especialmente la focalización del personaje, retomando el narrador su perspectiva desde el presente de la narración al inicio y final del capítulo", Amparo de Juan 2000: 74.

> Desde que el pobrecillo diera las boqueadas, yo parecía otro hombre: habíame vestido de luto; y en presencia de las mujeres, á 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 á los veinte años!...
>
> Por no ver aquella taifa de usureros yankées, apenas salía de mi camarote; solamente cuando el sol declinaba iba sentarme á popa, y allí, libre de importunos, pasábame las horas viendo borrarse la estela del "Dalila". (p. 111)

> ¡Cuán diferente mi primer viaje abordo del «Masniello» que conducía viajeros de todas las partes del mundo! No hubo entonces damisela mareada, á cuya pálida y despeinada frente, no sirviese mi mano de reclinatorio. Erame divertido entrar en los corrillos que se formaban sobre cubierta, á la sombra de grandes toldos de lona, y aquí chapurrear el italiano con los mercaderes griegos, de rojo fez y fino bigote negro; y allá, encender el cigarro en la pipa de los misioneros mormones. (p. 109)

Por cierto que la mención al "Masniello" introduce una de las pocas analepsis presentes en este relato, ya de por sí retrospectivo. Las demás consisten en las referencias a Lili o las evocaciones del protagonista a su niñez o su pasado universitario:

> Recuerdo vagamente haberme sorprendido murmurando dos estrofas de cierta canción americana, que Nieves Agar, la amiga querida de mi madre, me enseñaba hace muchos años, allá en tiempos que yo era rubio como un tesoro, y solía dormirme en el regazo de las señoras que iban á mi casa de tertulia. Esta afición á dormir en un regazo femenino, la conservo todavía. ¡Pobre Nieves Agar, cuantas veces me has mecido en tus rodillas al compás de aquel danzón criollo: (p. 123)[451]

> Aun hoy, con la cabeza llena de canas, viejo prematuro, no puedo recordar sin melancolía, un rostro de mujer, entrevisto cierta madrugada, entre Cádiz y Sevilla, á cuya Universidad me mandaba mi padre; (p. 124)

Todavía menos frecuentes son las prolepsis, a pesar de su abundancia en este tipo de relatos, mas la brevedad temporal de la historia de "La niña Chole" no permite demasiadas alteraciones de la linealidad temporal. Aún hay otra razón, las anticipaciones solamente se justifican por la posición ulterior del yo-narrador, de modo que, al privilegiar la visión del personaje, no se favorece la inclusión de prolepsis. En "La niña Chole", con motivo de mantener la tensión narrativa, a menudo se elimina la perspectiva del narrador por lo que las alusiones a sucesos futuros se concretan en una única intervención:

[451] Amparo de Juan (2000:55) usa este ejemplo para afirmar que en ocasiones una rememoración del personaje puede dar lugar a un comentario del yo-narrador.

> Allí, en el comedor del Hotel, he visto por vez primera, una singular mujer, especie de Salambó, á quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la niña Chole. (p. 117)

Iniciada la narración, una vez que el "Dalila" echa anclas en aguas mejicanas, el relato se estructura en secuencias escénicas separadas entre sí por elipsis. Sin embargo en ocasiones se recurre de nuevo al sumario para acotar el paso de las horas o los días a bordo del vapor:

> No olvidaré nunca las tres horas mortales que duró el pasage desde el "Dalila" á la playa (p. 114)

> Tres días después, ¡días tediosos é interminables, durante los cuales no salió de su camarote la yucateca (p. 143)

> La esperanza de ver en alguna parte á la yucateca, trájome toda la mañana avizorado y errabundo: fué vana esperanza. En cambio su marido no cesó de pasearse á lo largo del puente. (...) Recorría el puente á grandes trancos, con los brazos caídos, y una pipa corta entre los dientes: á veces se detenía para echar tabaco ó escupir en el mar. En toda la mañana, no le vi sonreirse ni hablar con nadie. (p. 141)

Como se puede observar en los ejemplos anteriores, el yo-narrador dispone la cronología del relato en función de sus intereses narrativos, los cuales, conforme avanza el relato, coinciden cada vez más con la curiosidad que le provoca la niña Chole. De ahí que los varios días en que no se distrae con la visión de la bella yucateca son apenas resumidos en unas cuantas líneas, opción bien diferente a la realizada en las escenas que tienen a la criolla como protagonista, donde el tiempo se lentifica con minuciosas descripciones y digresiones.

El acortamiento de los varios días que dura la historia de "La niña Chole" también se realiza mediante elipsis, algunas de las cuales obvian hasta tres días del tiempo interno de la anécdota:

> A los tres días de viaje, el «Dalila» hizo escala en un puerto del Yucatán" (p. 112)

Las demás elipsis son mucho menos cuantiosas en cuanto al lapso temporal

suprimido. Alguna se hace explícita mediante la inserción de una referencia cronológica como las vistas hasta el momento: "Al día siguiente, con las primeras luces del alba desembarqué en Veracruz" (p. 157). Y otras se extraen del contexto, sin ninguna marca textual que especifique la omisión de tiempo. Son por ello implícitas aunque no resulte demasiado difícil deducir las lagunas temporales. Así ocurre con la obvia elisión de la noche en el barco, después de la escala en Progreso, ya que el narrador se halla dormido. O la omisión del tiempo transcurrido entre el almuerzo en Mérida y el viaje de vuelta en tren a Progreso.

Por lo que respecta a la narración de "La niña Chole", transcurre en un ritmo muy lento, ralentizado por las constantes descripciones y digresiones del narrador. La exigua acción del relato consiste en los viajes del narrador y los movimientos de la niña Chole, únicamente el episodio del indio y los tiburones consiguen dinamizar un tanto el estatismo de la obra. Para la escena, como en las cinco novelas cortas restantes, se utilizan básicamente los tiempos en pasado, el presente solamente aparece en dos pasajes narrativos -los ya dichos del indio y los tiburones- y tres descripciones: las llegadas a San Juan de Tuxtlán y a Veracruz, y la niña Chole embarcando en el "Dalila".[452] Sin embargo, contrariamente a lo esperado, el presente no cubre los momentos de mayor intensidad narrativa:

> Por otro lado, esperaríamos el uso del presente histórico con finalidad dramática (impresiones profundas de horror, miedo, etc..., según Herczeg) en el episodio de los tiburones. Podemos comprobar, por el contrario, como el presente no aparece en el desenlace, especialmente cruento, sino al principio. Se narra en presente la llegada de Julio César con el anuncio de la presencia del negro, la descripción de éste y el comienzo de la conversación con la Niña Chole. El cambio temporal se produce en medio de un

[452] "Está claro que los hechos descritos tuvieron lugar en el pasado y no están ocurriendo al mismo tiempo que se narran, aunque se utilice el presente. Es frecuente además que en una misma oración aparezcan relacionados sintácticamente un tiempo pasado y uno presente", Amparo de Juan 1994: 75.

> diálogo, en el que la introducción de la réplica de uno de los personajes aparece en pasado, frente al presente anterior:
>
> > La niña Chole no le dejó concluir.
> > -¿Cuánto te han dado esos señores? (p. 64)
>
> La muerte del negro se narra en pasado. En cuanto a la pelea con el indio se alternan fragmentos en presente y en pasado sin que parezca existir motivación alguna. El desenlace se narra en pasado con apariciones de comentarios realizados por el narrador desde el presente de la narración. (Amparo de Juan Bolufer 1994: 75)

Idéntica disparidad con los fines más habituales del presente histórico se puede ver en las descripciones, donde el acontecimiento principal se rige por el imperfecto, mientras que los secundarios y meramente descriptivos por el presente.[453] De modo que, en "La niña Chole" y posteriormente en la *Sonata de estío*, la utilización de los tiempos verbales sigue una distribución bastante anárquica, tal como ya se había apercibido en su inclusión en "Rosarito" y, en mayor medida, en "Tula Varona".

Como se decía, la duración de "La niña Chole" se lentifica con continuas reflexiones del protagonista acerca de sus estados de ánimo o las numerosas descripciones de la vasta campiña del Trópico, de sus primitivos aborígenes, de la niña Chole o de cualquier otro aspecto que suscite la atención de Andrés Hidalgo. Dado el carácter focalizado de estas descripciones, sometidas a las impresiones del narrador, no constituyen pausa sino narración al no evadirse de la temporalidad de la historia:[454]

> Pero lo más importante es esto: aun en los casos en que el objeto descrito sólo ha aparecido una vez (como los árboles de Hudimesnil) o en que la descripción se refiere a una sola de sus apariciones (generalmente la primera, como en el caso de la iglesia de Balbec, el surtidor de Guermantes, el mar en la Raspelière) esa descripción no determina nunca una pausa del relato, una suspensión de la historia o, según el término tradicional, de la «acción»: en efecto, el relato proustiano nunca se detiene en un objeto o un espectáculo sin que esa estación corresponda a una parada contemplativa del propio héroe

[453] Amparo de Juan (1994: 76) atribuye este desconcierto en la utilización del presente a la cercanía de la *Sonatas* a su primer pre-texto que, aun sin rastro de autobiografía, se rige por la inmediatez de la narración en presente.

[454] "Consecuentemente, en las *Sonatas* todas las descripciones están focalizadas, por lo que no suponen pausa. El espacio, los objetos, los personajes se describen desde la perspectiva de Bradomín-personaje. Sólo se describe lo que éste ve", Amparo de Juan 2000: 67.

> (Swann en *Un amor de Swann*, Marcel en todos los casos) y, por tanto, el trozo descriptivo nunca se evade de la temporalidad de la historia.
> (...) En realidad, la «descripción» proustiana es menos una descripción del objeto contemplado que un relato y un análisis de la actividad perceptiva del personaje que contempla, de sus impresiones, descubrimientos progresivos, cambios de distancia y de perspectiva, errores y correcciones, entusiasmos y decepciones, etc. (Gérard Genette 1989a: 155-157)

El análisis de Genette sobre la descripción proustiana es atribuible a las imágenes tropicales de "La niña Chole", en que se funden los objetos descritos con las sensaciones y recuerdos del héroe:

> El mar de las antillas, cuyo trémulo seno de esmeralda penetraba la vista, me atraía, me fascinaba, como fascinan los ojos verdes y traicioneros de las hadas que habitan palacios de cristal en el fondo de los lagos. Pensaba siempre en mi primer viaje. Allá, muy lejos, en la lontananza azul donde se disipan las horas felices, percibía como en esbozo fantástico, las viejas placenterías. El lamento informe y sinfónico de las olas, despertaba en mí un mundo de recuerdos: perfiles desvanecidos; ecos de risas; murmullo de lenguas extranjeros, y los aplausos, y el aleteo de los abanicos mezclándose á las notas de la tirolesa que en la cámara de los espejos cantaba Lili. Era una resurrección de sensaciones; una esfumación luminosa del pasado; algo etéreo, brillante, cubierto de polvo de oro, como esas reminiscencias que los sueños nos dan á veces de la vida... (p. 111)

De todas formas, en *Femeninas* no es un fenómeno completamente exclusivo de "La niña Chole", sino que también se puede contemplar en las páginas finales de "Rosarito". La descripción final de la fantasmagórica sala, focalizada por la condesa, refleja la percepción asustada de la anciana y su progresivo estado de excitación, de tal modo que, lejos de detenerse, el tiempo de la historia se subordina a la cronología del personaje.

Con lo dicho hasta el momento, se concluye solamente en parte el examen de la composición temporal de las seis novelas cortas, puesto que, tal como se advertía al inicio del apartado, quedan todavía pendientes de resolución las cuestiones relativas al tiempo de la historia. A la espera de completar las conclusiones aquí extraídas, pasemos, de momento, a otras particularidades de la configuración narrativa de *Femeninas*.

2.2 NARRACIÓN Y FOCALIZACIÓN (VOZ Y MODO)

Sorprenderá, tal vez, observar bajo un mismo epígrafe las categorías de narrador y focalizador, debido a que ambas han sido estudiadas por separado, después de que Genette (1989a) hubiese demostrado la confusión en la que tradicionalmente había incurrido la crítica[455] al mezclar los conceptos relativos a la voz narrativa (¿quién escribe?) y al punto de vista (¿quién ve?). Mas esta mixtura manifiesta la cercanía de sendas esferas, de ahí que ambos conformen el objetivo del presente apartado. La narración y focalización en *Femeninas* viene determinada por un tipo de narrador que se repite constantemente en la mayoría de estos relatos, así como en la mayor parte de las novelas cortas de Valle-Inclán.[456] Ateniéndose a la tipología genettiana, en la colección predomina un narrador heterodiégetico y extradiegético presente en cinco de los seis relatos: "La condesa de Cela", "Tula Varona", "Octavia Santino", "La Generala" y "Rosarito". "La niña Chole" supone una excepción dentro de este grupo ya que, como pretexto de la *Sonata de estío*, cuenta con un narrador autodiegético, común en el género de las memorias. Salvo esta última obra, cuya visión resulta de la alternancia entre el yo-narrador y el yo-personaje, las demás contienen un relato en el que predomina la focalización omnisciente:[457] el narrador conoce

[455] Por ejemplo Norman Friedman 1967.

[456] Vid. Amparo de Juan 2000: 182-191.

[457] Se prefiere este término a los acuñados por Genette (1989a), focalización cero o relato no focalizado, por el sentido restringido que tiene de la focalización: "Adoptamos aquí a designação focalização omnisciente para aludirmos a um dos três termos fundamentais do sistema de focalização concebido e definido por Genette. Só que este opta pela denominação focalização zero (ou narrativa não-focalizada), fazendo-a corresponder «áquilo que a crítica anglo-saxónica chama narrativa de narrador omnisciente e Pouillon "visão por detrás"». Parece-nos, entretanto, terminologicamente mais preciso falar em focalização omnisciente, uma vez que as expresões propostas por Genette podem ser entendidas como referindo-se àquelas narrativas que, por não recorrerem de forma significativa a procedimentos de focalização, pura e simplesmente não suscitam reflexões críticas no campo da perspectiva narrativa; por outro lado, falar em narrativa não-focalizada pode levar a pensar que o conceito de focalização é pertinente apenas na acepção de restrição informativa que ele assume no caso da focalização interna e da focalização externa", Reis y Lopes 2000: 173.

el presente de los personajes, su pasado (los extravagantes amantes de la condesa de Cela, los escándalos de Tula, la vida disoluta de don Juan Manuel...) y su psicología (las vacilaciones de Julia, la timidez de Sandoval o los temores de Pondal). Cierto es que a menudo este conocimiento se ve limitado, bien por la omisión del narrador, bien por el cambio de focalización (interna o externa).

El narrador heterodiegético de *Femeninas* es el responsable de la narración. Con su conocimiento omnisciente y su autoridad omnímoda presenta a los personajes -siempre al inicio de la obra-, ordena la disposición del relato y a menudo hace incursiones en la interioridad de los protagonistas: pergeña sus planteamientos ideológicos, retrata sus alteraciones sensitivas, etc. Pero muy lejos está de acometer todas estas responsabilidades desde una actitud aséptica e impasible, tal como se ha podido ver en el capítulo dedicado a los personajes. Así pues, en su discurso no resulta infrecuente la inclusión de comentarios subjetivos, aseveraciones valorativas y un lenguaje más propio del registro coloquial que del escrito,[458] circunstancias que según Amparo de Juan (2000: 183) lo asemejan al tipo de narrador realista:

[458] La proyección de la subjetividad del narrador en el discurso ha sido definida por Reis y Lopes (2000: 207-209) como "intrusión del narrador": "A expressão intrusão do narrador designa, de um modo geral, toda a manifestação da subjectividade do narrador projectada no enunciado, manifestação que pode revestir-se de feições muito diversas e explicar-se por diferentes motivos. Não se trata, pois, simplesmente de registrar a presença do narrador no discurso, uma vez que ele se denuncia pela simples existência do relato, resultado material do acto narrativo; trata-se, mais do que isso, de apreender, nos planos ideológico e afectivo, essa presença como algo que, de certo modo, pode aparecer como excesivo e inusitado. (...)

Como se compreende, as intrusões do narrador diferem no seu grau de desenvoltura e nas consequências semio-estilísticas que provocam, antes de mais em função da situação narrativa em que ocorrem. Assim, um narrador homodiegético ou um narrador autodiegético serão desde logo mais propensos à expressão da subjectividade; o facto de terem sido interessados directos na história que relatam e a (maior ou menor) distância em que se colocam no presente da narração constituem factores determinantes de atitudes intrusivas; (...) é na posição declaradamente pessoal do narrador que assentam os juízos formulados, juízos em que se percebe ainda uma posição temporalmente distanciada nos eventos e, também por isso, favorável a afirmações de tipo sentencioso. No caso do narrador heterodiegético, a questão torna-se um pouco mais complexa, porque afectada pelo condicionamenteo da focalização adoptada; as intrusões de um narrador em focalização omnisciente responsabilizam-no, em princípio, a ele próprio e tendem a configurar uma genérica atitude emotiva e ideológica em relação à história e aos seus elementos constitutivos."

> Si en los cuentos la aparición de determinados usos del presente y ciertas incoherencias de la perspectiva narrativa parecen deberse al influjo de la literatura oral, el tipo de procedimientos examinados en las novelas cortas remite al influjo de la narración realista, en la que suele existir un narrador personalizado que aporta recuerdos de experiencias propias y a la vez tiene los privilegios de la omnisciencia.

No parece, pues, que sea la instancia narrativa uno de los elementos más innovadores de esta colección, aunque sí lo son muchos de los procedimientos utilizados en pos de conseguir ese refinamiento de las sensaciones al que Valle se refería en su artículo "Modernismo". Por lo tanto, como resultado de estas intrusiones, en su discurso afloran constantemente los juicios y apreciaciones del narrador:

> Cuando el general D. Miguel Rojas hizo el disparate de casarse, ya debía pasar mucho de los sesenta. ("La Generala", p. 161)

> No parecía, en verdad, haber pasado diez años de educanda al lado de una tía suya, encopetada abadesa de un convento de nobles, allá en el riñón de Castilla la Nueva. ("La Generala", p. 163)[459]

> la puerta del jardín que se abre sobre un fondo de ramajes obscuros y misteriosos: ¡no más misteriosos en verdad, que la mirada de aquella niña pensativa y blanca! ("Rosarito", p. 186)

Los numerosos comentarios subjetivos acerca de los personajes -sus rasgos físicos, actitudes y gestualidad- o sobre los objetos se agrupan básicamente en torno a tres estructuras lingüísticas: las frases demostrativas, los símiles y la construcción "algo de + sustantivo".

En cuanto a las primeras, muy frecuentes en su narrativa breve, abundan en *Femeninas*:[460]

---

[459] No debe sorprender que "La Generala" sea uno de los relatos con un mayor número de intervenciones propias del narrador, al tratarse de una de las novelas cortas valleinclanianas con mayor carga ideológica.

[460] Lázaro Carreter (1989: 294) atribuye la siguiente funcionalidad a las estructuras con demostrativo: "Pero, en contraste con esas técnicas para procurar sorpresas en la lentitud, desarrolla la descripción modernista un curioso procedimiento contrario, que tiende a relacionar lo evocado con la experiencia ordinaria de quien lee. Se busca, en efecto, su complicidad con un hábil empleo de los demostrativos, en construcciones como la siguiente de Barbey: el corpiño «era uno de *esos* vestidos de la época...». Lo cual sugiere que tales vestidos están vivos en la memoria de todos. ¿Será preciso repetir que, tras Barbey, fue D´Annunzio el inductor de los excesos de Valle en tal artificio?"

> una cabecita de mujer, de esas cabezas rubias y delicadas en que hace luz y sombra el velillo moteado de un sombrero (“La condesa de Cela”, p. 8)
>
> Y sin embargo la condesa le había amado algún tiempo, con ese amor curioso y ávido que inspiran á ciertas mujeres las jóvenes cabezas tonsuradas. (“La condesa de Cela”, p. 12)
>
> En la vaga obscuridad de la alcoba, unidas sus cabezas sobre la blanca almohada, se hablaban en voz baja, con ese acento sugestivo y misterioso de las confesiones, que establece entre las almas, corrientes de intimidad y amor. (“La condesa de Cela”, p. 42)
>
> 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 (“La condesa de Cela”, p. 44)
>
> Tula tenía ese andar cadencioso y elástico que deja adivinar unas piernas largas y esbeltas de venus griega. (“Tula Varona”, p. 61)
>
> El duquesito, dejóse tocar por cortesía, y luego emprendió uno de esos juegos socarrones de los maestros (“Tula Varona”, p. 69)
>
> le azotó el rostro, una y otra vez, sintiendo á cada golpe, esa alegría depravada de las malas mujeres cuando cierran la puerta al querido que muere de amor y de celos. (“Tula Varona”, p. 77)
>
> No era ella una niña, pero sí todavía hermosa, de regular estatura y formas esbeltas; con esa morbidez fresca y sana que comunica á la carne femenina el aterciopelado del albérchigo (“Octavia Santino”, p. 82)
>
> Sentada ante uno de esos arcáicos veladores con tablero de damas, que tanta boga conquistaron en los comienzos del siglo (“Rosarito”, p. 187)
>
> atravesó la sala, noblemente inclinada sobre su muleta -una de esas muletas como se ven en los suntuarios, con cojín de terciopelo carmesí guarnecido por clavos de plata. (“Rosarito”, p. 212)

No le van a zaga, en cuanto a la frecuencia, los símiles, cuya extensión es preciso delimitar para no hacer excesivamente larga la cita. Utiliza como nexo de unión de los dos términos de comparación los comparativos “como” o “cual”, aunque también se pueden agrupar en este apartado, por tener una función similar, las composiciones metafóricas construidas con el verbo “parecer”:

> aquellos labios adorados (...) y amargos como la hiel, (“La condesa de Cela”, p. 28)
>
> observaba como algunas chispas, brillantes y ténues, cual esas lucecitas que en las leyendas místicas son ánimas en pena, (“La condesa de Cela”, p. 29)
>
> sin cuidarse de enjugar las lágrimas que lentas y silenciosas como gotas de lluvia que se

> deslizan por las mejillas de una estatua ("La condesa de Cela", p. 39)
>
> el cuello mórbido y desnudo, graciosamente encorbado, parecía salir de una cascada de encages; ("Tula Varona", p. 65)
>
> Su charla alegre y burbujeante, parecía libada en una copa llena de vino de Falerno y hojas de rosa ("Tula Varona", p. 74)
>
> El viejo libertino la miraba intensamente, cual si solo buscase el turbarla más. ("Rosarito", p. 215)
>
> Rosarito se extrechaba á la condesa cual si buscase amparo en un peligro. ("Rosarito", p. 210)

Mucho menos asidua es la construcción "algo de", cuyo objeto es reflejar el carácter impreciso de las descripciones, esencia de las sensaciones vacilantes que producen en el narrador su percepción de los hechos, y no una reproducción mimética y fidedigna propia de los procedimientos realistas tan ajenos a la estética valleinclaniana:

> 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. ("La condesa de Cela", p. 44)
>
> Cuando su doncella, una rubia inglesa, muy al cabo de ciertas intimidades, deslizó en la orejita nacarada y monísima de la señora, algo, como un eco, de tales murmuraciones. ("Tula Varona", p. 57)
>
> el murmullo de la voz tenía algo de la solemidad de un rezo. ("Tula Varona", p. 85)

Conviven con estas tres estructuras otras de mucho menor calado ya que su presencia es irrelevante en el conjunto de estas cinco novelas cortas. Metáforas y sinestesias,[461] alguna de escasa fortuna, completan el conjunto de los recursos estilísticos del narrador personalizado de *Femeninas*:

> Y allá en el fondo de las pupilas cargadas de tristeza, bailaban alegremente las llamitas

[461] González del Valle (1997: 149-150) se refiere a la sinestesia como un recurso propiamente modernista: "La preocupación de los modernistas con la conciencia humana de las cosas, con lo que las cosas le sugieren al ser humano, explica por qué para Allen Phillips y otros estudiosos del Modernismo la sinestesia sea un rasgo fundamental del estilo colectivo de los modernistas. No olvidemos en qué consiste la sinestesia: es la descripción de una percepción sensorial que tiende a confundir los distintos sentidos para así reflejar los matices más abstractos de una imagen o sensación esencialmente subjetiva, algo que sucede, por ejemplo, en la tercera sección de "Mi hermana Antonia" cuando el narrador le atribuye luz al sonido de las voces que reflejaban creencias comunitarias que iluminaban la vida espiritual de aquellos creyentes entre los que ya, muy a pesar suyo, no se encontraba dicho narrador."

> de oro, que, poco á poco, iban consumiendo el único tesoro del bohemio. ("La condesa de Cela", p. 30)
>
> Cartas de una fraseología trivial y gárrula; (...) Pero entonces, contagiada del romanticismo de Aquiles, hacíase la ilusión de que todas aquellas patas de mosca las trazara suspirando de amor. ("La condesa de Cela", p. 37)
>
> Desatalentado, loco, sacó del fuego las cartas, que levantaron una llama triste en medio de la vaga obscuridad que empezaba á invadir la sala. ("La condesa de Cela", p. 31)
>
> Él contestó con la voz llena de lágrimas ("Octavia Santino", p. 84)
>
> Allá abajo se oía el perpetuo sollozo de la fuentecilla ("Octavia Santino", p. 100)

Dentro del elenco de ejemplos que ilustran las intrusiones del narrador, se habrá podido comprobar que no existe equidad en cuanto a su distribución a través de los cinco relatos, dicha disparidad está en proporción directa con la cuantía de los discursos psiconarrativos, los cuales favorecen la presencia de símiles, imágenes o tropos. Este tipo de discurso abunda en las dos novelas cortas que abren y cierran la colección: "La condesa de Cela", ante todo, y "Rosarito", de ahí que sea en ellas donde se rastrea un mayor número de procedimientos de esta índole.

Muy conectado con estas particulares apreciaciones del narrador está el conjunto de exclamaciones, en ocasiones de un coloquialismo manifiesto, por donde el narrador expresa su sorpresa o admiración ante alguna circunstancia o algún gesto de los personajes:

> ¡La pobre Julia, tenía la cabeza á componer y un corazón de cofradía! ("La condesa de Cela", p. 11)
>
> ¡Aquel bohemio que debe dinero á toda Brumosa sin pensar nunca en pagarlo; aquel gran arrancado hecho á batirse con todo linaje de usureros, y á implorar plazos y más plazos á trueque de humillaciones sin cuento, considera harto vergonzoso, implorar de la condesa un poco de amor! ("La condesa de Cela", p. 24-25)
>
> ¡Oh! ¡pobres mostachos que furiosamente os retorcieron entonces los dedos del duquesito! ("Tula Varona", p. 56)
>
> ¡Hay que imaginarse á Trinito! ("Tula Varona", p. 65)
>
> tenía supersticiones de gitana ¡y unas ideas sobre la emancipación femenina! ¡válganos dios! ("La Generala", p. 165)

> La verdad es que fácil explicación no tenía, y como la condesa se comía los santos, y la tía abadesa estaba en olor de santidad ¡velay! ("La Generala", p. 166)

> pronunció á media voz -¡la voz honda y triste, con que se recuerda al pasado! ("Rosarito", p. 201)

La humanización de este narrador heterodiegético lo acerca enormemente al narrador individual de "La niña Chole", cuyos procedimientos son muy similares a los reseñados hasta ahora, no obstante las apreciaciones subjetivas son más propias del narrador homodiegético (o autodiegético):

> Una ciudad que sonríe, como señorita vestida con trapos de primavera, que sumerge la punta de los piececillos lindos en la orilla del puerto. ("La niña Chole", p. 114)

> La naturaleza lujuriosa y salvaje, aun palpitante del calor de la tarde, semejaba dormir el sueño profundo y jadeante de una fiera fecundada. ("La niña Chole", p. 126)[462]

> Todos aquellos criados eran buenos mozos, rubios y patilludos, como príncipes alemanes. ("La niña Chole", p. 141)

> ¡Válgame Dios! Parecíame que de aquel cuerpo bruñido por el ardiente sol del Yucatán, se exhalaban lánguidos efluvios, y que yo los aspiraba, los bebía, que me embriagaba con ellos... ("La niña Chole", p. 119)

Pero si hasta el momento se han tenido en cuenta únicamente aquellos pasajes que quiebran la impasibilidad del narrador; es preciso mencionar también que en algunos instantes su "individualidad" parece diluirse en favor de su oficio como portavoz popular: la voz del narrador se muestra en ocasiones como una auténtica *vox populi*:

> Pero en Brumosa nadie paraba mientes en contraste tal. Del mismo jaez habían sido todos los amores de la condesa de Cela. ("La condesa de Cela", p. 11)

> De aquella mujer, de sus trages y de su tren se murmuraba mucho en Villa-Julia: sabíase que vivía separada de su marido, y se contaba una historia escandalosa. ("Tula Varona", p. 57)

> Los que al leer en «La Epoca» el notición de aquella boda, habían exclamado ¡Pobre Don

[462] Las imágenes más elaboradas de este relato no pasaron desapercibidas para William Fichter (1942: 290): "Pero si estas y otras deficiencias de *Femeninas* acusan al escritor novel, aun demasiado adherido a la prosa común de su época, no menos revela aquel libro su capacidad para cultivar un estilo más adecuado a la expresión de su espíritu esencialmente poético y creador. Se nota ya en algunas de las historias -sobre todo en *La niña Chole* y *Rosarito*- una aproximación a la prosa evocadora de las *Sonatas*, y no faltan cualidades de esta prosa hasta en la primera historia que escribió -*La Generala*- que según la nota final es de abril de 1892."

> Miguel! casi estuvieron por achacar á milagro la mudanza de la niña de Casa-Jimeno. ("La Generala", p. 166)

> Todavía se conserva en el país memoria de aquel señorón excéntrico, déspota y cazador, beodo y hospitalario. ("Rosarito", p. 194)

Y por supuesto, en un análisis de la voz narrativa de las novelas cortas, no se puede obviar un aspecto que lo caracteriza sobremanera y que ya ha aflorado en el capítulo destinado a los personajes: la ironía, cualidad compartida con el narrador autodiegético de las *Sonatas*. A menudo la instancia narrativa de *Femeninas* muestra una superioridad evidente sobre sus criaturas, si bien de todas ellas sus preferidos son el duquesito y los tres protagonistas de "La Generala":[463]

> Al tiempo que hablaba, sonreía de ese modo fátuo y cortés, que es frecuente en labios aristocráticos. Quiso luego poner su galantería al alcance de todas las inteligencias, y añadió: ("Tula Varona", p. 53)

> quiso contestar á su vez algo terriblemente irónico; pero en vano escudriñó los arcanos de su magin. ("Tula Varona", p. 56)

> 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 á temblar, y vivir en triste soltería, esperando el fin del mundo.
>
> Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes del orbe ("La Generala", p. 165)

> Sandoval, que tenía una migaja de gusto literario, y, además, había leído los «Paliques» de Clarín, repuso escandalizado ("La Generala", p. 169)

Por lo tanto, este narrador en "tercera persona" es una voz poderosa, sin embargo su dominio se ve amenazado por los numerosos diálogos que se establecen entre los personajes, cuyo discurso, no obstante, en ocasiones se halla entreverado con el del narrador sin marcas textuales que indiquen su transposición.[464] Es el modo de

[463] "Ese tonillo jocoso y desenfadado que se encuentra en muchas narraciones decimonónicas va a desaparecer rápidamente de la narrativa de Valle, que pronto abandona esa expresión afectada y distanciada en su búsqueda de la perfección moral de la prosa artística. Sin embargo, como se ha dicho, rastros de su presencia perduran en algunas novelas cortas. Esto es especialmente evidente en «La Generala».", Amparo de Juan (2000: 184)

[464] "En cuanto al estilo indirecto libre, su utilización, como en el caso ya señalado del estilo directo del soliloquio, ni es abundante ni sistemática. Se presenta en pequeños fragmentos generalmente de una o varias oraciones,

representación conocido como estilo indirecto libre:

> Consideraba, con algo de remordimiento, que nunca debiera haber quemado las cartas en presencia del pobre muchacho, que tan apenado se mostraba. **¿Pero qué hacer? ¿Cómo volver con ellas á su casa, al lado de su madre, que esperaba ansiosa el término de entrevista tal?** ("La condesa de Cela", p. 29)

> La condesa no ponía en duda la caballerosidad de Aquiles, **¡muy lejos de eso!** Pero tampoco podía menos de reconocer que era una cabeza sin atadero; un verdadero bohemio. **¿Cuántas veces no había ella intentado hacerle entrar en una vida de orden? y todo inútil.** ("La condesa de Cela", p. 32)

> El duquesito, que se había quedado atrás, la desnudaba con los ojos. **¡Vaya una mujer! tenía los contornos redondos, la línea de las caderas ondulante y provocativa...** ("Tula Varona", p. 55)

> El otro la miró, sin abandonar la sonrisilla fatua y cortés. **¡La ironía! ¡la terrible ironía, acababa de ocurrírsele!** ("Tula Varona", p. 56)

> ponía ella algo de maternal en aquel amor de su decadencia; **era el último, se lo decían bien claro los hilillos de plata que asomaban entre sus cabellos castaños,** los cuales aún conservaban la gracia juvenil. ("Octavia Santino", p. 82)[465]

> Y Perico, conteniendo trabajosamente las lágrimas, se puso á rezar, como un niño que era. **¿Por qué no había de hacer Dios un milagro?** Y esta esperanza postrera, ("Octavia Santino", p. 88)

Algunas veces el discurso integrado en el indirecto libre es la respuesta a una interpelación o la protesta que halla su contestación en estilo directo:

> Aquiles, haciéndose el sentimental, empieza á reprocharle sus largas ausencias que ni aún tienen la disculpa de querer guardar el secreto de aquellos amores. **¡Ay! eran veleidades de coqueta unicamente!** ("La condesa de Cela", p. 13)

> Aquiles se indigna: **para eso, sólo para eso se ha pasado toda la tarde esperándola!** Ella se vuelve sonriente.
>
> -¡Y acaso yo he venido á oirte sermonear! ("La condesa de Cela", p. 14)

> Ramiro la interrumpió: **aquello era precisamente lo que él encontraba más agradable.** ("Tula Varona", p. 65)

---

y no suele extenderse más de un párrafo. Aparece combinado con el estilo indirecto de la psiconarración y el estilo directo del diálogo y el soliloquio. Existe tanto estilo indirecto libre que representa las palabras supuestamente pronunciadas de los personajes, como estilo indirecto libre de pensamientos. Lo más frecuente es encontrar en el mismo pasaje transiciones entre los tres estilos", Juan Bolufer 1995: 222.

[465] En *Cenizas*, Octavia reproduce en un diálogo idénticas palabras:

> "Oct.- (...) Es mu único amor, mi verdadero amor, y mi último amor.
> (...)
> Oct.- Si no me lo dijese el corazón, me lo dirían bien estos mechones blancos." (p. 37)

Otras contiene el discurso irónico de un personaje:

> **Los elogios de un hombre tan elegante, no podían menos de serle muy agradables, pero ¡ay! resistíase á creer que fuesen sinceros**. Ramiro protestó con mucho calor ("Tula Varona", p. 64)

Solamente el duquesito puede confiar en aquellas palabras, puesto que a esa altura del relato, el lector ya tiene bien claro que Tula dista bastante de semejante consideración.

De todas formas, el estilo indirecto libre no es un recurso demasiado frecuente en *Femeninas*, bien es cierto que se trata de un procedimiento todavía incipiente en el XIX y que no se consolidará hasta la prosa del XX.[466] Si el vehículo de expresión de los personajes resulta ser casi exclusivamente el diálogo, para la psiconarración Valle-Inclán abusa del discurso indirecto olvidando otras formas más ágiles y menos monótonas como el propio estilo indirecto libre o el monólogo interior.

En relación a esta cuestión Carlos Reis y Ana Cristina Lopes (2000: 321) advierten que en el seno de este discurso tiende a crearse una vacilación respecto a la focalización:

> O discurso indirecto livre, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador face às personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irónico ou satírico, ou de acentuada empatia. Note-se, por fim, que uma contaminação compacta da voz do narrador e da voz da personagem pode criar ao leitor dificuldades de interpretação, nomeadamente no que toca à identificação da focalização adoptada.

No obstante, Genette (1989a: 247) ya había advertido la estrecha relación que se crea entre las categorías modales de distancia (representación del discurso) y perspectiva, ya que la "focalización interna no se realiza plenamente sino en el relato «monólogo interior»"

Adentrados, pues, en el *modo* genettiano no se debe pasar por alto las cuestiones

[466] "Há ainda uma outra forma de representar, no texto narrativo, o discurso e / ou os pensamentos das personagens: trata-se do discurso indirecto / livre, que aparece já em diversos romancistas do século XIX", Reis y Lopes 2000: 320

relativas a la focalización de los cinco textos. Se ha dicho que predomina la omnisciencia aunque en modo alguno es exclusiva, puesto que la focalización interna y externa aunque minoritarias gozan de su protagonismo en la colección; y no de un modo vacuo sino que, a menudo, las mudanzas en la modalización cobrarán una importancia nada desdeñable para desentrañar el significado global de estas novelas cortas. Tiempo habrá de ocuparse de este aspecto, valgan de momento algunos ejemplos como reflejo de que no resulta un fenómeno en modo alguno impertinente en *Femeninas*. En la focalización interna se produce una visión compartida entre narrador y personaje:

> A mitad de una cuestecilla pedregosa, como oyese rodar algunos guijarros tras sí, hubo de volver la cabeza. Tula Varona bajaba corriendo, encendidas las mejillas, y los rizos de la frente alborotados. ("Tula Varona", p. 52)
>
> Como la risa le duró mucho tiempo, los ojos del buen mozo pudieron pasar, desde la garganta blanca y tornátil, sacudida por el coro de carcajadas cristalinas, hasta las pantuflas turcas, y las medias de seda negra, salpicadas de mariposillas azul y plata y extendidas sin una arruga sobre la pierna... ("Tula Varona", p. 73)
>
> Pondal se levantó para entornar los postigos del balcón que estaban cerrados. Era la tarde de esas adustas é invernales, de barro y de llovizna, que tan triste aspecto prestan á la vieja ciudad. Siniestras ráfagas plomizas y lechosas pasaban lentamente ante los cristales que la ventisca azotaba con furia. Dos aguadores sentados sobre sus cubas, aguardaban la vez, entonando una canción de su país. Perico no entendía la letra, que tenía una cadencia lánguida y nostálgica, ("Octavia Santino", p. 101)
>
> Las últimas páginas del libro eran terriblemente dolorosas; ("La Generala", p. 174)[467]
>
> Sandoval calló, arrepentido de su atrevimiento. La generala era una virtud. ("La Generala", p. 177)

En cuanto a la focalización externa, el narrador depone los privilegios de su omnisciencia realizando una presentación meramente exterior, y exhibe una notable incapacidad para acceder al interior de los personajes:

> A todo esto, la condesa baja la cabeza y parece dudosa. ("La condesa de Cela", p. 18)

[467] Esta apreciación no puede ser atribuible al distante e irónico narrador, pero sí a Sandoval, quien se muestra conmovido por estas últimas páginas y por la resolución de la condesa Iseult. Por tanto, se asume la perspectiva del joven teniente en este caso.

> Octavia parecía dormitar; inmóvil, pálida como la muerte, con los cabellos sueltos sobre la almohada. ("Octavia Santino", p. 90)

> Al mismo tiempo, entornó los párpados y cruzó las manos sobre el seno de cándidas y gloriosas líneas: parecía soñar. ("Rosarito", p. 188)

Hay casos en que la focalización externa coincide con la interna de algún personaje, circunstancia que a Genette (1989a: 246) se le antoja común:

> Por otra parte, la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es tan clara como podríamos creer, si sólo tuviéramos en cuenta los tipos puros. Una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro: la focalización externa sobre Philéas Fogg es también focalización interna sobre Passepartout asombrado por su nuevo amo y la única razón para atenerse al primer término es la calidad de héroe de Philéas, que reduce a Passepartout al papel de testigo;[468]

No faltan ejemplos en *Femeninas* en los que resulta difícil discernir si se trata de un caso de focalización externa o si es algún personaje el que está actuando como focalizador:

> Por el tono de la condesa es difícil saber que impresión le ha causado la carta. ("La condesa de Cela", p. 17)

> En el vestíbulo, tras la puerta de cristales del saloncito, se dibujó el perfil de una señora anciana, la cual, después de haber observado un instante, asomó la cabeza sonriendo cándidamente.
>
> -¿No ha venido el señor Popolasca?
>
> -No, tiita. ¿Pero qué hace que no pasa? Ándele, tomará mate. ("Tula Varona", p. 68)

> Allá abajo, se oía el perpetuo sollozo de la fuentecilla del patio, unas niñas jugaban á la rueda; y los vendedorcillos de periódicos pasaban pregonando las últimas noticias de un crimen misterioso. ("Octavia Santino", p. 101)

Resulta complicado descifrar en todos ellos si se trata de una visión exclusivamente exterior, que únicamente se atenga a los datos de la percepción física y sin ningún conocimiento a priori, o si, por el contrario, refleja el punto de vista de otro personaje. Los

[468] Mieke Bal (1977: 113) demuestra la inconsistencia de la teoría de Genette en este punto, pues pone de manifiesto el que no haya percibido la diferencia entre el objeto focalizado y el sujeto focalizador: "On voit que l´emploi nonchalant d´une préposition suffit pour renverser une théorie. Si Genette avait pensé à distinguer «focalisation sur» de «focalisation par», il n´aurait jamais abouti à traiter Philéas et son valet comme des instances presque interchangeables, et à traiter comme «focalisé» aussi bien le sujet (Passepartout) que l´objet (Phíleas). Cette erreur met en lumière la confusion des différents sens attribués au terme focalisation. Il est évident que si, en dernière analyse, le critère décisif restait la distinction entre «personnage principal» et «personnage secondaire», on dirait que nous n´avons pas beaucoup avancé depuis Forster."

interrogantes acerca de la actitud de Julia bien pueden corresponder a la observación del expectante Calderón, así como el inicial anonimato de la "tiíta" de Tula se puede deber a la presentación externa que se hace de algunos personajes de la obra o al punto de vista del duquesito, desconocedor de la identidad de la anciana. Por último, en el ejemplo de "Octavia Santino", los ruidos del exterior están percibidos por alguien presente en la habitación, dado que Octavia duerme, ¿será Pondal o, una vez más, serán las restricciones propias de la focalización externa?

A propósito de este último ejemplo, donde la visión está limitada por la situación física del foco narrativo, hay otros momentos en los que este narrador omnisciente, como si de una focalización interna se tratase, elige una determinada posición para conseguir, en las descripciones, la perspectiva más idónea. La similitud entre esta opción y el punto de vista propio del narrador autodiegético no dejan lugar a dudas respecto a la cercanía que, a pesar de su dispar naturaleza, existe en torno a los métodos empleados por ambos narradores:[469]

> Desde la explanada, dominábase el vasto panorama de la ría guarnecida de rizos: los tilos del paseo de Paris y las torres de la ciudad, destacábanse sobre la faja roja que marcaba el ocaso. ("Tula Varona", p. 60)

> Vista á la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo; la sombra de las pestañas temblando en el marfil de la mejilla; y el busto delicado y gentil destacándose en la penumbra incierta sobre la dorada talla, y el damasco azul celeste del canapé, Rosarito recordaba esas ingenuas madonas, pintadas sobre fondo de estrellas y luceros. ("Rosarito", p. 187)

> Allá, muy lejos, en la lontananza azul donde se disipan las horas felices, percibía, como en esbozo fantástico, las viejas placenterías. ("La niña Chole", p. 112)

[469] En "Rosarito" sucede un fenómeno similar, pues el foco externo de la primera descripción va expandiéndose desde la atención inicial de la condesa a los demás personajes de la habitación: "Sentada ante uno de esos arcáicos veladores con tablero de damas, que tanta boga conquistaron en los comienzos del siglo, cabecea el sueño la anciana condesa de Cela: los mechones plateados de sus cabellos, (...) En el otro extremo del canapé, su nieta Rosarito mueve en silencio cuatro agujas de acero (...) Aunque muy piadosas entrambas damas, es lo cierto que ninguna presta atención á la vida del Santo del día, que el capellán del Pazo lee en voz alta, encorvada sobre el velador, y calados los espejuelos de recia armazón dorada" (p. 186)

> Por desgracia, desde donde yo estaba, solamente podía verla el rostro aquellas raras veces que lo tornaba á mí ("La niña Chole", p. 118)
>
> Visto con ayuda de los gemelos del capitán, Progreso recuerda esos paisages de caserío inverosímil que dibujan los niños precoces; ("La niña Chole", p. 113-114)

Esta última cuestión introduce ya los planteamientos del narrador de "La niña Chole", cuya singularidad radica en que es un caso único entre las seis novelas cortas ya que goza de una identidad particularizada. Según reza el subtítulo de la obra ("Del libro *Impresiones de Tierra Caliente*, por Andrés Hidalgo"), se crea el artificio de que este texto es un fragmento del libro que un personaje, Andrés Hidalgo, escribió a propósito de las impresiones causadas por un viaje de juventud a México. Otro aspecto privativo de este relato de *Femeninas* es que, a diferencia de lo visto hasta el momento, no presenta los hechos a partir de un narrador heterodiegético y extradiegético, sino que utiliza un narrador autodiegético -según la tipología genettiana-[470] que describe las sensaciones experimentadas hace bastantes años con motivo del susodicho viaje. Por consiguiente, como ya se expone en el propio subtítulo, esta novela corta está todavía muy cercana a los relatos de viajes de sus primeros pre-textos, hecho que supone una subordinación de la historia amorosa a las sensaciones del viaje. Sin embargo, esta circunstancia se invierte a partir de los ocho primeros capítulos de la *Sonata* en los cuales se integra este opúsculo, y en cuyo seno se potencia la importancia de los sobresaltos amorosos del protagonista.[471]

A pesar de la influencia de la literatura de viajes, la disposición narrativa del texto

---

[470] "Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato (*Gil Blas*); otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo (...) Parece como si el narrador no pudiera ser en su relato un comparsa ordinario: no puede ser sino divo o simple espectador. Para la primera variedad (que representa en cierto modo el grado intenso del homodiegético) reservaremos el término, inevitable, de *autodiegético*", Gérard Genette 1989a: 299-300.

[471] Vid. el estudio textual de la obra.

en poco se diferencia del relato autobiográfico o del género de las memorias. Como se ha visto en el apartado anterior, en "La niña Chole" hay un narrador que, desde el presente del acto de escritura y en edad provecta, narra unos hechos que acontecieron en su juventud, lo cual establece un lapso temporal bastante amplio entre el momento de la historia y el momento de la narración. Este alejamiento explica la ironía con que el yo-narrador trata los grandilocuentes achaques amorosos de su juventud, lo que supone un nuevo comportamiento afín entre las dos instancias narrativas de *Femeninas*:[472]

> Aun cuando toda la navegación tuvimos tiempo de bonanza, como yo iba herido de mal de amores, los primeros días, apenas salí del camarote ni hablé con nadie. Cierto que viajaba para olvidar, pero hallaba tan novelescas mis cuitas, que no me resolvía á ponerlas en olvido. (p. 108)

> 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; á 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 á los veinte años!... (p. 111)

El modo retrospectivo y no simultáneo de la narración permite conducir al relato bajo la alternancia entre la focalización del yo-narrador y el yo-protagonista.[473] Dicha

[472] Amparo de Juan (2000: 185) cifra la similitud que existe entre el narrador de "La niña Chole" y los demás narradores de *Femeninas* en la relación que adquieren con sus protagonistas: "Se explican las peculiaridades del comienzo de «La Niña Chole», que luego será el de *Sonata de Estío*, si se observa desde la perspectiva común de las novelas cortas. Así, la presentación-retrato del protagonista en los compases iniciales, con referencias a un pasado vivido, es un procedimiento común. La caracterización que el narrador hace de sí mismo adopta el mismo tonillo medio irónico, medio distanciado, de superioridad familiar, que se concreta en expresiones estilísticas que no se localizan en las otras *Sonatas*. 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. En el capítulo dedicado a las *Sonatas* se observó cómo 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 de las novelas cortas."

[473] La focalización del narrador autodiegético resulta una cuestión de difícil resolución. Amparo de Juan (2000: 51) advierte la escasa atención que se ha mostrado al respecto y hace un repaso a través de las soluciones que los diferentes narratólogos han aportado a la hora de resolver la problemática de la focalización en "primera persona". Concluye que no hay un criterio unívoco, ya que las respuestas oscilan *grosso modo* entre la focalización interna o la externa del narrador distanciado.

A este propósito Reis y Lopes (2000: 261) afirman que en el narrador autodiegético, la focalización del yo-narrador puede ser considerada omnisciente pero solamente en virtud de su posterioridad: "Por sua vez, uma

dualidad tenía, como se recordará, su correlación en la frecuencia y duración del relato, así, mientras las escenas están focalizadas por el yo protagonista, los sumarios y los relatos iterativos por el yo narrador. A tenor de esta distribución en las primeras páginas domina la perspectiva del segundo que desde el privilegio de la distancia explica las causas del viaje, sus vicisitudes, la vida en los primeros días a bordo del "Dalila", etc. Sin embargo, una vez que el "Dalila" toca aguas mejicanas, el encuentro de la Niña Chole desencadenará la atención del protagonista y será a partir de este momento cuando predomine su punto de vista frente a las esporádicas apariciones del yo-narrador.

Pero, aun cuando esto es así en líneas generales, en ocasiones se elimina la perspectiva del yo-narrador básicamente para mantener la tensión narrativa. Se produce, por consiguiente, una paralipsis,[474] alteración modal que consiste en la omisión voluntaria de la omnisciencia del narrador con el propósito de restringir la información facilitada al lector, a fin de mantener la intriga o producir una posterior sorpresa:

> ¡Verdaderamente, aquella desconocida empezaba á preocuparme demasiado! Estoy seguro, que acabaría por enamorarme locamente de sus lindos ojos si tuviese la desgracia de volver á verlos; pero afortunadamente, las mujeres que así tan súbito nos cautivan suelen no aparecerse más que una vez en la vida. (p. 122)[475]
>
> Envuelto en el rosado vapor que la claridad del alba extendía sobre el mar azul adelantaba un esquife. ¡Y era tan esbelto, ligero y blanco, que la clásica comparación con

---

focalização ominisciente quando activada por um narrador autodiegético revela-se quantitativa e qualitativamente muito distinta da que é protagonizada por um narrador heterodiegético. Com efeito, o máximo potencial informativo de que o narrador autodiegético pode desfrutar deriva da situação de ulterioridade em que se encontra e mesmo da sua variável capacidade de retenção memorial (...). Trata-se pois, de uma omnisciência que só poderá ser denominada como tal na medida em que se reconhecer no narrador a aquisição de um saber que lhe confere prerrogativas muito superiores às da sua condição (passada) de personagem;"

En este estudio, en coherencia con la línea adoptada, se seguirá a Genette (1989a), quien considera que las dos focalizaciones del relato autodiegético son ambas internas.

[474] La paralipsis, como se explicará en su momento, será un recurso frecuente en Valle-Inclán para generar intriga en las cinco novelas cortas restantes.

[475] Aunque en este caso, el comentario que el narrador realiza a continuación ("Bien puede presumirse que no me detuve entonces á analizar mis sensaciones", p. 123) desbarata -aunque solamente en parte, debido a la ambigüedad del enunciado- la ulterior sorpresa del encuentro con la criolla.

> la gaviota y con el cisne veníale de perlas! En las bancas traía hasta seis remeros. Bajo un palio de lona levantado á popa se guarecían del sol dos bultos vestidos de blanco. Cuando el esquife tocó la escalera del «Dalila», ya estaba yo allí, en confusa espera de no sé que gran ventura. Una mujer venía sentada al timón. El toldo solamente me deja ver el borde de la falda, y los pies de reina calzados con chapines de raso blanco, pero mi alma la adivina. ¡Es ella! ¡la niña Chole! ¡la Salambó de los palacios de Mixtla!... (p. 137-138)

Es obvio que las dudas que surgen al protagonista acerca de si volverá a ver a la criolla, solamente pueden ser atribuibles a un relato focalizado por el yo-personaje, puesto que estas interrogantes no se podrían sostener partiendo de la perspectiva a posteriori del narrador, quien conoce perfectamente el desenlace de sus encuentros con la criolla tal como había manifestado páginas atrás: "Allí, en el comedor del Hotel, he visto por vez primera, una singular mujer," (p. 117). Una circunstancia similar acontece en el segundo ejemplo, pues el suspense relativo a la identidad de los integrantes del esquife únicamente se suscita por la curiosidad simultánea del yo-personaje -compartida con la del lector- y no de la del yo-narrador, sabedor de que se trata de la Niña Chole.

La focalización interna que rige el relato requiere, como se ha visto, que su punto de vista se atenga a la coherencia de las limitaciones físicas del narrador.[476] A menudo se respeta este aspecto, aun cuando se utilicen subterfugios como los prismáticos del capitán para realizar la descripción de Progreso "vista desde lejos";[477] sin embargo, no siempre se guarda este precepto y la perspectiva del narrador recuerda a la de los relatos no focalizados:

> El negro pareció dudar. Asomóse al barandal de estribor y observó un instante el fondo

[476] "Como é óbvio, a subjectividade projectada no enunciado remete para o eu-personagem em acção e não para o eu-narrador; por outro lado, mais do que em qualquer outra circunstância, a focalização interna da personagem arrastra uma focalização externa sobre o que a rodeia", Reis y Lopes 2000: 261.

[477] La descripción de Progreso que en la *Sonata* pasará a San Juan de Tuxtlan es un ejemplo, según Amparo de Juan (2000: 56), en el que se funden la emoción compartida entre la sensación del yo-personaje y el recuerdo del yo-narrador, y por tanto se anula el doble plano temporal.

> del mar donde temblaban amortiguadas las estrellas. Veíanse cruzar argentados y fantásticos peces que dejaban tras sí, estela de fosforecentes chispas y desaparecían confundidos en los rieles de la luna, mientras en la zona de sombra que sobre el azul de las olas proyectaba el costado del «Dalila», esbozábase la informe mancha de una cuadrilla de tiburones. (p. 152)

Sin duda, tal visión del mar no puede ser percibida por el protagonista que no está asomado al barandal sino por el cazador de tiburones, el único que ejecuta esta acción. Tampoco se puede concluir que posteriormente el negro le hubiese contado su impresión, dado que muere minutos después. Es, por consiguiente, una extralimitación en el punto de vista del narrador.[478]

Respecto a la presencia del yo-narrador en el texto, Amparo de Juan (2000:75-80) afirma que esta se puede rastrear a través de los verbos metadiscursivos. Utiliza la clasificación realizada por Rolf Eberenz (1991) quien agrupa dichos verbos en tres grupos:

a) Verbos de rememoración: "recuerdo", "no lo olvidaré nunca".

b) Verbos declarativos: "diré", "voy a hablar", "al que ya he mencionado".

c) Verbos de reflexión o pensamiento: "creo", "parece", "pienso", "sé".

Con relación al segundo grupo esta investigadora señala su escasa afluencia en las *Sonatas,* vinculando dicho aspecto con la ausencia de menciones al acto de escritura.[479] En cuanto al primer grupo echa de menos en la clasificación de Eberenz el verbo "confesar", afirmando que todavía implica una mayor sinceridad que el verbo "recordar".

"La niña Chole" emplea solamente los verbos pertenecientes a la primera categoría,

---

[478] Es lo que Genette (1989a: 251) llama paralepsis: "La alteración inversa, el exceso de información o paralepsis, puede consistir en una incursión en la conciencia de un personaje a lo largo de un relato generalmente regido por focalización externa: (...) Puede tratarse igualmente, en focalización interna, de una información incidental sobre los pensamientos de un personaje diferente del personaje focal o **sobre un espectáculo que éste no puede ver**." (la negrita es mía)

[479] La única marca textual en "La niña Chole" que hace referencia al acto de escribir es la siguiente: "Téngolo sobre la mesa mientras escribo" (p. 131)

aunque bien es cierto que se trata de un relato breve y que la narración autobiográfica es solamente un esbozo en esta novela corta. Sorprende el número de veces que aparece el verbo "recuerdo", un total de cinco que unido al sustantivo "recuerdo" supone una inflación de palabras con idéntico lexema. A ellos hay que añadir la variante "no olvidaré nunca", que se suma también al primer grupo de verbos de la lista de Eberenz. Esta insistencia en la narración basada en los recuerdos proviene obviamente de la distancia cronológica entre el acto de escritura y el momento de la historia. Este alejamiento temporal implica que lo narrado tenga necesariamente que pasar por el tamiz de la memoria del narrador-protagonista, quien selecciona únicamente aquellas vivencias que más le han impactado y que todavía sobreviven en su recuerdo.[480] Hay, por lo tanto, no una reproducción fidedigna del pasado, sino una reconstrucción subjetiva basada en la conjunción de las impresiones pasadas y presentes del narrador. A esta presentación de los hechos basada en la rememoración y no en la mimesis, Leda Schiavo (1991) la definió como "la estética del recuerdo en Valle-Inclán", cuyo propósito es alejarse de la escuela realista, tan abominada por el escritor como por todo el modernismo en general. Son numerosos los textos teóricos o críticos[481] donde Valle se refiere a este asunto, aunque es en las páginas de *La lámpara maravillosa* donde se ocupa más detenidamente de ello:

> En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los ojos las aprenden, sino como adecuaciones al recuerdo. En el recuerdo todas las cosas aparecen quietas y fuera del momento, centros en círculos de sombra. 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. Las nociones de lugar y de tiempo se corresponden como valores del quietismo estético. (*La lámpara*

[480] En este sentido es importante la diferencia de "La niña Chole" con alguno de sus pre-textos que transcurrían en presente y eliminaban la dimensión subjetiva de la rememoración. Vid. el estudio textual del relato.

[481] Vid. Leda Schiavo 1991 y Aznar Soler 1994.

maravillosa, p. 133)

A la luz de este párrafo, exordio del capítulo sobre el quietismo estético y que tanto se ha asociado con la visión de altura del esperpento,[482] es difícil no observar las concomitancias con la estética que se desprende de "La niña Chole", en particular, y del género memorístico de las *Sonatas* en general. El cultivo de la evocación supone una apuesta por una literatura basada en la recreación subjetiva, es por ello que en "La niña Chole" el recuerdo aparece como purificador de las sensaciones y explorador de la esencia de las cosas, consecuente con la aspiración gnóstica de *La lámpara maravillosa*:

> El lamento informe y sinfónico de las olas, despertaba en mí, un mundo de recuerdos: perfiles desvanecidos; ecos de risas; murmullo de lenguas extranjeras, (*La lámpara maravillosa*, p. 112)
>
> hasta me parece que cerrando los ojos el recuerdo se aviva y cobra relieve; vuelve á sentir la angustia de la sed y el polvo; (*La lámpara maravillosa*, p. 116)
>
> Y era tal el poder sugestivo del recuerdo, que, en algunos momentos, creí respirar el perfume voluptuoso, que, al andar, esparcía su falda, con ondulaciones suaves. (*La lámpara maravillosa*, p. 135)

Por tanto, más que la descripción de los distintos sucesos que atañen al protagonista, importan las impresiones y sensaciones -amorosas y de diversa índole- que va experimentando el personaje. En relación con el rechazo a la literatura mimética del realismo se produce una clara transgresión del concepto de verosimilitud, ya que a lo largo del relato se incide en la poca fiabilidad que ofrece este narrador, pero, no solamente porque el paso de los años haya podido socavar su memoria, sino porque atendiendo a sus palabras hay una pretensión de novelar el material de la historia, aun cuando éste no se sujete fidedignamente a los sucesos acaecidos. En el episodio con el indio prefiere mentir antes que confesar su miedo, indicando que la veracidad no se halla entre su virtudes más

[482] Vid. Leda Schiavo 1991: 13.

distinguidas:

> Recelé algún encuentro como el pasado, y tomé á buen paso camino del muelle: llegué á punto que largaba un bote del «Dalila» donde iban el Segundo de abordo y el doctor: gritéles, me conocieron, y mandaron virar para recogerme. Ya con el pie sobre la borda exclamé:
>
> -¡Buen susto!...
>
> A contar iba la aventura con el indio, cuando sin saber por qué, cambié de propósito; y me limité á decir:
>
> -¡Buen susto á fe! Creí que el vapor habría zarpado!... (p. 133)

Sumado a su naturaleza fabuladora, la ensoñación que el personaje padece a lo largo del viaje no parece la circunstancia que más favorezca su credibilidad. Bien sea por el paisaje, el calor, el vaivén del barco o el caminar monótono del tren, el personaje deambula por el relato en un estado permanente de somnolencia:[483]

> Aletargado por el calor, voy todo este tiempo echado en el fondo de la canoa de un negro africano, que mueve los remos con lentitud desesperante. A través de los párpados entornados veía erguirse y doblarse sobre mí, guardando el mareante compás de la bogada, aquella figura de carbón, que unas veces me sonríe con sus abultados labios de gigante, y otras silba esos aires cargados de hipnótico y religioso sopor, una tonata compuesta solamente de tres notas tristes, conque los magnetizadores de algunas tribus salvajes adormecen á las grandes culebras. (p. 115)

> De este viaje á la ciudad maya conservo una impresión somnolente y confusa, parecida á la que deja un libro de grabados hojeado perezosamente en la hamaca, durante el bochorno de la siesta; (p. 115-116)

> En medio de aquel ambiente encendido, bajo aquel cielo azul, donde la palmera abre su rumoroso parasol, la fresca música del agua, recordábame de un modo sensacional y remoto, las fatigas del desierto, y el deleitoso sestear de los oásis. (p. 116)

> En el coche las conversaciones hacíanse cada vez más raras. Se cerraron algunas ventanillas, se abrieron otras; pasó el revisor pidiendo los billetes; apeáronse en una estación de nombre indio, los últimos viajeros, y todo fué silencio en el vagón. Adormecido por el ajetreo, el calor y el polvo, soñé como un árabe que imaginase haber traspasado los umbrales del paraíso. (p. 122)

> Poco á poco, cerróme los ojos la fatiga, y el arrullo monótono y regular del agua, acabó de sumirme en un sueño amoroso, febril é inquieto, representación y símbolo de mi vida. (p. 135-136)

[483] "Recordemos que en la *Sonata*, el trayecto de Bradomín por Tierra Caliente va acompañado no por el pensamiento y la razón, sino por una ensoñación difusa donde se mezclan los fantasmas del recuerdo. El viaje entero acontece como inmerso en una substancia imaginaria que se intensifica a medida que se aleja de Europa y se nutre de memorias cuyas principales reservas se constituyen en la leyenda y el mito, en las narraciones que oyó de niño. (...) La ensoñación acompaña las descripciones de Tierra Caliente, de manera que aligera a los seres y paisajes de su peso ontológico, los desnuda de su materialidad hasta convertirlos casi en fantasía", Lily Litvak 1986:159-160.

De modo que la poca fiabilidad resulta uno de los rasgos más sobresalientes del narrador autodiegético de "La niña Chole", condición esta que configura una prosa bien diferente a la que se había consolidado y prestigiado en la segunda mitad del XIX, pues la verosimilitud se torna en fabulación y la indagación psicológica en la pintura de sensaciones. Ahora bien, si la narrativa cimentada en la evocación del recuerdo parece en Valle-Inclán un aspecto estrechamente ligado al género de las memorias, no resulta, en modo alguno, privativo de las cuatro *Sonatas* y sus pre-textos. En los cuentos de *Jardín umbrío* el narrador homodiegético apela, con frecuencia, a sus impresiones pasadas para describir o evocar sensaciones que todavía conserva en su memoria:[484]

> Entramos en una capilla, donde algunas viejas rezaban las Cruces. Es una capilla grande y oscura, con su tarima llena de ruidos bajo la bóveda románica. Cuando yo era **niño**, aquella capilla tenía para mí una **sensación de paz campesina**.(...)
>
> (...) ¡Oh, Capilla de la Corticela, cuándo esta alma mía, tan vieja y tan cansada, volverá a sumergirse en tu sombra balsámica! ("Mi hermana Antonia"; Ju 1920, p. 108-109)

> De aquel molinero viejo y silencioso que me sirvió de guía para visitar las piedras célticas del Monte Rouriz guardo un **recuerdo** duro, frío y cortante como la nieve que coronaba su cumbre. Quizá más que sus facciones, que parecían talladas en durísimo granito, su historia trágica hizo que con tal energía **hubiéseme quedado en el pensamiento** aquella cara tabacosa que apenas se distinguía del paño de la montera. Si cierro los ojos, creo verle: (...)
>
> (...) ¡No, no lo **olvidaré nunca**! ("Un cabecilla"; Ju 1920, p. 10-80)

> La imagen que conservo de mi bisabuelo es la de un viejo caduco y temblón que paseaba al abrigo de la iglesia en las tardes largas y doradas. ¡Qué amorosa evocación tiene para mí aquel tiempo! ¡Dorado es tu nombre, Santa María de Louro! ¡Dorada tu iglesia con nidos de golondrinas! ¡Doradas tus piedras! ¡Toda tú dorada, villa de Señorío! ("Mi bisabuelo"; Ju 1920, p. 59-60)

---

[484] Luis González del Valle (1997: 150-151) relaciona esta circunstancia con la influencia que el impresionismo tuvo sobre el modernismo, a la par que afirma que es una de las características más importantes del movimiento: "En el contexto de lo discutido hasta aquí, hay que mencionar también que el Impresionismo ejerció notable influencia sobre los modernistas en su representación de lo sugerente (...).

También es impresionista la tercera sección de "Mi hermana Antonia" sobre la cual ya me expresé previamente cuando discutía la importancia de la sinestesia entre los modernistas. Este subtexto es impresionista en el sentido de que su narrador -el hermano de Antonia- actuó como un pintor impresionista al describir algo en términos de su reacción personal ante dicho algo y no como reflejo de una realidad concreta: no describe este narrador un lugar con identidad propia y sí un sitio cuyas características fundamentales dependen más que nada de la impresión que dicho narrador tiene de él."

La imagen que los tres narradores conservan, respectivamente, de la Capilla de la Corticela, del molinero, de su bisabuelo y Santa María de Louro, en poco se diferencia de la recreación subjetiva que Andrés Hidalgo / Bradomín realiza en "La niña Chole" / *Sonata de estío*, de los paisajes y los personajes de la exótica Tierra Caliente. Es, por lo tanto, un recurso usual en su narrativa temprana, por ello no debe sorprender que en relatos con narrador heterodiegético, como los cinco de *Femeninas*, tan poco proclives en apariencia al uso de la rememoración, utilicen procedimientos similares. En ellos el narrador reproduce, en ocasiones con un lirismo notable, la evocación causada por el doble plano temporal -propio de la escritura autobiográfica- que los personajes realizan a propósito de acontecimientos o vivencias pretéritas:[485]

> La condesa aspiraba todas las noches en su tertulia, al lado de algún ex-adorador que había envejecido mucho más á prisa que ella, este perfume lejano y suave, como el que exhalan las flores secas, -reliquias de amoroso devaneo, conservadas largos años entre las páginas de algun libro de versos. ("La condesa de Cela", p. 21)

> Aún hoy, cierta marquesa de cabellos plateados, -que un tiempo los tuvo de oro, y fué muy bella,- suele referir á los íntimos que acuden á su tertulia los lances de aquella amorosa y palatina jornada. ("Tula Varona", p. 52)

> Él, también recordaba otros días, días de primavera, azules y luminosos; mañanas perfumadas; tardes melancólicas; horas queridas: paseos de enamorados que se extravían en la avenidad de los bosquecillos, cuando los insectos zumban la ardiente canción del verano, florecen las rosas, las tórtolas se arrullan sobre las reverdecidas ramas de los robles. Recordaba los albores de su amor, y todas las venturas que debía á la moribunda. ("Octavia Santino", p. 87)

> 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! fué al deshacerse aquel hogar, cuando conociera á Octavia Santino!... ("Octavia Santino", p. 88)[486]

---

[485] Amparo de Juan (2000: 183), al referirse a esta similitud, refiere que el acercamiento a la escritura biográfica y su doble plano temporal se produce por medio del presente y se subraya con adverbios y otras expresiones temporales.

[486] La comparación con la sensación olfativa es un recurso propio del fin de siglo: "Abundan asimismo las sensaciones olfativas: Ferdinand Brunetière, en el fin de siglo, ya había hablado del «animalismo del sentido olfativo». El único, dice, cuyo goce está desprovisto de intelectualismo, y por ende, el más crudo, el menos espiritual y el más sensual. Baudelaire ya había explotado el poder poético de los aromas y los escritores del fin de siglo acuden a ellos

> las damiselas de su provincia, abuelas hoy que todavía suspiran, cuando recitan á sus nietas los versos de «El Trovador», referían algo mucho más hermoso... ("Rosarito", p. 197)

> Era ella una niña, y habíale quedado muy presente la sombría figura de aquel emigrado español de erguido talle y ademán altivo, que todas las mañanas se paseaba con el poeta Espronceda en el atrio de la catedral, y no daba un paso sin golpear fieramente el suelo, con la contera de su caña de Indias. Amada de Camarasa no podía menos de suspirar, siempre que hacía memoria de los alegres años pasados en Lisbora. ("Rosarito", p. 193)

Esta nueva similitud arroja la conclusión, como resumen de la problemática del narrador en *Femeninas* y analizadas las características de sus dos instancias narrativas, de que en esta colección Valle-Inclán parece no preocuparse demasiado por la coherencia narrativa. Pese a utilizar narradores de diferente naturaleza y a tenor de los procedimientos comunes que se observan en sendos comportamientos, a menudo contamina sus relatos heterodiegéticos con herencias de la narrativa decimonónica y recursos (intrusión del narrador, relato focalizado...) más propios del narrador homodiegético. Tal vez porque este tipo de narrador es utilizado con mayor dominio en los primeros años de su producción, si se tiene en cuenta que, salvo las novelas cortas y *Flor de santidad*, el grueso de su obra narrativa hasta las *Comedias bárbaras* opta por esta segunda modalidad narrativa.

---

para transformar el sentimiento en sensación", Lily Litvak 1986: 178.

Sin embargo, en su monografía sobre las *Sonatas*, Zamora Vicente (1983: 160) afirma que las sensaciones olfativas son mucho menos comunes que las visuales o auditivas. No obstante, recientemente Romero Crego (2000: 275-278) matizó esta opinión: "Zamora Vicente, en su valoración de elementos olfativos, se centra únicamente en aquellos momentos en los que Bradomín resalta, a través de sugerencias explícitas, estas sensaciones de olor. Está claro que van a tener mayor relevancia, porque el protagonista los recuerda así, y así nos los quiere transmitir. Sin embargo, en un intento de profundizar en el tema, proponemos un análisis que atienda además a otros componentes de olor que están menos explicitados. Consideramos, por ello, también la presencia de objetos olorosos, que unas veces nos remitirán a olores reales y otras a olores metafóricos, que es donde realmente se van a producir las sinestesias. Una vez establecida esta distinción, nos centraremos en asignar las diferentes funciones que desempeña el olor en cada uno de los distintos niveles".

De tal modo que este ejemplo de "Octavia Santino" entraría de lleno en la casuística esbozada por Romero Crego.

2.3. SEIS HISTORIAS AMOROSAS HACIA UN FINAL INCIERTO

> Lo corriente en la novela corta, que no cuenta más que una historia, es que se construya en torno a un enigma inicial cuya solución constituye el final de la obra. El enigma inicial existe en algunas novelas cortas de Valle-Inclán.
> El lacónico mensaje de la condesa de Cela hace surgir una serie de preguntas tanto en la mente de Aquiles Calderón como, de rebote, en la imaginación del lector. El grito de Rosarito en el apacible salón, y sobre todo el temblor incoercible provocado por la impresión de haber recibido un aviso del otro mundo, constituyen de hecho un enigma y, aunque enseguida indique por qué ha gritado, sólo se dilucida el primer fenómeno y no los demás. (...) El enigma inicial no es, sin embargo el fundamento de todas las novelas cortas de Valle-Inclán. *Eulalia*, *Augusta*, *Tula Varona*, *La Generala*, no lo contienen, propiamente hablando. En *Octavia Santino*, sólo surge al final con los remordimientos que consumen a la moribunda y el golpe de efecto de la novela corta es otro enigma, eternamente irresoluto. Nadie sabrá nunca el nombre del varón que hizo que Octavia cometiese una infidelidad, en caso de que esto aconteciera. *La Generala* acaba también con un enigma: ¿qué hará el general Rojas y cuál será el destino de Currita? Todas las novelas cortas con enigma inicial tienen como punto de partida, en Valle-Inclán, un acontecimiento puntual. En cambio, las que empiezan con la descripción de una situación afectiva carecen, en general, de este resorte interno. Dicho esto, es raro que, en el caso de Valle-Inclán, el final de la novela corta constituya la solución del enigma, procedimiento clásico del género, como ya apuntamos anteriormente. Sólo *Rosarito* concluye con un final abrupto, la muerte de la joven, que puede ser considerado como una aclaración de la inexplicable angustia inicial. (Eliane Lavaud 1991: 135)

Eliane Lavaud, en esta larga cita, observa lúcidamente las estructuras constitutivas de la novela corta, presentes también en estas seis historias amorosas.[487] En efecto, el

[487] La profesora Lavaud (1991: 139-141) ha observado igualmente la estructura circular de las novelas cortas valleinclanianas: "El estudio de la doble estructura de la novela corta de intriga -El bucle y los rellanos- acabará de demostrarnos la soltura de Valle-Inclán en este género literario. El punto de partida de la novela corta es un acontecimiento puntual o la exposición de una situación dada (A), o ambos a la vez. Este punto de partida es a la par simétrico y antitético con respecto al final (A´), lo que permite hablar de estructura en bucle. Además, la progresión de la novela corta, en el interior de este bucle, se hace por rellanos (R) cuyo número es variable.

La mayoría de las veces la novela corta se ciñe a un bucle simple. *Tula Varona* es un buen ejemplo. El punto de partida de los acontecimientos (A) es la llamada que Tula lanza al duque para que la espere («-¡Eh! ¡Duque! ¡Duque! ¡Espere usted, hombre!»); el punto de llegada (A´) es el rechazo del duque por la dama («-¡Salga usted! ¡Salga usted!»). Ambos acontecimientos A y A´ que, respectivamente, abren y cierran el bucle, son a la vez simétricos y antitéticos y sendas nociones se subrayan mediante el detalle de las armas. Al principio, el duque lleva el fusil, pero al final es Tula quien blande un florete y hiere al hombre. (...) A veces el bucle no se abre desde el principio de la novela corta. *La Generala* se abre con la entrada de Sandoval en el hogar del general Rojas y de su esposa y no se trata siquiera de un acontecimiento preciso y único, sino de un motivo iterativo. El bucle se cierra con la llegada del marido y el contraste reside en la alteración de la pareja. Cuando el bucle se abre, la pareja está formada por Currita y su marido con Sandoval, frente a ellos, aislado. Al final de la novela, Currita y Sandoval componen la pareja, frente a la que se presenta el general Rojas. *La Condesa de Cela* se abre y se cierra con dos acontecimientos simétricos y opuestos: una mujer anuncia su llegada (A) y afirma luego que no vendrá más (A´). (...)

Valle-Inclán encierra a veces sus novelas cortas en un doble bucle. Así *Octavia Santino* se abre con la agonía de una mujer (A) y se cierra con su fallecimiento (A´). Aquí no hay contraste entre los dos acontecimientos, uno es la consecuencia lógica y esperada del otro. La antítesis es, en cambio, evidente entre los polos extremos del segundo bucle centrados en la actitud de Pedro Pondal, postrado al principio (B), demente al final (B´). (...)

Queda por estudiar la novela corta que presenta la forma de estructura circular más compleja: *Rosarito*. En

enigma inicial únicamente constituye el punto de partida de "La condesa de Cela" y "Rosarito", y los finales se cierran con una incógnita en "Octavia Santino" y "La Generala". Sin embargo, no parecen del todo incontrovertibles las conclusiones de la profesora Lavaud ya que, si bien no admiten duda sus aseveraciones respecto a los inicios no cabe decir lo mismo de los desenlaces. En primer lugar, el remate abrupto no es un recurso exclusivo de "Rosarito" sino que también aparece en "La condesa de Cela", "Tula Varona", "Octavia Santino" y "La Generala", ¿o no se debe entender así el repentino descubrimiento del pasado licencioso de la madre de Julia, o el inesperado rechazo de Tula al duquesito, con el consiguiente goce narcisista, o la agónica confesión de Octavia en el umbral de la muerte, o, en definitiva, los imprevistos golpes del general que interrumpen el incipiente amor de Currita y Sandoval? Tanto por su súbita irrupción cuanto por su irresolubilidad, dado el inminente final del relato, el desenlace abrupto de estas cuatro obras no resulta diferente al consabido de "Rosarito". Tampoco parece muy clara la propuesta de ligar la existencia del enigma inicial en relación a su resolución final: el desenlace de "Rosarito" tal vez aclara la excitación inicial de la niña pero en absoluto resuelve nada sino que, por el contrario, aumenta las incertidumbres potenciadas por la ambigüedad textual: ¿homicidio o suicidio?, ¿suceso natural o sobrenatural? Y tampoco se puede descartar de este grupo a "La condesa de Cela", puesto que la interpretación del desenlace no se presenta menos abierta que la del

ella encontramos ocho motivos (acontecimientos, objetos, descripciones) que son a la vez simétricos y antitéticos por grupos de dos, uno al principio, otro al final de la novela corta. Así pues, en este caso, podemos hablar de un bucle cuádruple que encierra estrechamente el relato. A partir de las primeras líneas de *Rosarito* la condesa se queda dormida (A), en tanto que al final un grito la despierta (A´). Al principio se anuncia un nacimiento (B) y una muerte trágica concluye el relato (B´); relacionado con ambos elementos, el ganchillo que permite que Rosarito confeccione la ropa para el niño (C) no deja de evocar el alfiler mortal que acabará con su vida (C´). La novela se inicia con el retrato de la joven en vida (D) y acaba con la descripción de la misma joven muerta (D´). La simetría y el contraste se tornan tanto más evidentes cuanto que el autor recalca en ambos retratos los mismos elementos (la mirada, la mejilla, el busto)."

inicio, merced a las dudas que surgen acerca de si la última mirada que Julia le dirige a Aquiles es, efectivamente, de amor, o si sólo resulta una apreciación equivocada del joven bohemio. Tampoco se aclara si la revelación de Calderón surtirá el efecto que Julia declara: hacer de ella una mujer honesta.

De modo que, si el enigma inaugural es privativo solamente de dos relatos, el final abrupto y enigmático caracteriza a la mayoría de las novelas cortas de *Femeninas*. Se habrá notado que no se ha hecho todavía mención alguna a "La niña Chole", omisión que se debe a su diferente configuración narrativa y a la subordinación de la historia a la literatura de viajes, circunstancias ambas que conforman un relato bien diferente de los cinco restantes, aunque no por ello se dejará de observar en su seno el cultivo de algunas de las estructuras planteadas en este apartado.

Regresando al hilo de la cuestión, la ambigüedad, creada en torno al desenlace de los relatos de *Femeninas*, comporta el principal problema que se habrá de desentrañar para conseguir una respuesta solvente al significado de cada uno de ellos. Pero antes de resolver la exégesis de los seis opúsculos es preciso ocuparse de los procedimientos narrativos utilizados porValle-Inclán para la consecución de los enigmáticos efectos de la apertura y cierre de las novelas cortas de *Femeninas*. No obstante, antes de continuar, conviene realizar una advertencia a propósito de las técnicas narrativas de *Femeninas*. Se han puesto de relieve los comportamientos tradicionales y decimonónicos del narrador omnisciente y personalizado, pero por el contrario, también se había advertido de la existencia en *Femeninas* de recursos propios de las innovaciones más celebradas de la literatura modernista. La creación de atmósferas de incertidumbre y ambigüedad son, sin lugar a dudas, dos de los efectos más preclaros de la impronta de la estética finisecular en la prosa

de Valle-Inclán. Así lo consideró un crítico tan señalado como William Risley (1979: 55), al insistir en la relación entre la sugestión y ambigüedad del final de "Rosarito" (y por ende de las demás obras con un final de idéntica naturaleza) y las características de la literatura simbolista:

> Por eso, su simbolismo -el cual radica en su esteticismo, su prosa musical y sobre todo en la «ambigüedad de la comunicación indirecta»- está a cargo de un narrador «tradicional».

2.3.1. Procedimientos narrativos

Las alteraciones en el campo del modo y orden del relato constituyen los principales artificios para forjar las particularidades hermenéuticas reseñadas hace un instante. La restricción de información, bien sea a través de omisiones voluntarias del narrador, bien a través de mudanzas en la focalización, comporta el principal argumento para construir el final abrupto y los enigmas iniciales y finales. Por otra parte, las anticipaciones generan una plusvalía de connotaciones textuales a fin de provocar un final abierto cargado de simbolismo, incertidumbre y sugestión.

2.3.1.1. Restricción de información. Paralipsis y cambios de focalización

La alteración modal conocida como paralipsis y los cambios de focalizador constituyen los principales procedimientos para restringir la omnisciencia del narrador. En cuanto al primero, Genette (1989a: 107) lo define de la siguiente forma:

> Aquí el relato no salta, como en la elipsis, por encima de un momento, sino que pasa *junto a* un dato. Llamaremos a ese tipo de elipsis lateral, de conformidad con la etimología, una *paralipsis*. Como la elipsis temporal, la paralipsis se presta muy bien, evidentemente, al relleno retrospectivo.

A pesar de que Genette compara la paralipsis con las infracciones en el orden

temporal, más adelante (Genette 1989a: 249) aclara que se trata de uno de los dos tipos que alteran el modo del discurso. Es una restricción de información pues el narrador "pasa junto a un dato", sin detenerse en él, pese a su capital importancia y pese a no desconocerlo en virtud de sus atribuciones cognoscitivas. Es por ello que resulta muy fácil, sobre todo en el relato autodiegético, que el vacío de información se complete con un relleno retrospectivo, cosa que no sucede en *Femeninas* debido a la elección de una instancia narrativa diferente a la autodiegética y al escaso tamaño de la novela corta, cuya exigua envergadura no favorece ni las repeticiones ni la subsanación ulterior de lagunas informativas.

Junto a esta licencia narrativa, se sitúan las modificaciones de la perspectiva, por cuanto el paso de un relato no focalizado (focalización omnisciente) a fragmentos cuya focalización es interna o externa, supone, igualmente, una limitación del punto de vista y una restricción de la información ofrecida al lector.

La conjunción de paralipsis y focalización externa construye el enigma inicial de "La condesa de Cela": "«Espérame esta tarde». No decía más el fragante y blasonado plieguecillo". La asepsia con que se inicia el relato no puede causar sino desorientación en el lector, amén de acrecentar su curiosidad acerca de las vicisitudes que rodean a la misteriosa nota. Obviamente, para ello se cuenta con la inestimable colaboración del narrador, quien renuncia a esclarecer los enigmas en torno al plieguecillo y opta por rodearlo de una vaguedad desconcertante. En la siguiente línea se descubre la identidad de su destinatario -Aquiles- pero únicamente se da una sola característica de su autor: es una mujer. No satisfecho con esto, las dudas persisten en torno al anónimo apunte y el joven Calderón se mueve en un estado de inquietud respecto a las intenciones de su comunicante,

vacilaciones que, en estilo indirecto libre, usurpan el discurso del narrador:

> luego quedóse repentinamente sério, mientras se atusaba el bigote ante el espejo roto de un gran armario de nogal ¿Por qué le escribía ella tan lacónicamente? Hacía algunos días que 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. (p. 6)

Y cuando por fin aparece en escena el anónimo y ansiado personaje, el narrador, cuya omnisciencia se había utilizado para presentar y describir a Aquiles, elige una perspectiva externa para referir la llegada a la casa de la todavía desconocida Julia, aportando única y exclusivamente los datos que ofrece su percepción física:

> Tardó poco en oirse el roce de una cola de seda desplegada en el corredor. Pulsaron desde fuera ligeramente y no contestó. Entonces la puerta se abrió apenas, y una cabecita de mujer, de esas cabezas rubias y delicadas en que hace luz y sombra el velillo moteado de un sombrero, asomó sonriendo, escudriñando el interior con alegres ojos de pajarillo parlero. Juzgó dormido al estudiante, y acercósele andando de puntillas, mordiéndose los labios de risa.
> (...) Entonces la gentil visitante sentósele con estudiada monería en las rodillas. (p. 8)

Todavía momentos antes de despejar la incógnita, alterna entre la focalización omnisciente sobre Aquiles y la externa sobre Julia:[488]

> Aquiles acercóse con aquella dejadez de perdido, que él exageraba un poco, y le desató las bridas de la capotita de terciopelo verde, (...) La otra, siempre sonriendo, levantó la faz, y juntando los labios, rojos y apetecibles como las primeras cerezas, alzóse en la punto de los pies. (p. 10)

No se insistirá en la finalidad que se persigue al ocultar la identidad de Julia, pero sí se recordará que el estado de agitación de Aquiles aumenta las expectativas generadas a partir de la enigmática nota.

Un poco diferente resulta la intriga inicial de "Rosarito", por cuanto la intervención

[488] Se utilizará la distinción prepositiva de Mieke Bal (1977: 113-120) de "focalización por" y focalización sobre" para definir, respectivamente, al focalizador (sujeto de la focalización) y al focalizado (objeto de la focalización), respecto a este último, Bal hace la siguientes consideraciones: "Le focalisé ainsi compris ne se limite pas aux personnages. Les choses, les lieux, les événements en font partie aussi. On peut donc déterminer, pour une description par exemple, si l´objet décrit est focalisé -c´est-à-dire choisi, considéré et présenté- par un focalisateur anonyme ou par un personnage. Il va sans dire que cette distinction est très importante pour l´interprétation des descriptions particulières, mais aussi pour la définition théorique, encore à élaborer, du descriptif en général."

del narrador es mucho menos decisiva en este caso. Las interrogantes no emanan ahora de las alteraciones en la modalización, sino del desconcierto que crea en los personajes la figura de don Juan Manuel Montenegro, centro de sus primeros diálogos. Tras la misteriosa visión de Rosarito, la curiosidad que en ella, y por ende en el lector, despierta el mayorazgo y su leyenda negra van creando una inflación sobre la expectación del relato, cuyo momento climático es la repentina e inesperada aparición en escena de Montenegro, instante que se focaliza desde Rosarito:

> De pronto lanzó un grito. Parado en el umbral de la puerta del jardín, estaba un hombre de cabellos blancos; estatura gentil y talle todavía arrogante y erguido. ("Rosarito", p. 194)

Por lo que se refiere a "Octavia Santino" no se abre con ningún enigma, únicamente el anonimato del protagonista ("El pobre mozo", p. 81) le confiere al inicio de la obra cierta intriga,[489] quizá por ello se opta por la focalización externa en los primeros compases de su presentación:

> Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos y descoloridos, desaparecían bajo la alborotada y obscura cabellera, á 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 (p. 82)[490]

El inicio de la historia está focalizado sobre Pedro Pondal, salvo la pausa para describir a Octavia, por cierto con focalizador omnisciente. La atención recae sobre Perico, sentado en su escritorio en primera instancia y, posteriormente, siguiéndolo hasta el umbral de la habitación donde yace Octavia, momento en que se produce una transición hacia la

[489] Aun así no debió de convencer demasiado a Valle-Inclán la operatividad de la ocultación de la identidad de Perico, cuando a partir de las versiones de 1904 (salvo en las que se sigue el texto de *Femeninas*) decide romperlo.

[490] En "La Generala" y "Rosarito" hay dos intervenciones similares del narrador relativas a la edad de los sexagenarios don Miguel Rojas y don Juan Manuel Montegro: "Cuando el general D. Miguel Rojas hizo el disparate de casarse, ya **debía pasar** mucho de los sesenta" (p. 161) / "Don Juan Manuel Montenegro podría frisar en los sesenta años." (p. 194). Sin embargo, en sendos ejemplos, la focalización externa no deja de ser meramente retórica, pues lo que se pretende conseguir es el tono confidente y personal que tanto caracteriza al narrador de *Femeninas*.

focalización interna del personaje:

> Un momento se detuvo Perico Pondal en la puerta de la alcoba. Era triste de veras aquella habitación silenciosa, solemne, medio á obscuras; envuelta en un vaho tibio, con olor de medicinas y de fiebre. (p. 82)

Es posible que esta opción influya al describir el interior de la habitación, facultad que sigue rigiéndose por la visión restringida, aunque en este caso sea externa y no interna:

> Lo primero que se veía al entrar era una cabeza lívida, de mujer hermosa, reposando sobre la blanca almohada. (p. 83)

La impasibilidad con la que se refiere el narrador a Octavia resulta retórica e incoherente con su intervención anterior, donde omniscientemente había descubierto los principales trazos que pergeñaban la personalidad de la protagonista. De modo que, tal vez por ser "Octavia Santino" uno de los textos de redacción más antigua, Valle-Inclán todavía no domina demasiado bien los recursos narrativos apropiados para iniciar sus relatos, y aún vacila entre la introducción intrigante de los personajes o el método clásico de presentación de los protagonistas como preámbulo al inicio de la historia.

Relacionado con la perspectiva distanciada, el narrador parece mantener cierto alejamiento con los personajes y objetos de su historia como lo demuestra la utilización del demostrativo "aquella" ("aquella mujer", p. 82; "aquella habitación", p. 83).

Pese a las vacilaciones en torno a la presentación de los caracteres de "Octavia Santino", se ratifica la aseveración de que en este relato no hay enigma inicial. Y no sólo porque Valle-Inclán renuncie a generar ciertos enredos, sino porque ya desde los primeros compases de la obra se sabe que Octavia va a morir, anulando toda sorpresa posterior:

> aquel rostro, que parecía no tener gota de sangre, y en el cual las tintas trágicas de la muerte empezaban á extenderse (p. 83)
>
> ¡Pobre pequeño!... cuánto siento dejarte!... (p. 84)
>
> - (...) Ahora, luego que yo me muera, debes vivir solito; (p. 86)

> no parecía sinó que ya hablaba desde el sepulcro (p. 86)

Certezas que se corroboran en el transcurso del relato:

> todo el pasado de aquel amor al cual iba á poner fin la muerte (p. 94)
>
> las pupilas, que parecían más grandes y más bellas por efecto de la demacración del rostro (p. 95)
>
> No quiero que mi muerte te haga sufrir. (p. 96)
>
> Octavia oprimió suavemente la mano de su amigo procurando sonreir, pero la mueca que hizo en la tentativa, resultó espantable (p. 97)

Estas advertencias resultan similares a las halladas en "Mi hermana Antonia" o *Sonata de otoño*, donde también se conoce la muerte de la protagonista desde el inicio:

> Las prolepsis no cuadran bien con la narrativa de intriga o clásica. En la *Sonata de Otoño* se encuentran algunos pequeños ejemplos de anticipación, que suponen focalización del yo-narrador: (...)
> No se intenta mantener o captar la atención del lector por la resolución de la historia, pues la pregunta ¿morirá Concha?, se responde en el segundo capítulo. Se busca el interés del lector no en la intriga, sino en la presentación de una atmósfera, de unos ambientes y sensaciones. (Juan Bolufer 2000: 57-58)

Tal como declara Amparo de Juan, el interés de la narración no va a residir tanto en la intriga del desenlace cuanto en la creación de sensaciones. Con ser esto válido también para "Octavia Santino", en realidad lo que persigue esta anulación de expectativas más tempranas es propiciar un engaño al lector: la certeza de que el final de la obra se cerrará exclusivamente con la muerte de Octavia se elimina con la sorpresa de que viene acompañada de la revelación de infidelidad. Por lo tanto, la ruptura de la intriga inicial es el primer procedimiento en favor del enigma final.

Por su parte, el final abrupto sorprende al lector en "Octavia Santino", por supuesto, y, además, en "La condesa de Cela", "La Generala", "Rosarito" y "Tula Varona", con el aditamento de que, salvo en esta última, todas se cierran con un enigma que quedará irresoluto en función de los datos confusos y contradictorios que a menudo ofrece el texto.

Tanto en "Octavia Santino" como en "La condesa de Cela" la agitación final viene motivada por la sorprendente e inesperada declaración de uno de los protagonistas, cuyo enunciado deja anonadado a su pareja y perplejo al lector. Este efecto se produce por la revelación de Aquiles a propósito de los amores adúlteros de la madre de la condesa y la confesión de infidelidad de la amante de Pedro Pondal.

A medida que avanza la historia de "La condesa de Cela" aumentan las dudas acerca de si Julia resolverá finalmente abandonar a Aquiles Calderón, tal como es su intención, o si, por el contrario, presa de las muestras de amor del joven criollo, continuará siendo su amante. En cualquier caso, la posibilidad de la ruptura está latente en todo el texto aunque no de la forma traumática en que se produce, lo cual es posible gracias al arma secreta que Aquiles guarda y Julia desconoce: si la madre de la condesa es el principal obstáculo de la relación, todo se resolverá quebrando la buena reputación de la que goza la anciana a ojos de su hija.

La condesa, obviamente, ignora las murmuraciones acerca de su progenitora, y también el lector gracias a la hábil actuación del narrador. Al focalizar la parte final del relato sobre Julia obvia los pensamientos dañinos de Aquiles. La instancia narrativa de "La condesa de Cela" se ocupa detenidamente de retratar las vacilaciones de Julia a la hora de acometer el rompimiento, de sopesar las presiones para que abandone a su estrafalario amante y de reproducir la óptima consideración que tiene de su madre. En este momento se produce una paralipsis acerca de la verdadera historia de la "viejecita" que tan bien conocen Aquiles y toda Brumosa. El narrador omnisciente renuncia a dar a conocer la verdadera catadura moral de la anciana, dejando este privilegio para el herido Calderón, cuya confesión causa el súbito desconcierto del desenlace acrecentado con la asombrosa

mirada de amor de la condesa hacia Calderón. Pero la abstención del narrador todavía continúa después de las acusaciones de Aquiles, pues no aclara si sus palabras vienen guiadas por el odio y rencor que siente por la anciana o si, efectivamente, responden a la veracidad de su inmoral biografía. Todo ello, sumado al conocimiento exclusivamente indirecto y alusivo que se tiene de ella, arrojan una nueva incertidumbre en el cénit de la relación.

En "Octavia Santino" el procedimiento es similar, ya que la posibilidad de que la confesión de Octavia se conozca únicamente al final se debe también a la predominante focalización sobre el otro miembro de la pareja.[491] Las intermitentes incursiones que el narrador realiza en la psicología de Octavia, escasas respecto a Pondal,[492] muestran a una mujer rota por los remordimientos de conciencia al no haber amado suficientemente al apasionado Perico, y por los temores religiosos ante la inminencia de la muerte, pero, en ningún caso, descubre el conflicto que, a tenor de sus últimas palabras, más la martiriza: la declaración de su adulterio.[493]

---

[491] En ocasiones también utiliza la focalización externa: "Octavia, que parecía sufrir mucho, balbuceó con creciente anhelo" (p. 98), "ella parecía no verle" (p. 99).

[492] Las siguientes intervenciones no se puede considerar que estén focalizadas por Pondal, sino sobre él:

"Creyó Pondal que la enferma deliraba, y nada dijo." (p. 96)

"á él le pareció que Octavia decía" (p. 100)

"Creyó oir la voz de Octavia, y volvió vivamente la cabeza. (p. 101)

Las palabras de Genette (1989a: 248) no dejan duda al respecto: "así, una frase como «James Bond divisó a un hombre de unos cincuenta años, de aspecto aún joven, etc.» es traducible en primera persona («divisé, etc.») y corresponde, por tanto, para nosotros a la focalización interna. Al contrario, una frase como «el tintineo contra el cristal *pareció* dar a Bond una repentina inspiración» es intraducible en primera persona sin incongruencia semántica evidente. Se trata de una focalización externa típica por la ignorancia señalada del narrador respecto de los pensamientos auténticos del héroe."

Bien es cierto que este último ejemplo de Genette, sobre focalización externa, es atribuible a los parlamentos de Octavia de la cita anterior y no al segundo de Pondal, ("á él le pareció..."), donde el narrador refleja las dificultades de percepción del joven, y por tanto no desconoce sus pensamientos, de modo que continúa el cultivo de la focalización omnisciente predominante en todo el relato.

[493] En Stendhal se produce un caso similar de paralipsis: "Sabido es el uso que Stendhal hizo de esa figura y Jean Pouillon evoca acertadamente ese hecho a propósito de su «visión con», cuyo principal inconveniente le parece ser que en ella el personaje es demasiado conocido por adelantado y no depara ninguna sorpresa; de ahí ese alarde que

Llegados al crepúsculo de sendos relatos, se produce la ruptura de las relaciones con el adiós de Julia y la muerte de Octavia, dejando pendientes algunas cuestiones sin resolver. En "La condesa de Cela", acerca de la veracidad sobre la imputación de Aquiles y sobre la firmeza de Julia en su resolución y, en "Octavia Santino", acerca de la identidad del amante secreto de Octavia. Pero todavía es preciso detenerse un instante en estas consideraciones finales. Obsérvese un momento el párrafo final de "La condesa de Cela":

> El acento de aquella mujer era á la vez tan triste y tan sincero, que Aquiles Calderón, no dudó que la perdía. **¡Y sin embargo, la mirada que ella le dirigió desde la puerta, al alejarse para siempre, no fué de odio, sino de amor!...** (p. 48)

Parece, según la interpretación de estas líneas, inconcusa la determinación de Julia, así como su amor por Aquiles, agazapado a lo largo del relato, pero ¿a quién se debe atribuir esta opinión? El fragmento destacado en negrita semeja ser un nuevo ejemplo de embarullamiento entre el discurso del personaje y del narrador, de tal modo que se trata más bien de la reproducción, en estilo indirecto libre, de los pensamientos de Aquiles. Por consiguiente, al estar focalizado por el criollo este desencuentro, se arroja una nueva interrogante en cuanto al definitivo comportamiento de la condesa, cuyo desciframiento queda subordinado a la emocional percepción del bohemio, erigido en el único interlocutor válido para interpretar los últimos sentimientos de su amada. Y no será en modo alguno intrascendente conocer la verdadera naturaleza de esta última mirada, pues, en función de la intencionalidad que le atribuye Aquiles, habrá que revisar, o no, las pasadas actitudes y

---

considera torpe: la omisión voluntaria. Ejemplo contundente: la ocultación por Stendhal, en *Armance*, mediante tantos seudomonólogos del héroe, de su pensamiento central, que, evidentemente, no puede quitarse de la cabeza ni un instante: su impotencia sexual. Ese tapujo, dice Pouillon, sería normal, si Octave estuviese visto desde fuera, «pero Stendhal no se queda fuera, hace análisis psicológicos, y entonces resulta absurdo ocultarnos lo que el propio Octave ha de saber muy bien; si está triste, sabe cuál es la causa y no puede sentir esa tristeza sin pensar en aquélla: Stendhal debería, pues, comunicárnosla. Desgraciadamente no lo hace; entonces obtiene un efecto de sorpresa, cuando el lector comprende, pero el objetivo esencial de un personaje de novela no es el de ser un jeroglífico»", Gérard Genette 1989a: 250

los sentimientos pretéritos de Julia puesto que su personalidad intrascendente, esbozada por el narrador a lo largo del relato, en modo alguno concuerda con esta última demostración de amor sincero, y por lo tanto se produce una contradicción entre la caracterización de la condesa y su actuación en el remate de la historia. Aunque bien es cierto que, a pesar de que Julia es reacia a toda pasión verdadera, conforme avanza el relato parece que su coraza sentimental comienza a dar síntomas de debilidad:

> La inesperada resistencia del estudiante, todavía más adivinada que sentida, conmovíala hondamente; faltábale valor para abrir aquella herida, para producir aquel dolor desconocido. (p.31)
>
> Por demás es advertir que no estaba la condesa locamente enamorada de Aquiles Calderón; pero queríale á su modo, (p. 34)

De todas formas, pese a estas excepciones, su actuación durante la novela corta no cuadra, en definitiva, con su actitud final. Entonces, ¿cómo interpretar la actitud de Julia?, ¿es preciso desconfiar del narrador?, ¿su conocimiento de los personajes será menos amplio de lo que se le supone?, ¿está en lo cierto Aquiles y, en efecto, sufre Julia un cambio repentino en su forma de ser al sentirse herida? Son varias las hipótesis alimentadas por el inexplicable proceder de Julia. Así pues, una vez más el final abierto y ambiguo se impone a cualquier certeza textual.

En "Octavia Santino" la infidelidad de la protagonista arroja, como se ha dicho, las dudas relativas a la persona con quien engañó a Pondal, además de los motivos y circunstancias de la traición. Las postreras palabras del relato no parecen generar tanta confusión como en "La condesa de Cela"; sin embargo, el conjunto de lo que Bal llamó *insinuaciones* y el instinto protector que Octavia ejerce sobre Perico fomentan otro de los enigmas que pende sobre este final de obra: ¿es realmente sincera y ha traicionado a Pondal, o simplemente miente para mitigar el dolor del joven y desapegarlo de su dependencia

afectiva? La inminente muerte de Octavia, justo después de su declaración, es un obstáculo para el esclarecimiento de estas interrogantes, cuya difícil resolución constituye el núcleo de otro final abrupto e incierto de *Femeninas*.

El remate de "Tula Varona" es el menos interesante desde el punto de vista de las técnicas narrativas que se están analizando. La sorpresa salta cuando Tula repele al duquesito, abofeteándole la cara, y lo expulsa de su casa. Claro que a lo largo del relato la criolla no exhibe un gran entusiasmo por Ramiro Mendoza, más bien parece que el único motivo para conservar su compañía es usarlo como centro de sus burlas. Pese a todo, a causa de los requiebros de la bella Varona, por momentos da la impresión de que el duquesito logrará conseguir su propósito. Aun así, en ningún caso se espera la violenta reacción de Tula ni su consiguiente exultación narcisista. En un nuevo ejercicio de paralipsis, el narrador omite durante el relato las auténticas intenciones de la criolla, las cuales, a tenor de la sonrisa esbozada una vez despachado el duquesito, indican que la expulsión no se debe a un hecho casual ni circunstancial sino fríamente premeditado.

En "La Generala" el final fortuito no viene determinado por los artificios utilizados por el narrador, sino por la propia linealidad argumental: el beso de los jóvenes, la repentina aparición del general y la mentira del canario. Progresión que se culmina con la inminente conclusión de la obra, dejando irresolutas y abiertas una serie de cuestiones: el lector terminará con la insatisfacción de desconocer si realmente el general descubrió las artimañas de su esposa y su ayudante. En caso de que así fuese, surgirá el otro enigma del que hablaba la profesora Lavaud: "¿qué hará el general Rojas y cuál será el destino de Currita?"

De todas formas, la menor relevancia del narrador en la construcción del desenlace se recupera para establecer la intriga en relación a los amores de Currita y Sandoval. Aun

cuando ella muestra comportamientos bastante receptivos respecto al mozo, el alto porcentaje de diálogos donde ambos intentan mantener las apariencias y la focalización sobre Sandoval impide conocer la inclinación de Currita hacia su compañero hasta los momentos finales de "La Generala":

> Sus ojos se encontraron, sus labios se buscaron golosos, y se unieron con un beso.
> -¡Mi vida!
> -¡Payaso! (p. 171)

Al focalizar sobre el imberbe teniente el desarrollo de la relación faculta el acceso a su interior pero impide observar el progresivo enamoramiento de Currita, el cual constituye un arcano, tanto para Sandoval como para el lector, dada la información restrictiva del narrador:

> El pobre muchacho, no sabía que 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; en tales ocasiones, jamás, ni aún por descuido, le miraba á la cara. (p. 172)

Si en "La Generala" se emplea la paralipsis para ocultar parte de los sentimientos de su protagonista femenina, en "Rosarito" se hace lo propio pero sirviéndose de la focalización externa sobre don Juan Manuel Montenegro. El narrador, más que obviar información, expone una manifiesta incapacidad para saber si el mayorazgo ha captado la fascinación que infunde en la niña:

> ¡Acaso había sentido el peso magnético de aquella mirada que tenía la curiosidad de la virgen y la pasión de la mujer! (p. 200)

> ¿Adivinó el viejo libertino lo que pasaba en aquella alma tan pura? ¿Tenía él, como todos los grandes seductores esa intuición misteriosa que lee en lo íntimo de los corazones y conoce las horas propicias al amor? (p. 202)

En el caso de Rosarito la ambigüedad no proviene tanto de la ausencia de introspección psicológica cuanto de la confusión en que se halla sumida y de la autocensura a la que somete sus propios pensamientos:

> 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 del sortilegio. (p. 210)

De tal suerte que los mutuos sentimientos entre Rosarito y don Juan Manuel constituyen un misterio, pues se ignora si en su composición interviene el amor, la curiosidad, la fascinación, o la provocación -en el caso del seductor-. Debido a este escaso conocimiento, la muerte de Rosarito aparece rodeada de todas las preguntas posibles, ya que no solamente se precisa dilucidar su autoría (homicidio o suicidio), según prevalezcan alguno de los susodichos sentimientos, sino también sus propiedades ontológicas (suceso natural o fantástico).[494]

La ambigüedad del final está estrechamente vinculada a su carácter repentino. Solamente la focalización de la acción sobre otro lugar del pazo, distinto a donde se produce la muerte, genera todas estas incógnitas sobre el deceso: Rosarito abandona la sala para acompañar a don Juan Manuel a su aposento y después ya solamente se volverá a ver muerta a la niña. El inesperado descubrimiento del cadáver de la joven se consigue focalizando la última escena del relato, básicamente, desde la visión de la condesa. Una vez que el mayorazgo y la niña parten la atención del narrador se centra en la dormida condesa ("La anciana condesa dormita en el canapé", p. 222), quien, ya despierta, aglutina la perspectiva de la escena en un fantasmagórico recorrido desde la sala hasta el lecho de Fray Diego de Cádiz donde descubre a Rosarito yerta.

El predominio de la focalización interna retrasa el conocimiento por parte del lector

[494] "Também em Rosarito existe um ambiente ambíguo, em que Miguel de Montenegro, que desperta o amor da jóvem, parece atrair sobre esta os poderes do maligno, pois aparece assasinada na sua cama, sem que se saiba como segurança se Don Miguel foi o assasino, ou o diabo, ou se um e outro são a mesma pessoa", Fernando Barros 1974: 23.

del trágico suceso, ya que únicamente se percatará de la fatal suerte de Rosarito en el mismo instante en que lo hace la anciana abuela.[495] El discurso del narrador alterna entre la visión de la condesa y breves frases donde la instancia narrativa impone su observación distanciada:[496]

> La anciana condesa dormita en el canapé.
> (...)
> La condesa ha vuelto ha dormirse.
> (...)
> La condesa se despierta, y hace la señal de la cruz.
> (...)
> La condesa de Cela llega temblando.
> (...)
> La condesa se detiene, paralizada de espanto.
> (...)
> La condesa cree morir. (pp. 222-225)

La última novela corta de *Femeninas* de la que habrá que ocuparse es, obviamente, "La niña Chole". Como se ha visto en el apartado anterior, la eliminación de la perspectiva

---

[495] "La focalización interna en la Condesa supone el sometimiento cronológico del discurso a las percepciones del personaje, especialmente visuales y auditivas, que alternan con otros pasajes en los que la focalización del narrador es patente, como cuando se describe la habitación mientras duerme la anciana. Las visiones y sonidos que la Condesa percibe van progresivamente aterrorizando al personaje hasta el punto culminante que es la visión de Rosarito muerta", Amparo de Juan 2000: 196.

[496] Esta alternancia entre focalización externa e interna es analizada de la siguiente forma por Maryellen Bieder (1987: 97-98): "El vaivén del narrador entre la focalización externa y la focalización interna o compartida constituye el rasgo predominante de la estructura visual de «Rosarito», tanto en términos del grado de omnisciencia como del foco cambiante que provoca el correspondiente desplazamiento del lector. El impacto de estos constantes cambios del ángulo de visión del narrador mantiene el proceso de lectura en un estado de flujo que mine la habilidad del lector de anticipar tanto una secuencia de sucesos como la forma misma de la narración. Socavando el potencial del lector de ejercer un grado de control sobre el relato, el narrador tiene al lector firmemente bajo su control.

El capítulo final de «Rosarito» ofrece otro ejemplo de esa focalización narrativa cambiante, esta vez más estrictamente estructurada. Aquí la focalización convergente del narrador y Condesa se pone de relieve a través del resumen contrapuntístico que hace el narrador del estado emocional de la Condesa. A lo largo del capítulo, la alternancia entre narración focalizada y representación distanciada hace resaltar la progresión en el estado físico de la Condesa, que partiendo del sueño pasa por el terror para alcanzar la sensación de muerte, en anticipación del desenlace de la historia:

(...)

El narrador pasa de experimentar con la Condesa a observarla distanciadamente, relatando su creciente estado de temor y su conciencia de una presencia satánica que prefigura la violación de lo sagrado. La absoluta separación con la que el narrador sintetiza la experiencia de la Condesa intensifica en el lector la percepción de total desamparo ante la amenaza incorpórea a la propia existencia de la Condesa. En la construcción de cada bloque de texto se repite la misma secuencia: a) el amplio ángulo de visión inicial, b) la narración focalizada de imágenes y sonidos y c) los indicadores temporales del paso del tiempo, todos dispuestos en contra de esa figura tan alejada de la Condesa misma. Esta repetición intensifica tanto la descripción del estado de ansiedad de la Condesa como el conocimiento por parte del lector de una presencia amenazadora que el mismo lector experimenta a dos niveles visuales: observando *con* la condesa y observándola *a* ella."

del yo-narrador tiene como objetivo favorecer la tensión narrativa. El suspense en el litigio con el indio o la expectación acerca de los integrantes del esquife se consigue privilegiando la visión del personaje y sometiendo el discurso a la percepción y cronología del protagonista; con ello se impide que el punto de vista posterior del narrador eche por tierra cualquier visión compartida entre el yo-personaje y el lector.

Pero el final de este pretexto de la *Sonata de estío* también aporta su dosis de sobrecogimiento cuando Andrés Hidalgo descubre la perversidad y sadismo de la criolla, hallazgo que refuerza sus sospechas respecto al parecido entre la niña Chole y la fatal Lilí, embargando su ánimo de un pavor a la vez voluptuoso y terrible. Ni que decir tiene, visto lo expuesto en el párrafo anterior, que este efecto se produce al estar focalizada la criolla por el yo-personaje y evitar la perspectiva privilegiada del yo-narrador, cuya paralipsis sobre la niña Chole permite advertir el rasgo más relevante de su carácter únicamente a la conclusión del opúsculo.

2.3.1.2. Las anticipaciones (prolepsis): La *insinuación*

Pese a tener lugar estas alteraciones en la categoría del orden narrativo, no se pueden deslindar de las vistas en el apartado anterior, cuando a menudo es la intervención (u omisión) del narrador -o las interlocuciones de los personajes- la que facilita la creación de estos artificios. La utilización de estos procedimientos tiene por objetivo, en primer lugar, insinuar pistas relativas al desenlace del relato, y en segundo, potenciar la ambigüedad del final abierto.

Para desarrollar el análisis de estos componentes narrativos es preciso acudir a la definición y clasificación que Mieke Bal (1985: 71) hace de la anticipación:

> Para comenzar, las anticipaciones se dan con mucha menor frecuencia. Se reducen en su mayoría a una simple alusión (a menudo encubierta) al desenlace de la fábula -un desenlace que se debe conocer, para reconocer (retrospectivamente) las anticipaciones como tales. Pueden servir para generar tensión o para expresar una concepción fatalista de la vida.

Consecuentemente, en ocasiones, la esencia de la anticipación solamente se notará una vez visto el desenlace del relato debido a su alusión encubierta. Las anticipaciones de esta naturaleza son las que denomina como *insinuaciones*, opuestas al carácter explícito del *anuncio*:

> Normalmente se distingue entre las anticipaciones cuya realización es segura, y aquella en que no lo es. Esta distinción, sin embargo, exige ser adapatada cuando se usan los términos *anuncio* e *insinuación*. Los anuncios son *explícitos*. Se hace mención del hecho de que nos referimos a algo que sólo tendrá lugar más tarde. Los adverbios como «después», los verbos como «esperar» o «prometer» se usan en el texto o se le pueden añadir lógicamente. Las insinuaciones son *implícitas*. Una insinuación no es más que un germen, del cual sólo veremos después la fuerza germinante. Las pistas en una novela policiaca operan a menudo como insinuaciones. En esos casos, se debe tener cuidado de evitarle ese conocimiento al lector, de evitar que esas insinuaciones sean anticipaciones, si no, el rompecabezas se resolverá antes de tiempo. Por otro lado, debe ser posible que el lector atento vislumbre su naturaleza anticipatoria.
>
> Es esta posibilidad la que inicia el juego entre la historia y el lector; los *anuncios* operan contra la tensión; las insinuaciones la incrementan, porque un lector habituado a las novelas policiacas se preguntará constantemente si cierto detalle es o no una anticipación. Esta curiosidad se puede entonces manipular por medio de insinuaciones *falsas*: detalles que crean la ilusión de ser pistas, pero que resultan ser meros detalles. (Mieke Bal 1985: 73-74)

Al igual que en el ejemplo de la novela policíaca, en estas novelas cortas las *insinuaciones* también favorecen la tensión, pues no obstante contribuyen a generar el final incierto que se ha visto en el anterior apartado. Su carácter implícito hace que se perciban como tales solamente al término del relato, puesto que a menudo suelen estar ocultas en su tejido textual.

El primer texto de *Femeninas*, "La condesa de Cela", no resulta pródigo en anticipaciones. Es más, visto el desarrollo de los hechos y teniendo en cuenta la introspección psicológica efectuada sobre Julia, parece que el desenlace cobrará otros derroteros bien diferentes, ya que no se intuye que la ruptura se haga a costa del perjuicio

de la condesa. La única anticipación de esta obra es la recreación subjetiva que Aquiles realiza de la madre de la condesa, insinuando su auténtica catadura moral:

> En aquel momento parecíale 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, (...) 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. Creía notar el movimiento de los labios, todavía frescos y sensuales que ofrecían raro contraste con las pupilas inmóviles, casi ciegas, de un verde neutro y sospechoso de mar revuelto. Encontraba antipática aquella vejez sin arrugas, que aún parecía querer hablar á los sentidos. (p. 43)

En "Tula Varona" los diálogos entre Tula y Mendoza contienen más de una alusión al desenlace de la fábula. Las continuas menciones a la caza no hacen sino enfatizar las ansias predadoras de Tula y el carácter inocuo del duquesito en su papel de incauta víctima. Las abundantes referencias a la cacería funcionan a modo de *insinaución* respecto a la conclusión de la novela corta, así lo demuestran las afirmaciones relativas a la incapacidad del duquesito para disparar y la descripción de Tula como un ser de voluptuosidad dañina:

> -Venga acá la escopeta, duque. Si aparece por ahí ese perro, usted no debe tirarle es cuestión de agradecimiento. ¡Antes morir! (p. 54)

> Pérfida y desenamorada, hería con el áspid del deseo, como hiere el indio sanguinario, para probar la punta de sus flechas (p. 76)

Dentro de las *insinuaciones* relativas a la caza cobra una sutil importancia la comparación, realizada por el duquesito, entre Tula y Diana Cazadora.[497] En este instante bien lejos está el petulante duque de percibir la gravedad de su atribución, pues, en su ingenuidad, cifra el componente común entre las dos cazadoras exclusivamente en los atributos externos que configuran su belleza. Sin embargo, en vista del definitivo resultado de su frustrada seducción, se demuestra cuán acertado había estado Ramiro Mendoza en un símil que descubría los instintos depredadores y fatales de la andrógina Varona. Por otra

[497] "-¡Encantadora Tula! ¡admirable! parece usted Diana cazadora!" (p. 55)

parte, esta *insinuación* posee una particularidad de la que carecen las restantes anticipaciones de *Femeninas*, si se tiene en cuenta que al final del relato el narrador la retoma y advierte el carácter profético que había tenido, explicitando, de este modo, su funcionamiento como tal:

> ¡Diana Cazadora la llamara el duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre! (p. 78)

La siguiente intervención de esta índole predice el modo en que Tula va a agredir a Ramiro:

> -Vamos! ¿quiere usted que le dé unos cuantos botonazos? ¿De verdad quiere usted?
> Y señalándole el juego de floretes que había en un rincón, esparcido sobre varias sillas añadió:
> -Allí tiene usted. ¡Y ahora veremos cuántas veces lo mato! (p. 69)[498]

En efecto, sin llegar a los extremos que Tula propone, el florete cobra una especial significación en el modo en que actúa la dama. La criolla responderá a la efusividad sentimental del duquesito dándole un botonazo, y aunque no lo mata, sí lo hace pasar por la humillación del rechazo y la agresión física:

> -¡Déjeme usted, canalla!
> Cogió uno de los floretes y le cruzó la cara (p. 76)

Las *insinuaciones* de "La Generala" tienen como objetivo no solamente predecir alguno de los componentes determinantes en la resolución de la historia, sino también aportar algunas pistas para desenredar el significado de la obra. Con esta segunda finalidad se insertan los símiles que asocian a Currita con los pájaros, los cuales, además de pergeñar la personalidad de la generala, están encaminados a guiar al lector hasta la última imagen del canario y la jaula. En concreto, su salida del encierro conventual y la alusión al

[498] A partir de *Cofre de sándalo* (1909) este diálogo gana en poder de sugestión, pues se sustituye "lo mato" por "le atravieso el corazón", acrecentando sus connotaciones con la trampa sentimental que Tula le tiende en la parte final de la obra.

periquito[499] conectan sus deseos de libertad con los que sienten los pájaros al liberarse de la jaula. Tal acontecimiento, sin embargo, insinúa el desenlace de la obra que será diametralmente opuesto: ahora el pájaro retorna a la "dorada anilla de su cárcel". La simetría entre estas dos acciones proporciona, tal vez, la clave para resolver el enigma final de "La Generala", porque si la salida del convento se compara con la partida del periquito, entonces el encierro del canario en la jaula parece apuntar el sino del fututo de Currita: la reclusión en la "dorada jaula" del matrimonio.

Como en "Tula Varona" los diálogos entre los personajes sirven para anticipar acontecimientos; así hay que entender la respuesta de Currita al ofrecimiento de Sandoval de leerle la novela todas las tardes:

> -Pues entonces vendrá usted á leerme un rato todos los días ¿verdad? El general se alegrará mucho cuando lo sepa. (p. 171)

Teniendo en cuenta el resultado de dicha lectura, estas palabras adquieren un tono de ironía trágica para el viejo general, debido a que, muy lejos de la alegría que su esposa presupone, el acercamiento entre los jóvenes conllevará la deshonestidad del varón.

Al igual que en esta narración, en "Rosarito" existen *insinuaciones* destinadas a aportar algún dato que explique la misteriosa muerte de la niña. Las dos anticipaciones pertenecientes a este grupo van encaminadas en una única dirección: advertir la posibilidad del suicidio.[500] La primera esboza un paralelismo entre la acción de Rosarito, clavando las agujas en el brazo del canapé (p. 188) y la posterior estampa de la niña yacente, con el

[499] "No bien llegó la parentela, Currita se lanzó fuera del locutorio, gritando alegremente, sin curarse de las «madres» que se quedaban llorando la partida de su «periquito»" (p. 164)

[500] Sin embargo, el siguiente microtexto parece sugerir la posibilidad de una relación carnal entre ambos protagonistas: "La anciana condesa dormita en el canapé. Encima del velador parecen hacer otro tanto el bastón del mayorazgo, y la labor de Rosarito", p. 222.

alfilerón clavado en su pecho. El paralelismo de ambos sucesos y la voluntariedad de Rosarito en la primera acción parecen apuntar la teoría del suicidio.[501]

La segunda *insinuación* se compone de la comparación de Rosarito con una desposada (p. 220), lo cual daría idea de que la niña ha perdido su inocencia sexual, con la consiguiente perturbación en su tranquilidad espiritual. Dada la intransigencia que guió su educación, no sería extraño, por consiguiente, que la consecuencia más inminente de su exaltación anímica fuese la autodestrucción.

"Rosarito" y "Octavia Santino" son, sin lugar a dudas, las dos novelas cortas que contienen una mayor complejidad en este sentido. La pluralidad de anticipaciones está intrínsecamente vinculada con un suceso común en sendos relatos: ambos concluyen con la muerte de la protagonista. Este motivo provoca un alud de *insinuaciones* que presagian el fatal destino de Rosarito y Octavia Santino. "Rosarito" está repleta de interlocuciones, más o menos explícitas, que presagian el final violento de la obra. Tal vez la menos elocuente de todas ellas, sea la interrogación de don Benicio acerca de si el grito inicial de Rosarito está motivado por la visión de una araña, aludiendo, por tanto, a los dos gritos que oye la condesa y a la visión de la mancha negra con forma de araña que preceden al hallazgo del cuerpo inerte de la niña.[502] El hecho de que don Benicio confunda la aparición del emigrado con algo tan insignificante como una araña, hay que entenderlo en clave simbólica

[501] Pierre Ullman (1988: 224) observa a este respecto lo siguiente: "After all, at the beginning of the story she is shown absent-mindedly sticking her embroidery needles into the arm of the settee, which could be interpreted as symbolic of a future act on her own part."

[502] "La niña entorna los ojos, palidece, y sus labios agitados por temblor extraño dejan escapar un grito:
-¡Jesús!... ¡qué miedo! (...)
-¿Alguna araña, he señorita?" (p. 185)
"A veces una mancha negra pasa corriendo sobre el muro: (...) presa de un vértigo funambulesco, otra vez salta al muro, y galopa por él como una araña..." (p. 223)

ya que su necedad le impide ver la magnitud de los peligros que acechan al pazo. De modo que, vista esta intervención del capellán y la comparación hecha por el duquesito entre Tula y Diana Cazadora, parece que Valle-Inclán, con la finalidad de destacar la aparente intrascendencia de la *insinuación* y de este modo enfatizar su carácter sorpresivo, utiliza las afirmaciones de personajes manifiestamente ineptos cuya insignificancia, en un primer instante, se invierte, a la luz del desenlace, en una predicción trágica o irónica.

Más evidente que las palabras de don Benicio resulta la advertencia que don Juan Manuel Montenegro dirige a la condesa a propósito de su nieta ("¡Demasiado linda quizá para que pueda ser feliz!...", p. 200) o la sensación de muerte que el aspecto de Rosarito, poco antes de abandonar el salón, produce en el narrador:

> En aquella actitud de cariátide parecía figura ideal, detenida en el lindar de la otra vida. Estaba tan pálida y tan triste, que no era posible contemplarla un instante, sin sentir anegado el corazón por la idea de la muerte... (p. 220)

Con todo, la mayor abundancia de anticipaciones negativas proviene del recorrido final de la condesa. Así lo expresan el aspecto monstruoso y vívido que adquieren los objetos de la sala en el silencio y la oscuridad de la noche, cuyo tono luctuoso se confunde con la ambientación de la sala:

> Tropel de fantasmas se agita entre los cortinones espesos. ¡Todo duerme! (p. 222)
>
> Las cornucopias le contemplan desde lo alto: parecen pupilas de monstruos ocultos en los rincones oscuros. (p. 223)
>
> El reflejo de la luna penetra hasta el centro del salón: los daguerrotipos centellean sobre las consolas, apoyados en los jarrones llenos de rosas. (p. 223)
>
> Es la media noche, y la luz de la lámpara agoniza. (p. 223)
>
> la brisa nocturna extremece las bujías de un candelabro de plata, que lloran sin consuelo en las doradas arandelas (p. 224)

Bien es cierto que estas impresiones proceden de la visión aterrada de la anciana, pero la angustia que va creando en el lector se confirma con la cruel muerte de la

magdalénica Rosarito.

Se ha aislado del conjunto de audiciones y visiones de la anciana la presencia de animales con connotaciones diabólicas,[503] puesto que su análisis no se debe deslindar de su relación con otros textos del autor, de ahí que merezca un comentario más pausado. El croar del sapo y los ojos fosforescentes del gato incrementan los signos negativos y de índole diabólica que ocupan la parte final del argumento de "Rosarito":

> Por intervalos se escucha la voz aflautada y doliente de un sapo que canta en el jardín. (p. 223)
>
> Un gatazo negro, encaramado en el respaldo de una silla, acéchala con ojos lucientes. La condesa siente el escalofrío del miedo. Por escapar á 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. (p. 223-224)

Respecto al primero, preludia al sapo que se oirá en *Sonata de primavera* en los jardines del palacio Gaetani y que turba la reflexión del marqués.[504] En cuanto al gato, su condición de animal embrujado y macabro no es un motivo privativo de "Rosarito", sino que aparece recurrentemente en la narrativa breve valleinclaniana.[505] En "Beatriz", en menor medida, y sobre todo en "Mi hermana Antonia", se presenta como un animal agorero de los malos sucesos por venir, pero es en "Octavia Santino" -y "¡Caritativa!"-, donde primero se pueden observar las connotaciones simbólicas de este animal:

> Un enorme gato de pelambre chamuscada y amarillenta que dormía delante de la chimenea, despertóse, enarcó el lomo erizado, sacó las uñas, giró en torno con **diabólico maleficio**, los ojos fosforescentes y **fantásticos**, y huyó con menudo trotecillo. Octavia

[503] "Embora predominem as referências físicas a um diabo sob a forma de bode, também Valle indica outras formas tradicionais de materialização do maligno, tais como : sapo, gato negro, corvo negro, morcego, anoes negros, galã, moça, lagartos com asas", Barros 1974: 17.

[504] Vid. Emma Susana Speratti-Piñero 1974: 10

[505] Susan Kirkpatrik (1972-1973: 58) atribuye al gato valleinclaniano unas propiedades parecidas al cuervo de Poe: "To electrify the atmosphere at the climatic part of the story, just before Octavia´s death, he uses a starling image, like Poe´s raven, has the qualities of a supernatural omen: 'Un enorme gato (...)' ".

> estremecióse, poseída de uno de esos terrores supersticiosos que experimentan las imaginaciones enfermas (p. 99)

Esta descripción deja entrever ya la posibilidad de considerarlo un animal diabólico y fantástico,[506] cuya presencia nociva incide sobre la moribunda. En ambas obras, la identidad del gato con Lucifer está sometida a la poca fiabilidad de quienes lo perciben como tal. En "Octavia Santino" y "Rosarito" es, respectivamente, producto de la focalización interna de la enferma Octavia [507] y la asustada condesa. En "Mi hermana Antonia" la impresionabilidad del niño-narrador provoca la triple identificación entre el gato, Max Bretal y el diablo. En cualquier caso, tales condicionantes no merman el poder sugestivo del gato, pues ya se ha dicho que no es precisamente la mimesis el principal objetivo de la prosa valleinclaniana, sino la consecución de una narrativa evocadora y simbolista.

Del mismo modo, a la par que animal maléfico, el gato también funciona como azote de las conductas de los personajes. Los remordimientos de conciencia de la madre de Antonia, causados por su conducta poco caritativa con Máximo Bretal, tal como evidencia el fraile franciscano, se castigan con la constante presencia del gato negro, cuyos martirios psicológicos la llevarán a la tumba. Esta simbología entre el animal y los dolores del ánima también se observan en el párrafo de "Octavia Santino", de tal forma que Octavia, presa de los tormentos de su infidelidad, sufre, de igual modo, las aflicciones del gato.

---

[506] Emma Susana Speratti-Piñero (1974: 112) se ha ocupado de las asociaciones diabólicas de los gatos, afirmando su origen popular: "La última mutación está registrada en casi todos los libros que se ocupan de 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 europeos".

[507] Se halla un fenómeno análogo en "¡Caritativa!", donde se sugiere que la supuesta relación amorosa de Pedro y Octavia proviene de la imaginación fatigada y somnolienta de Pondal.

También se puede apreciar, comparando las dos obras de *Femeninas*, cómo Valle-Inclán va perfilando los rasgos distintivos de su gato. En "Octavia Santino" la piel del gato es "chamuscada y amarillenta", -de "color barcino" había sido en sus pre-textos-; sin embargo en "Rosarito" ya aparece un "gatazo negro", color que no abandonará en sus apariciones futuras, potenciando sus connotaciones negativas de animal "embrujado y macabro".

Este paréntesis sobre las aciagas apariciones gatunas enlaza los signos de predicción trágica de "Rosarito" con los de "Octavia Santino". Reseñados ya los que anticipan el luctuoso destino de Rosartio, en "Octavia Santino", a medida que avanza la novela, la muerte de Octavia se va haciendo cada vez más evidente. Conforme se acerca el deceso, abundan los distintos augurios de un nefasto desenlace. Las señales que le sugieren a Pondal un futuro de negro signo se concentran en los ruidos que provienen del exterior de la habitación:

> Allá abajo, se oía el perpetuo sollozo de la fuentecilla del patio, unas niñas jugaban á la rueda; y los vendedorcillos de periódicos pasaban pregonando las últimas noticias de un crimen misterioso. (...) Dos aguadores sentados sobre sus cubas, aguardaban la vez, entonando una canción de su país. Perico no entendía la letra, que tenía una cadencia lánguida y nostálgica, pero, con aquella música, sentía poco á poco penetrar en su alma supersticioso terror. (p. 101)

El flujo del agua de la fuentecilla se le antoja triste, como un llanto,[508] igual ocurre con las últimas noticias del crimen misterioso que ayuda a la creación de esta atmósfera pesimista. Pero especial atención merece la canción de los dos aguadores puesto que Pedro, pese a no entender su letra,[509] la cadencia lánguida y nostálgica del canto invaden su alma

[508] La cadencia triste de la fuentecilla se asimila a los oscuros presagios de las demás fuentes valleinclanianas: "La fuente vuelve a aparecer en el jardín doliente cantando su eterna canción de amor pero irá perdiendo gradualmente sus implicaciones eróticas y vitales -igual que el laberinto- para convertirse en mensajera de la muerte.", Dianella Gambini 1986a: 139.

[509] En *El yermo de las almas* se dice que es el "canto montañés de un aguador".

de supersticioso terror. Esta reacción de Pedro entronca con las ideas expuestas en *La lámpara maravillosa* a propósito del poder evocador de las palabras, cuyo vigor radica en su musicalidad y no en su significado:

> El poeta ha de confiar a la evocación musical de las palabras todo el secreto de esas ilusiones que están más allá del sentido humano, apto para encarnar en el número y en la pauta de las verdades demostradas.(...)
> El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras (...)
> San Bernardo, predicando en la vieja lengua de oíl, por tierras extrañas donde no podía ser entendido, levantó un ejército para la Cruzada de Jerusalén. Cierto que ninguno alcanzaba sus divinas razones, pero era tan viva la llama de aquella fe, que cegaba los caminos cronológicos del pensamiento y llegaba a las conciencias intuitivamente, contemplativamente, porque las palabras depuradas de toda ideología eran claras y divinas músicas. (*La lámpara maravillosa*, p. 72-74)

Se ha dejado el estudio de "Octavia Santino" para el final, puesto que el final ambiguo lo es en buena medida por los datos contradictorios que ofrece el texto. Las *insinuaciones* parecen avalar las dos interpretaciones posibles de la obra, es decir, si se produjo una infidelidad real o una mentira piadosa. Así como en "La Generala" o en "Rosarito" las anticipaciones parecían decantarse por uno de los varios significados, por el contrario, el texto de "Octavia Santino" está repleto de *insinuaciones* que conducen a un final equívoco. El tono impreciso de estas alusiones impide observar su importancia en el transcurso de la obra y, solamente a la conclusión del relato se puede hacer una lectura retrospectiva que indique su notoriedad.

Dada la dicotomía interpretativa de la obra, por un lado se acumulan los indicios que insinúan el engaño de Octavia a tenor de sus propias palabras:

> No hables así, Octavia, porque me desgarras el corazón. Tú vivirás, y volveremos á ser felices.
> -¡Aunque viviese, no lo seríamos ya! (p. 86)
>
> (Octavia) Y yo quiero verte, tenerte siempre á mi lado... ¡Pedirte perdón! (p. 92)

Las omisiones de Pondal, bien porque no le otorga la importancia que debiera, bien

porque no desea enfrentarse a la verdad ante las sugerentes alusiones de Octavia de pedirle perdón y de manifestar la imposibilidad de una felicidad futura, dificultan que se sepa con certeza la razón de tales proposiciones, aunque todo parece indicar que Octavia se está refiriendo a su adulterio.

En otros pasajes es la intervención del narrador la que sugiere los remordimientos de la infiel moribunda:

> Ella sentíase conmovida ante el afecto de aquel niño; y la conciencia le remordía, como si no le hubiese amado bastante (p. 93)
>
> sin embargo, á él le **pareció** que Octavia decía:
> -¡No puedo! ¡no puedo!... me remuerde... (p. 100)

En ambos casos hay una paralipsis sobre los pensamientos de Octavia, ya que el narrador, pese a su omnisciencia, rehúsa resolverlos contentándose con añadir todavía más ambigüedad al reproducir su carácter subjetivo ("como si"), en el primer caso, y en el segundo, al focalizar el instante sobre la percepción dudosa de Pondal. Bien es cierto que Perico colabora notablemente, una vez más, al negarse a indagar los verdaderos propósitos de la aseveración que cree haber oído de su amada. De todos modos, aun cuando sean ciertos los remordimientos por no haber amado lo suficiente al joven, cabe la duda de considerar si la falta de paridad amorosa se ha debido a la diversidad de amantes o, por el contrario, a no haber sabido estar a la altura de los impulsos pasionales de un joven de veinte años. Dianella Gambini (1997: 194), pese a afirmar la polisemia de la enunciación, se apunta a esta segunda interpretación:

> Esta enunciación -que puede caber en un contexto referido a una culpa de adulterio- real o ficticio -funciona también para constatar la pena de haber defraudado el amor de alguien y, orientada en esta dirección, expresaría el dolor de Octavia que, ante el amor devoto de Pedro, siente remordimiento por no haber hecho otro tanto. En efecto, existe una posibilidad ulterior de interpretar el microtexto en cuestión: Octavia se sentiría culpable por haber sacrificado la libertad de Pedro en aras de su otoñal deseo amoroso impidiéndole escoger vivencias sentimentales y andanzas de vida que su juventud le

> permitía, lo que habría obligado al "pobre pequeño" a "hacerse hombre". A causa de su egoísmo afectivo, él ahora no sabe afrontar las circunstancias de la vida... y de la muerte.

Pero si estos fragmentos inducen a establecer la hipótesis del adulterio, por otro lado, el texto no está huérfano de fragmentos que puedan avalar la hipótesis contraria. La obsesiva preocupación de Octavia por evitar el sufrimiento de Pedro mediante cualquier pretexto se repite con intensidad a lo largo del relato:

> -Que no haría yo para que no me llorases mi pobre pequeño! (p. 94)
>
> -Después te diré eso...: No quiero que mi muerte te haga sufrir. (p. 96)
>
> -Hubiese sido yo tan feliz sin este torcedor! No; no quiero que me llores; no quiero... (p. 96)

Y por si las intervenciones de Octavia no habían sido suficientes para oscurecer el texto, en medio de estas *insinuaciones* se hallan las palabras finales de Pedro que, lejos de despejar dudas, incrementan la ambigüedad en torno a ambas interpretaciones:[510]

> -¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena? (p. 104)

¿Se está refiriendo Pondal a las ansias de redención de Octavia, al no seguir ocultando la verdad a su amante? ¿O, muy al contrario, Pondal ha captado la verdadera intención de sus palabras y se pregunta por qué ha elegido ese preciso instante, para quebrar la excesiva dependencia que lo ataba a ella? Parece, pues, que la apoyatura textual no es el recurso más válido para extraer una conclusión coherente y definitiva de "Octavia Santino".

Queda por ocuparse, casi a modo de apéndice, de un aspecto que hasta el momento

[510] El relato es lo suficientemente ambiguo para dar validez a ambas interpretaciones, aunque hay quien se inclina por la hipótesis de la mentira de Octavia (Lourdes Ramos-Kuethe 1983) y quien opta por la lectura ambigua (Luis González del Valle 1990: 322). Dianella Gambini (1997: 188) se ha ocupado muy acertadamente del tema y en su análisis destaca la duplicidad exegética: "Por la coexistencia de las dos exégesis, *Octavia Santino* se puede clasificar como narración con un doble sentido. Este carácter de ambigüedad lo refuerza la parte final de la historia. El joven, al saberse engañado, se siente enloquecer y sufre aún más que cuando veía a su amante morir creyendo que ella le era fiel. A este propósito, es de suma importancia la oración que Pedro pronuncia al final, delante del cuerpo inanimado de Octavia: "¿Por qué? ¿Por qué quisiste ahora ser buena?" (p. 116). Con ella acusa y recrimina a Octavia por su bondad y es aquí donde nuevamente se puede intuir un doble sentido: ¿hizo Octavia esta confesión por anhelo de honestidad final, o porque quería minimizar el dolor de Pedro?".

de escribir estas páginas ha pasado absolutamente desapercibido para la crítica. Este hecho, unido a su carácter hipotético aconseja cautela a la hora de consignar conclusión alguna. Se trata de la posible imputación de Corsino Infante, el médico amigo de Pondal, como el amante con quien Octavia le fue infiel a Perico. Tal hipótesis se sostiene en dos fundamentos. El primero radica en la convulsión que sufre la enferma al anunciarle Pondal la próxima visita de su amigo, a fin de ocuparse de su siniestra enfermedad. Aunque, bien es cierto que esta reacción se podría deber a la terrible aversión que Octavia manifiesta tener por él, parece un tanto desproporcionada. Resultaría más entendible si, en efecto, se corresponde con los remordimientos de enfrentarse, en plena agonía, al hombre que ha provocado tan indecoroso engaño.

El segundo razonamiento que invita a contemplar dicha probabilidad se apoya en la polisemia de la palabra "amigo", que tanto designa a la persona con la que se guarda amistad, en su acepción no marcada, como con la que se mantienen relaciones amorosas fuera del matrimonio. En el texto se produce un juego de ambas acepciones que permite interpretarlo como un guiño del autor al lector para insinuar la posible identidad del amante de Octavia.

Momentos antes de que el nombre de Corsino irrumpa en la escena, aparece el siguiente fragmento:

> Octavia oprimió suavemente la mano de su **amigo** (p. 97)

Obviamente se trata de un sinónimo de amante, cuyo uso eufemístico es muy abundante en gallego. Sin embargo, pocas líneas más adelante, los lectores topan con la acepción no marcada refiriéndose a Corsino:

> -¿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**... (p. 98)

Pondal, indudablemente, está aludiendo a la amistad que une al médico con la pareja, pero el hecho de que en el espacio de apenas una página el autor hubiese establecido un significado diferente para la palabra, ¿no puede interpretarse como una nueva *insinuación* para crear más incertidumbre en torno al final del relato? Lo cierto es que tanto esta, como cualquiera de las cuestiones relativas al final de "Octavia Santino", no pueden responderse a la luz del texto. Así lo ha querido su autor, cuya finalidad era crear un relato ambiguo y con un final abierto, muy característico de su narrativa breve tal como se habrá podido observar a lo largo de este apartado.

2.3.2. Significado

Por lo tanto, los procedimientos que configuran los finales abiertos de *Femeninas* dotan a las novelas cortas de una intricada composición que acrecienta la complejidad de las seis historias amorosas desarrolladas en la colección. Teniendo en cuenta los rasgos más notorios que dibujan la personalidad de los personajes y las técnicas narrativas reseñadas hasta el momento, es hora de reconducir todos estos análisis en favor de extraer el significado de cada una de las obras que componen la colección. Según las particularidades de todas ellas, este estudio se realizará por separado, aunque a pesar de esta segmentación metodológica, es preciso advertir de antemano que se pueden observar denominadores comunes a todas ellas, como la concepción transgresora de las prácticas amorosas y la crítica a la moral y costumbres de la sociedad burguesa de las últimas décadas del XIX.[511]

[511] Para Dianella Gambini (1996: 13) la agonía pesimista que desprenden estas historias trasciende la supuesta frivolidad de la colección: "Anche *Femeninas*, apparentemente così frivola, proclama l´agonia *fatale* del mondo moderno. Cos´è, infatti, la donna fatale di queste storie, con la sua energia distruttiva, se non un´epifania in

2.3.2.1. “La condesa de Cela”

“La condesa de Cela” relata los instantes finales de la relación adúltera que sostiene Julia, consorte del conde de Cela, con el joven mejicano Aquiles Calderón. Al retratar la personalidad de los dos protagonistas se incidía en la disparidad de sus circunstancias personales, pero también se avisaba de que compartían, en gran medida, las aficiones eróticas del fin de siglo: artificialidad, satanismo, sadismo, etc. De tal modo que ambos amantes explotan constantemente la sensualidad de su bello físico, de ahí que el relato esté repleto de pasajes donde se exhibe la dimensión erótica de la relación:

> Entonces la gentil visitante sentósele con estudiada monería en las rodillas, y empezó á atusarle con sus lindos dedos, las guías del bigote juvenil y fanafarrón. (p. 8-9)
>
> La otra, siempre sonriendo, levantó la faz, y juntando los labios, rojos y apetecibles como las primeras cerezas, alzóse en la punta de los pies.
> -Bese usted, caballero.
> El estudiante besó, con un beso largo, sensual y alegre, como prenda de amorosa juventud. (p. 10)
>
> Entonces hizo muchas locuras y dió que hablar á toda Brumosa, pero se cansó pronto.
> Traveseando como chicuela aturdida, rodea la cintura de su amante, y le obliga á dar una vuelta de vals por la sala. Sin soltarse, se dejan caer sobre el sofá (p. 13)
>
> Susurraba estas quejas al oído de la condesa, inclinado sobre el sillón, besándole los cabellos con apasionamiento infinito. Sentía en toda su carne un extremecimiento suave al posar los labios y deslizarlos sobre las hebras rubias y sedeñas (p. 33).

Las expresiones pasionales de la voluptuosa pareja llegan a su momento culminante con la escena de alcoba, sobreentendida aunque elidida por decoro moral, y la posterior exposición del desnudo de la condesa en el medio de la sala. Todo ello constituye una tipología de relato muy acorde con la mentalidad finisecular, dada la abundante presencia de erotismo transgresor -su condición extramatrimonial ya lo es-. En función de los gustos lujuriosos de los protagonistas, su aspiración amorosa a menudo se tiñe de libertinismo,

---

arte della Decadenza dell´anima moderna?”.

causa de su actitud sacrílega y sus deseos inmorales e irreverentes, cuya consecución destapa una concepción heterodoxa de la moral decimonónica. Como se ha explicado a propósito de los personajes de *Femeninas*, la noción trascendental de lo mundano origina que se equipare a lo sagrado. Con este panorama el narrador no duda en destacar las convicciones paganas y poco cristianas de los amantes:

> era demasiado joven para no sentir la tentación, y poco cristiano su espíritu para triunfar en tales combates (p. 35)
>
> Era el egoismo pagano de una naturaleza femenina y poco cristiana (p. 20)

El hedonismo de Julia no conoce límites religiosos o sociales cuando se trata de experimentar los placeres de los sentidos, y ni la condición de clérigo del hermano de su doncella, ni la distancia que lo separa de su abolengo consiguen ahuyentarla de sus enredos infieles. Únicamente el consejo de su madre, la única persona que creía alejada de la llamada de la carne, tiene la necesaria ascendencia sobre ella para devolverla a la ortodoxia matrimonial. De ahí que la revelación final de Aquiles suponga no solamente una mayúscula sorpresa, sino un duro revés que destruye su única referencia moral válida y tambalea los cimientos sobre los que descansaba su placida vida, despreocupada y galante:

> por manera que en los afectos del hogar, impuestos por la educación y la costumbre, había hallado siempre cuanto necesitar podía su sensibilidad reposada y plebeya. (p. 35)[512]

La incesante búsqueda de placeres prohibidos y la exaltación absoluta de lo voluptuoso y sensual contraviene, además, los preceptos religiosos en que fue educada. Esta incoherencia no pasa desapercibida para Julia, que se debate, desde las páginas iniciales del relato, entre mantener los escandalosos amoríos con un bohemio pobretón o cumplir con

[512] Hay que señalar que el adjetivo "plebeya" se sustituye a partir de Cs 1909 por "razonable y burguesa", que se ajustan más a lo que el autor intentaba expresar y al sentido general de la obra.

sus obligaciones de esposa y madre, deberes cuyo garante, por cierto, es antes su madre que su marido. Julia se muestra, en principio, resuelta a aceptar los consejos maternos y cesar sus encuentros con Aquiles aunque, en honor a la verdad, esta resolución, lejos de generar traumas, se facilita por la falta de hondas pasiones que la condesa exhibe no sólo respecto al estudiante mejicano, sino a todos sus amantes. Ayuda también a sobrellevar el peso de la renuncia a Aquiles, la certeza de que el regreso a la vida marital en modo alguno va a derivar en la suspensión de sus prácticas libertinas, sino que tan solo se reconducirán con el propósito de guardar las apariencias, atajar los escándalos y vivir en armonía dentro de las convenciones burguesas en que ha sido educada.

Pero Aquiles no está dispuesto a ponérselo fácil y lucha por una mujer de la que se halla enamorado. Sorprendida por la inesperada demostración de amor del bohemio se equilibran las fuerzas que pugnan por influir en la definitiva decisión de Julia: la pasión de Aquiles, por un lado, y las amonestaciones de su anciana madre, por otro. Como se sabe, solamente al final de la novela corta se logran quebrar las vacilaciones y dudas de Julia. Calderón decide tensar la cuerda y denuncia las preferencias de la anciana madre por escoger sus amantes entre el estamento clerical, degradando los bastiones fundamentales de la moral imperante y delatando su falsedad e impostura. Tal descubrimiento supone una humillación para la condesa, y una desolación, no tanto por el conocimiento de los amores ilícitos de su madre, cuanto por la destrucción de todos los valores en que fue instruida, que si bien no practicaba, sí compartía.

Herida en su orgullo de hija, resulta más efectiva la convulsa constatación de los hipócritas postulados sociales que los pasados consejos de su madre, para que, por fin, se decida a revisar sus principios vitales y dedicarse plenamente a sus ocupaciones maternas

a fin de evitar a sus hijas el vergonzoso agravio en que ahora se hallaba sumida. Julia madura, el duro golpe asestado quiebra su pasada frivolidad y extrae los auténticos sentimientos que hasta el momento apenas sí habían florecido; pero, pese a la decisión de romper con su vida irregular, no lo hace con rencor hacia Aquiles -más bien todo lo contrario-, y le dedica el único momento de amor sincero jamás tenido con amante alguno. De amor, aunque también de complicidad al comprender cuánta razón encerraban las protestas de Aquiles y sus advertencias sobre los postulados falaces que impedían sus prácticas eróticas.[513]

En consecuencia, y como no podía ser de otro modo en una obra de tendencias finiseculares, hay un triunfo del amor natural y pagano que vence (así lo indica la mirada final) aun a costa de quedar reducido a cenizas sobre las convenciones sociales como el matrimonio, estrangulador de los afectos amorosos.[514] No obstante, no se debe olvidar que la indiferencia de la condesa por su marido data de la monotonía conyugal, pues la felicidad todavía anidaba en los esponsales:

> Allá en su hogar todo la insta á romper; las amonestaciones de su madre, el amor de los hijos, y, sin que ella se dé cuenta, ciertos recuerdos de la vida conyugal, que tras dos años de separación, la arrastran otra vez hacia su marido, un buen mozo que la hiciera feliz en los albores del noviazgo. (p. 18)

La historia de "La condesa de Cela" es, pues, la historia de un proceso de madurez.

---

[513] "È altrettanto importante rimarcare la caduta dell´illusione, che implica, di riflesso, il fallimento dello pseudoessere di Julia. Occhieggia dalla scena finale l´ironia di Valle-Inclán: della «morte» di Julia non è responsabile l´amore profano (come per Emma Bovary), ma l´amore «sacro» che, profanando, ha profanato l´altrui illusione. Ancora più ironica è la vittoria dell´Esistencia sulla Tragedia: la vita continua, mediocre e indifferente. Julia ritorna alla sonnolenza di una quotidianidtà provinciale, a una morte nella vita equivalente all´abdicazione e a una permanente vocazione per il nulla (anche l´instabilità è nulla e Julia ricomincia l´atalena di sempre: alla solenne dichiarazione di palingenesi segue, subito dopo, uno sguardo appasionato all´ex-amante", Dianella Gambini 1986b: 22.

[514] Conviene recordar, no obstante, que la validez de esta interpretación queda sometida a la fiabilidad que ofrece el punto de vista de Aquiles Calderón. A pesar de ser la exégesis más fiel al texto, la voluntad de Valle-Inclán, tal como se ha explicado en el apartado anterior, ha sido únicamente sugerirla y presentarla como una de las varias hipótesis de otro final abierto.

Julia ha vivido toda la vida instalada en una mentalidad infantil, regida por sus caprichos y la voluntad materna. A partir de los estragos producidos por la exclusividad de su amor entre un amante apasionado y una madre dominante, Julia culmina su construcción como persona y recupera su condición de adulta y, como tal, su individualidad.[515]

La emoción verdadera de las últimas líneas, sin embargo, es excepcional respecto a sus comportamientos anteriores, en los cuales la carencia de sentimientos auténticos era sustituida por actuaciones miméticas con la tipología femenina. El narrador, en ocasiones de forma muy irónica, manifiesta la teatralidad de Julia, pose que contagia también a su compañero sentimental en su afectación donjuanesca:

> La condesa humilló la frente con sumisión de mártir enamorada (p. 22)
>
> La condesa se acercó un poco conmovida (p. 27)
>
> El insistía con palabras muy tiernas y un poco poéticas (p. 32)
>
> Pero entonces, contagiada del romanticismo de Aquiles, hacíase la ilusión de que todas aquellas patas de mosca las trazara suspirando de amor. (p. 37)
>
> bien que aparentando una frialdad desdeñosa, en que la condesa creía muy poco. (p. 41)
>
> llanto seco, nervioso, cuyos sollozos tenían notas de risa histérica (p. 42)

Incluso las intrusiones de la instancia narrativa permiten establecer comparaciones entre sus acciones y los gestos de los actores sobre un escenario, aspecto que sin duda restaba gran humanidad a la pareja:

> Con dos lágrimas detenidas en el borde de los párpados, y bello y magestuoso el gesto, que la habitual ligereza de la dama hacía un poco teatral (p. 37)
>
> Y ella, a quien el silencio era penoso, se cubrió el rostro llorando, con el llanto nervioso

[515] Es difícil no encontrar parecidos entre la evolución sufrida por Julia y Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen, quien después de toda una vida de placidez burguesa en el seno de su matrimonio descubre la inconsistencia de sus fundamentos matrimoniales y la oquedad vital en que había estado sumida tantos años. También, como en "La condesa de Cela", esta mudanza se produce a partir de un suceso fortuito, en este caso con su marido: el desprecio y la falta de solidaridad de este, temeroso de perder su reputación social por una actuación irresponsable de Nora. Para la recepción de Ibsen en España, vid. Rubio Jiménez 1982: 50-69.

> de las actrices. Lágrimas estéticas que carecen de amargura, y son deliciosas como ese delicado temblorcillo que sobrecoge al espectador en la tragedia. (p. 38)

En definitiva, la supresión de la individualidad en ambos personajes se explica porque a menudo son descritos como arquetipos de lo masculino y femenino.[516] Condición que determina sus actitudes, entendidas únicamente en función de lo universal genérico:

> Aquiles sentía esa cólera brutal, que en algunos hombres se despierta ante las desnudeces femeninas. (p. 46)[517]

> Y sin embargo la condesa le había amado algún tiempo, con ese amor curioso y ávido que inspiran á ciertas mujeres las jóvenes cabezas tonsuradas. (p. 12)

> pero queríales á su modo, con esa atractiva simpatía del temperamento, que tantas mujeres experimentan por los hombres fuertes, -los buenos mozos que no empalagan, del añejo decir femenino- (p. 35)

> Si Aquiles Calderón tuviese la dolorosa manía analista, que puso la pistola en manos de su gran amigo Pedro Pondal, hubiese comprendido con horror que aquellas lágrimas que en su exaltación ansiaba beber en las mejillas de la condesa, no eran de arrepentimiento, sino de amoroso sensualismo, y sabría que en tales momentos no faltan á ninguna mujer. (p. 42)

Pero la ausencia de auténticos sentimientos y la exhibición de comportamientos miméticos se anula en el clímax de "La condesa de Cela" merced a la repentina mudanza de Julia. En este instante, recapitulando lo dicho, no deja de resultar paradójico e irónico que sea Aquiles, precisamente el amante ninguneado, quien aglutine la responsabilidad de despertar a Julia de su letargo hedonista con pudores de burguesa provinciana.

2.3.2.2. "Tula Varona"

La solución del significado de "Tula Varona" radica, en buena medida, en la

[516] No pasa inadvertido este fenómeno para González del Valle (1990: 101), quien advierte lo que sigue: "Ni él ni ella, sin embargo, son seres verdaderamente individuales ni auténticos. Los dos adoptan poses que les convierten en ejemplos de individuos genéricos cuyo común denominador es la artificialidad que les caracteriza y que les resta humanidad."

[517] De nuevo se insiste en la irracionalidad y primitivismo de Aquiles que responde con vehemencia a los instintos sexuales más primarios.

explicación de las curiosas facultades de su protagonista femenina. En ningún otro relato de la colección se produce una desproporción tan grande entre protagonista y deuteragonista, pues parece que la existencia del duquesito solamente se comprende en virtud de justificar la aparición de los apetitos sádicos de Tula. También es el único texto, excepción hecha de "La niña Chole", que no concluye con un enigma final, circunstancia que simplifica enormemente la labor exegética

A fin de ahorrar enojosas repeticiones y no redundar en las conclusiones extraídas en el capítulo destinado a los personajes, recapitulemos sucintamente el argumento de la obra. Tula Varona, criolla de vida dispersa, y el duque de Ordax, Ramiro Mendoza, personajes ambos de notable relevancia en la vida social de Villa-Julia, se encuentran por azar y tras una cansada cacería en las cercanías de la villa. Los primeros diálogos entre ambos en el camino de regreso ponen de manifiesto el dominio de la criolla y su afición por ridiculizar a tan nimio compañero, pero todavía no satisfecha con las burlas a su amigo lo invita a su casa. Una vez instalados en el exótico nido de Tula lo somete a la trampa de su extenso repertorio de insinuaciones, requiebros y miradas que terminan consiguiendo el efecto deseado: el duque no consigue resistir las asechanzas de Varona y concluye besando ávidamente sus manos y cabellos. Tula, cruel y perversa, disfruta rechazando y zahiriendo al crédulo duquesito, que en su intento de cazar y apresar a la salvaje criolla, fracasa y cae irremisiblemente en sus garras.

La sorpresa y singularidad de esta acción consiste en que el desprecio del duque no supone un hecho casual, sino la consecuencia de la lascivia de la criolla, cuyo deleite está en relación directa con el goce fatal de lastimar al duquesito:

> Tula le veía temblar, sentía el roce de sus labios, oía sus palabras llenas de ardimiento,

> y experimentaba un placer cruel al rechazarle tras de haberle tentado. Arrastrada por esa coquetería peligrosa y sutil de las mujeres galantes, placíale despertar deseos que no compartía. (...)
> (...) le azotó el rostro, una y otra vez, sintiendo á cada golpe, esa alegría depravada de las malas mujeres cuando cierran la puerta al querido que muere de amor y de celos.

Su reacción es idéntica a la sentida por Aquiles Calderón al herir en su orgullo más íntimo a la condesa de Cela,[518] aunque en Tula la atracción sádica se incrementa al infligir dolor físico a su oponente. Sabido es que una vez conseguido su propósito, sola y extática, se recrea en su narcisismo y su autosuficiencia andrógina:[519]

> Sus ojos brillaban, sus labios sonreían, hasta sus dientecillos blancos y menudos parecían burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca; sentía en su sangre el cosquilleo nervioso de una risa alegre y sin fin que, sin asomar á los labios deshacíase en la garganta y se extendía por el terciopelo de su carne como un largo beso. Todo en aquella mujer cantaba el diabólico poder de su hermosura triunfante. Insensiblemente empezó a desnudarse ante el espejo, recreándose largamente en la contemplación de los encantos que descubría: experimentaba una languidez sensual al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada del cuerpo. Habíansele encendido las mejillas, y suspiraba voluptuosamente entornando los ojos, enamorada de su propia blancura, blancura de diosa, tentadora y esquiva... (p. 77-78)[520]

Su dominio sobre el varón y su autonomía sexual no es sino el resultado de la teoría de Péladan respecto al andrógino:

> Una parte del séptimo tratado del *Amphitheâtre des sciences mortes*, de Péladan, expone la teoría del andrógino bajo el título de *Erotologie de Platon*: allí la mujer andrógina se define como Marta y María en una sola persona, de manera de combinar las facultades activas con las contemplativas, perfecta fusión de inteligencia y de voluptuosidad. Péladan reconoce que "el número de mujeres que se sienten hombres crece

[518] Vid. el apartado dedicado a Aquiles Calderón.

[519] "El sádico no está en el mismo plano que su compañero sexual. Quiere disfrutar de los encantos del afán de dominio y permanecer separado y aislado. El sadismo es una expresión de soledad interior y también deseo de ella. Tula Varona, con la cabeza alta, erguida, con los ojos brillantes, azota con el florete el rostro a su amante, sintiendo «esa alegría depravada de las mujeres malas, cuando cierran la puerta al querido que se muere de amor y celos»", Lily Litvak 1979: 128.

[520] Bram Dijkstra (1986: 144) también relaciona el espejo con el narcisismo, como aquí ocurre: "El espejo acabó así siendo visto como el símbolo fundamental del narcisismo femenino. La historia de Narciso y la ninfa Eco alcanzó mucha popularidad porque posibilitaba una conjunción muy ajustada entre los temas de la mujer *como* espejo y la mujer *en* el espejo. Narciso, con su obsesión hacia sí mismo, era el epítome del afeminamiento, del efebo, del joven que todavía no acaba de poseer la capacidad masculina para la autotrascendencia, mientras que Eco, la ninfa que sólo era capaz de reproducir las palabras de los demás, era la personificación perfecta de la naturaleza imitativa de la mujer. Reunidos estos dos amantes imposibles daban lugar a una única imagen de la identidad femenina: imitativa, circular y narcisista."

> cotidianamente, y el instinto masculino las lleva a acciones violentas, en la proporción en que los hombres que se sienten mujeres disminuye y, convertidos en pasivos, pasan virtualmente al plano negativo". (Praz 1969: 334)

Mas, a pesar del desabrido y desdichado desenlace de la novela corta, "Tula Varona", sin llegar a los extremos de "La Generala", explota el componente lúdico y el tono desenfadado. Y no solamente porque los donaires y equívocos ocupan gran parte de la obra, sino porque Tula, en consonancia con sus divertimentos de criolla desocupada, perezosa y orgiástica, huye de todo gesto serio y toda pose profunda. En este marco hay que entender que los enredos amorosos con el duquesito forman parte de su entretenimiento, y así lo interpreta Trinito, quien reduce la tensión de la escena final destacando su índole lúdica:

> Cogió uno de los floretes y le cruzó la cara. (...)
> -¡Salga usted! ¡salga usted!
> Al ruído acudió Trinito; su faz de diablillo ahumado, dibujaba una sonrisa grotesca. Para él, todo aquello era un juego de los señores. (p. 76-77)

Mendoza, en su estulticia, no ha sabido comprender los componentes femeninos de Tula y lo que para él es una terrible tragedia y humillación, para la criolla no deja de ser uno de sus habituales travesuras:

> La criolla, apenas le vió desaparecer hizo una mueca de burla, y se encasquetó el tricornio de papel; (p. 77)

Resta, no obstante, para concluir, que se realice una pequeña matización sobre el predominio de la figura femenina. A pesar de la manifiesta superioridad de Tula sobre el duquesito, Catherine Davies (1994: 144) advierte que, en última instancia, el poder que gobierna el relato es masculino:

> However, there are at least two flaws in what looks like a piece of radical feminist fiction. The first concerns an important detail: «criolla» owes her wealth and status to a husband, from whom she is now separated. He is absent, as is a controlling father-figure. The second involves the final scene when a naded Tula contemplates herself with satisfaction in the mirror. She enjoys her own sexuality, touching herself whith onanistic «sensual langour». But the scene also implies a centaurlike male gaze, the gaze of the male reader

> and, above all, of the voyeuristic narrator whose third-person narration is the ultimate authority.

2.3.2.3. "Octavia Santino"

En el tercer relato de *Femeninas* la ruptura de una pareja vuelve a copar el nudo de la historia, si bien, a diferencia de "La condesa de Cela", ahora se produce a causa de un suceso irreversible: la muerte de Octavia Santino. Según se ha visto, no es la única concomitancia entre ambas obras: la amistad entre Aquiles y Pedro, amén de su compartida bohemia, y la conclusión de sendas ficciones con la declaración inesperada y rotunda de uno de los integrantes de la pareja unen sendos argumentos. Si las palabras finales de Aquiles son el espaldarazo necesario para la definitiva madurez de la condesa, la confesión de Octavia tiene una finalidad análoga en el joven Pondal. Sea cierta o falsa su infidelidad, el impacto de sus palabras, sumada a la fatalidad de su muerte, deshace el apego de un niño romántico y enamoradizo con una mujer mucho mayor y bella de la que se siente profundamente enamorado.

No obstante hay una visible diferencia entre "La condesa de Cela" y "Octavia Santino", pues, mientras la una refleja el proceso evolutivo de la mujer, la otra hace lo propio con el hombre. El paralelismo argumental entre las dos novelas cortas -dos jóvenes de sensibilidad romántica, enamorados de dos mujeres que se les escapan- se invierte con la asociación Aquiles-Octavia como promotores de las transformaciones sufridas por sus respectivas parejas, Julia-Perico.

Es preciso, sin embargo, realizar otra salvedad consistente en la consciencia de ambas acciones. Aquiles, en su declaración, solamente se guía por el rencor a la madre de

Julia y por su pretensión de retener a su amante, la consiguiente reacción de la condesa es exclusivamente una consecuencia secundaria e imprevisible respecto a la intención inicial del estudiante. No ocurre lo mismo en "Octavia Santino", donde la confesión de infidelidad, sea cual fuere su motivación, tiene como solo objetivo desprender a Pondal de su sujeción.

Octavia se reserva para el final su última y mayor demostración de amor a Perico. Sabedora de los sufrimientos del niño y consciente de la limitación que le suponía este primer amor, decide liberarlo de todos los pesares confesándole una infidelidad que sólo ella sabe si existió. Con la abnegación de sepultar para siempre su memoria, pretende expiar la culpa de haber cercenado los mejores años del joven, movida por la egoísta determinación de poder disfrutar todavía de su último amor. Los propósitos redentores se advierten desde el inicio de la obra:[521]

> -Mira, encanto; si no debes sentirme de ese modo. ¿Qué era yo para tí más que una carga? ¿no lo comprendes? Tú tienes por delante un gran porvenir. Ahora, luego que yo me muera, debes vivir solito; no creas que digo esto porque esté celosa; ya sé que á muertos y á idos... Te hablo así, porque conozco lo que ata una mujer. Tú, si no te abandonas, tienes que subir muy alto! Créeme á mí. Pero Dios que dá las alas, las dá para volar uno sólo. ¿Sí, mi hijito? Después de que hayas triunfado, te doy permiso para enamorarte... (p. 85-86)

La jugada maestra de la moribunda consigue el efecto deseado y Perico, sollozante, pusilánime e irresoluto durante todo el relato, de repente se convierte en Pedro, furioso y colérico. La inmolación de Octavia se antoja decisiva para que el niño se convierta, al fin, en hombre:[522]

> Pedro Pondal, clavándose las uñas en la carne, y sacudiendo furioso la melena de león,

[521] "Octavia è un´altra versione dell´emissaria di bontà che si annulla per permettere al compagno di trionfare nella vita. La duplice caratterizzazione indiretta per associazione all´immagine del crocifisso consente di ricondurre il personaggio a uno specifico modelo di sacrificale sottomissione femminile: si transforma, cioè, in figura sostitutiva di quella di Cristo", Dianella Gambini 1996: 23.

[522] Semeja, sin embargo, que la transición fue excesivamente abrupta, a tenor de las palabras de "La condesa de Cela", donde se anuncia el suicidio de Pedro Pondal.

> sin apartar los ojos del cuerpo de su querida, repetía enloquecido (p. 103-104)

La crítica feminista ha observado en el postrero sacrificio de Octavia un ejemplo de subordinación femenina a los intereses del varón:

> Octavia´s death at the end of the story symbolizes the liberation of Pedro´s subjectivity and desire, which can then be used at the service of his art, as Octavia herself (...) Octavia´s words reinforce the social construct of the middle-class Spanish woman as inferior to, and appended to, the male. It is clear from her perspective hat domisticity or indeed any established intimate relationship will inhibit Pedro´s development as a poet. (Addis y Salper 1994: 109-110)

> His «Letters to a Mistress/Loved One» (rather than to a wife point to a latter-day Bécquer whose magnanimous love founders on narcissism. The writing subject is male; like the implicit author, he has the last word. The female is no more than the reflection of his own complex subjectivity, the object of his poetry. He is devastated by her death, not because of love, but because she leaves him incomplete with nothing to recreate; his hurt pride attests to his inflated ego. (Caterine Davies 1994: 137)

Del texto se extrae, de nuevo, una provocación a la mentalidad burguesa y católica del XIX. La pasión necrofílica de Pedro y la relación extramatrimonial y cuasi incestuosa que sostenía con Octavia arrojaban una idea del amor, poco acorde con las pautas sociales y morales del momento. Como en "La condesa de Cela", el significado del relato se explica por el triunfo del amor espontáneo y ahíto de convencionalismos, aun cuando en los protagonistas de "Octavia Santino" no se halla el regusto transgresor propio de Aquiles y Julia. Pedro y, ante todo, Octavia son creyentes,[523] como se infiere de las loas que la enferma dedica al capellán. De igual modo, Pondal se diferencia de Aquiles Calderón, quien desacata a todo tipo de autoridad, religiosa o civil. Perico, como consecuencia de su espíritu dócil, prefiere una solución armónica: ante los temores, dudas y agonías de Octavia promete casarse con ella.[524]

[523] Es obvio que la condesa de Cela también lo era, pero más por respetar las apariencias sociales que por poseer un espíritu verdaderamente pío.

[524] Igulamente se distancia del Pondal de *Cenizas* y *El yermo de las almas*, abiertamente hostil con la actitud del padre Rojas y la madre de Octavia, cuyas pretensiones de separarlo de Octavia lo exasperan enormemente.

En las intenciones de los personajes no hay el más mínimo propósito de rebelarse o contravenir los preceptos del cristianismo; aun así, Octavia se niega a confesarse a pesar de su condición de creyente y a pesar de su estado terminal, y opta por seguir viviendo en pecado con su compañero. Vacila un momento ("Suspirando, clavó los ojos en un crucifijo que había á los pies del lecho") pero la pugna, pese a lo irreverente del gesto, se decanta por la condena: "-¡No, no!... Prefiero condenarme así... ¡Anda, dame un beso!".[525] Octavia soporta morir en pecado, pero no en mentira -o en deuda- con su amante. Una vez más, un motivo terrenal usurpa un designio divino.[526] Sin llegar a los extremos sacrílegos de *Sonata de otoño*, la rivalidad de los dos amantes con la eternidad perfila el desafío de Bradomín en la primera *Sonata*:

> Que Cristo es el verdadero rival de Bradomín queda además de manifiesto porque el esposo de Concha no aparece en toda la obra (más allá de la mención ocasional), pero sí varias veces el Cristo en la cruz del palacio, precisamente en los momentos en que Bradomín está en sus trajines de seducción. El «tema», por lo tanto, no es el adulterio ni la satisfacción del deseo (en su sentido más inmediato y material de pulsión sexual) sino la «imitación» (deseante) de Cristo: más que gozar de / con Concha Bradomín quiere vencer a Cristo, y el cuerpo de la moribunda no es más que el campo de batalla de esa pugna. (Ángel G. Loureiro 1993: 39)

De todo ello se deriva, pues, el tono antiburgués que recorre toda la colección y funda las aficiones finiseculares del modernismo. En "La condesa de Cela" se expresa a través de la falacia de los consejos que pretenden condicionar la vida de Julia, y en "Octavia Santino" las presiones religiosas y la ideologización doméstica de la mujer de clase media contribuyen a crear la vida opresiva de esta mujer atormentada:[527]

---

[525] "Although both lovers break moral codes, she is more affected than he because one outcome is certain: she dies after an attack of hysteria without convession, convinced she is condemned", Catherine Davies 1994: 137.

[526] "Octavia refuses to go to confession, preferring to die in mortal sin rather than to be separated from her lover. Ironically, she does confess at the end of the story, but not to God in order to seek forgiveness for her sins as she dies, but to Perico to seek his indulgence for her having been unfaithful to him. In short, in this story illicit love is presented in a religious frame and thus the former is perceived to be as important as the latter", Paolini 1986: 91.

[527] Catherine Davies (1994: 137) alerta de la difícil situación social de Octavia: "In the final analysis, the

> In «Octavia Santino», the Spanish bourgeois female remains trapped within, and identified with, the private sphere and an ideology of domesticity that the Modernist Valle-Inclán critizes and seeks to escape. (...)
> Though Pedro and Octavia are not married and have been secretly living together for a year, their relationship, we argue, still coincides with the paradigm of bourgeois domesticity. It is confined to the home, shut off from the outside world, and thoroughly privatized in a way that other amorous liaisons in Valle-Inclán´s early work are not. (Addis y Salper 1994: 110)

2.3.2.4. "La niña Chole"

El exiguo hilo argumental de "La niña Chole" proviene de la subordinación de la historia a las impresiones paisajísticas y las sensaciones sentimentales del narrador Andrés Hidalgo. Con una amplia hegemonía de la descripción sobre la acción, apenas ocurre nada a lo largo de las cincuenta páginas de la novela corta. La escueta trama de esta historia amorosa se reduce al cautiverio del protagonista bajo los encantos de la criolla.[528] A diferencia de las demás obras de la colección, esta relación se caracteriza, precisamente, por la ausencia de contacto entre los dos protagonistas: un corto e insignificante diálogo a propósito de la muerte del cazador de tiburones es el único bagaje de su interacción. Dada la focalización interna del texto, tampoco es posible conocer si en la niña Chole la presencia de Andrés Hidalgo ha tenido un impacto análogo al que ella ha producido en el caballero español.

La cercanía con el relato de viajes condiciona la naturaleza de "La niña Chole".[529]

---

female protagonist is placed in an impossible situation, her moral and spiritual worth defined according to the Church and to her social status defined by a man. The surrogate mother has no acceptable role to play, no spiritual or moral worth or identity. Bedbound, dependent on Pondal for her physical welfare, spiritual peace, and social position, she is an unlikely temptress."

[528] Las fuerzas de poder se invierten un tanto en la *Sonata de estío*, la cual "responde a la concepción alegórica de la conquista de América y a los trescientos años del imperio colonial de España", Clara Luisa Barbeito 1985: 67.

[529] Para Eliane Lavaud (2000: 74) la *Sonata de estío* "es toda ella efectivamente una relación de viaje por mar primero y luego a través de las tierras de los Trópicos. Es, como se sabe, eco ficticio de un viaje que realizó el propio Valle-Inclán a Méjico entre abril de 1892 y la primavera de 1893, momento durante el cual empezó a escribir los

Tal vez concebida desde sus inicios como parte integrante de un proyecto de mayor envergadura, Valle-Inclán experimenta con la expresión de las sensaciones de un héroe romántico, Andrés Hidalgo, predecesor de su mayor logro como carácter, el marqués de Bradomín. El poderío de lo exótico, la extravagante naturaleza mejicana, favorecedora de la sensualidad lánguida que transpira el texto, y la fuerza como carácter de la niña Chole conforman la importancia de esta novela corta, pre-texto de la *Sonata* del trópico. Como en "Tula Varona" el clímax reside en el descubrimiento final del erotismo perverso y sádico de sus respectivas protagonistas, de tal modo que el hecho de mayor significación de la obra está constituido, una vez más, por las propiedades como personaje de su protagonista femenina.

Por otra parte, "La niña Chole" está muy lejos de los rasgos estructurales y narrativos definitorios de la novela corta. En su seno únicamente se contabilizan dos escenas: la lucha con el indio y la caza de los tiburones. Ambas están prácticamente al margen del nudo central de la historia, incluso en la segunda, Andrés Hidalgo tiene una presencia exclusivamente testimonial. La función de sendas escenas es dinamizar el relato, puesto que añaden la única acción entre la abundancia de descripciones y digresiones. Además, descubren aspectos importantes de los personajes, y así, en el encuentro con el

---

primeros pre-textos de la *Sonata*."

De todos modos, los datos que la narración ofrece no se corresponden exactamente con el viaje realizado por el autor, ya que, si bien es cierto que el primer puerto en el que desembarcó fue Veracruz (García Velasco 2000: 34), no parece que el lugar de partida de la embarcación fuesen las Antillas españolas, puesto que su estancia en Cuba se documenta al regreso de su viaje y no al inicio (Santos Zas 2001a: 518).

Claire Paolini (1986: 50-56), por su parte, ha estudiado la utilización del símbolo místico del camino en la *Sonata de estío*: "Perhaps the most frequently used mystical symbol is that of the journey and road, as seen for example in Santa Teresa´s *Camino de perfección* and in the use of the term *camino* or *vía* to designate the states of mysticism: the purgative way, the illuminative way, the unitive way. (...) Each of the four *Sonatas* begins whith a journey reference, and the theme continues throughout each of the works. (...) *Sonata de estío* also commences with a journey, or, as Bradomín says: «Quería olvidar unos amores desgraciados, y pensé recorrer el mundo en romántica peregrinación»".

indio se manifiesta la valentía y arrogancia del protagonista, aunque también su ironía y cinismo como narrador. La trágica muerte del cazador de tiburones delata un aspecto inédito hasta ese momento: la crueldad sádica de la niña Chole.

Habida cuenta de esta carestía de acción, ni tan siquiera se puede decir que el episodio de los tiburones haya salido de la imaginación del autor. Está tomado del libro de Zorrilla *Recuerdos del tiempo viejo*,[530] donde el poeta romántico comentaba un pasaje similar a su llegada a México: por estar averiado el barco en que navegaban un viajero propuso que se cazase un tiburón; un negro aceptó con la condición de que le pagasen bien, pero, una vez cazado el escualo, un viento inesperado aconsejó izar las velas y abandonar la empresa. Conclusión que no coincide con el final trágico del episodio en "La niña Chole". Valle-Inclán, pues, simplemente se limitó a adaptar un suceso, consciente de las posibilidades que tenía en su relato de los trópicos, y dotarlo del desenlace que mejor le convenía a sus intenciones.

2.3.2.5. "La Generala"

"La Generala" introduce una novedad respecto a las demás historias de la colección al establecer el adulterio en términos de un triángulo amoroso. El argumento no puede ser más clásico: un militar sesentón (don Miguel Rojas) decide casarse con una joven damisela (Currita), que no tardará en entretenerse con el también joven ahijado de su marido (Sandoval).

Historias similares han sido motivos de innumerables ajustes de honor y sangre derramada, incluso en la novela decimonónica donde un trasnochado calderoniano como

[530] Vid. William Fichter 1953: 532-534.

don Víctor Quintanar, esposo de la Regenta, decide vengar el adulterio de su joven esposa, arma en mano y cayendo en el envite.[531] Sin embargo, en este opúsculo Valle-Inclán decide esquivar el tono dramático, tan caro a estos romances, y huye del tratamiento grave del tema a través de lo lúdico y lo paródico.[532]

Relacionado con la insatisfacción marital de la joven protagonista, motivo de su adulterio, "La Generala" se ocupa del tema de la educación de la mujer, muy en boga en la segunda mitad del XIX,[533] aunque Currita, es preciso seguir insistiendo en ello, esté lejos de la heroína trágica, al estilo Emma Bovary o Ana Ozores. Bajo un panorama social que no favorece en exceso la emancipación femenina se educa Currita,[534] hija de los condes de

---

[531] "El tema del adulterio es muy antiguo y surge regularmente en todas las literaturas desde los orígenes de la novela.(...) El momento escogido -la segunda mitad del siglo XIX- parece admitir enfoques nuevos. Según Tony Tanner, es el momento crucial en el que se resquebrajan los sistemas tradicionales, se desacreditan los valores burgueses, se empieza a dudar de la santidad del matrimonio y de la permeabilidad de las clases. (...)

Hacia la mitad del siglo se pone de moda en toda Europa la expresión «mujer incomprendida», mientras que antes se solía hablar del «modelo de esposa y madre» o mostrar una víctima inocente", Biruté Ciplijauskaité 1984: 7-9.

[532] "En «La Generala» Valle-Inclán adelanta su objeción al código del honor según él creía que era concebido en la sociedad española, actitud suya que manifiesta también en obras posteriores. La animosidad que don Ramón expresa por el honor responde, en otros textos del escritor gallego, a su preocupación por la importancia que lo externo adquiere para muchos en contraste con la innoble realidad subyacente. En «La Generala», por su parte, ocurre lo mismo a la vez que el énfasis recae en la artificialidad que impera en el relato debido al espíritu lúdico que reina en él y que tiende a desvirtuar de solemnidad a aquellos textos de los que proviene y con los que se vincula en términos intertextuales. Es pues «La Generala» un verdadero caso de prolepsis ideológica al estar comentando este texto y otros de Valle-Inclán la distancia que existe entre lo que aparenta ser la gente y lo que es en verdad", Luis González del Valle 1990: 121

[533] Eliane Lavaud (1991: 129) enlaza el problema de la educación de Currita con el movimiento feminista y la educación de la mujer, reivindicado por Concepción Arenal y Pardo Bazán, entre otras, a finales del siglo XIX.

[534] Rosa María Capel Martínez (1989: 312-313) relata de este modo la situación de la mujer española a fines del XIX: "La evolución de nuestro país a lo largo del siglo XIX lo sitúa a considerable distancia de la Europa industrializada, pese a los sucesivos intentos de revolución y modernización llevados a cabo. Si nos referimos a la situación de la mujer el desfase se amplía de forma considerable.

Cuando los países desarrollados se encuentran en una fase demográfica de contención de la natalidad, descenso de la fecundidad e, incluso, primeros síntomas de envejecimiento de la población, en España seguimos con un índice de nacimientos del 34.5% para 1900/1910.

Si para 1910/1911 los porcentajes de trabajadoras en las naciones industrializadas oscilan entre el 38 de Suecia o Dinamarca y el 26 de Estados Unidos, concentrándose en la industria y el sector servicios, nuestras mujeres sólo significaban entonces el 13.5 del total de activos y el 9.9 de su sexo. Además, las ocupaciones mayoritarias eran, por este orden: agricultura, servicio doméstico e industria.

Por último, la fase de consolidación del derecho a una educación igual en grados y contenidos para ambos sexos que se vive allende los Pirineos, se corresponde en nuestro caso con unas tasas de analfabetismo femenino del 71.4%; de quienes reciben educación, la inmensa mayoría no pasa del nivel primario; las que se acceden al secundario,

Casa Jimeno, en un convento de Castilla la Nueva donde recibe una estrecha educación, encaminada a cumplir con el papel que la sociedad le tiene reservado: el de monja o esposa. Sin embargo, las instrucciones recibidas no consiguen domeñar su carácter, distinguido por una inclinación innata hacia la libertad, tendencia que, en palabras del narrador, "conservó hasta su muerte" (p. 164).

La relación entre Sandoval y Currita centra el nudo de la obra, y en cuya composición intervienen, de forma decisiva, es preciso insistir en ello, lo lúdico y paródico. Currita concibe su vínculo con Sandoval como un juego; no obstante, no se debe olvidar que es el aburrimiento lo que la incita a solicitar la lectura del ayudante de su marido y a gustar de su continua compañía. Incluso goza explotando sus encantos ante la timidez del ayudante, deleite que se asimila al ejercido por Tula Varona ante el duquesito, aunque la crueldad de la criolla se torna en la frivolidad e inconsciencia de la generala. Así pues, son insistentes las tretas seductoras de Currita, en las cuales los ojos, una vez más, adquieren una importancia singular:

> Y le alargaba el libro, mirándole al mismo tiempo con aquellos ojos chiquitos como cuentas, vivos y negros, los cuales bien pudieran recibirse de doctores en toda suerte de guiños y coqueteos. (p. 171)
>
> Colgósele del brazo como una chiquilla y le arrastró hasta el sofá, donde le hizo sentar

---

se dirigen a Magisterio o alguna enseñanza profesional, quedando el Bachillerato muy lejos de los intereses culturales de las jóvenes. En la Universidad, la presencia de éstas es mero testimonio (1 alumna para el curso 1900/1901)"

Y relativo al papel de la mujer en la sociedad: "Articulado a partir de la idea de que hombre y mujer tienen dos naturalezas totalmente distintas, e incluso diríamos contrapuestas, aunque complementarias, señala para ambos cualidades y funciones diferentes. En aquel, se dice, domina la inteligencia y la fuerza; en esa, el sentimiento y la debilidad.

Desde que nace, la mujer tiene un espacio por excelencia donde desenvolverse: el hogar; un solo centro de atención: la familia. Los estados que socialmente se le reconocen son tres: hija, esposa y madre. De ahí que esta parte de la población no alcance nunca una personalidad independiente, sino subordinada; no ocupe, salvo excepciones, un lugar en la comunidad por sí misma, sino en razón del que corresponde a su padre o a su esposo.

(...)

A esta mujer se le pide que sea humilde, cariñosa, tierna, abnegada, obediente, sumisa; que haga del amor la historia de su vida y no un mero episodio como le sucede al hombre; que convierta la religión en la norma de su pensamiento; que sólo sepa gobernar la casa, hacer sus labores, criar los hijos. Y en todo ello se la educa desde pequeña, pues dentro de una misma familia niños y niñas ven cómo sus fines se van separando poco a poco."

> á su lado. (p. 172)
>
> de tiempo en tiempo su seno se alzaba para suspirar; con ojos inmóviles y como anegados en llanto contemplaba al joven, que sentía el peso de aquella mirada fija y poderosa como la de un sonámbulo, y seguía leyendo, sin atreverse á levantar la cabeza. (p. 174)

Las idas y venidas de Currita respecto a su nuevo amigo confunden al joven hasta el punto de no saber a qué atenerse. Sin embargo, también como en "Tula Varona", el contacto físico desencadenará la resolución del varón:

> Las cosas así, leía una tarde á la generala las últimas páginas de la novela. Currita estaba cerca de él, sentada en una silla baja; á veces sus rodillas rozaban las del lector, que se estremecía; pero cual si ninguno de los dos advirtiese aquel contacto permanecían largo rato con ellas unidas. (p. 173)
>
> El ayudante, conmovido por la lectura, y animado, casi irritado, por el contacto de las rodillas de la generala, contestó:
>
> -¡Qué! ¿Usted no sería capaz de hacer lo que ella hizo por Allán, al dársele por compasión.
>
> Y sus ojos bayos, transparentes como topacios quemados, tuvieron al fijarse en Currita el mirar insistente, osado y magnético del celo.(p. 176)

Pero la generala, antes del paso final, todavía quiere gozar desconcertando a Sandoval un poco más:

> La generala, púsose muy seria, y contestó con la dignidad reposada, de una de aquellas ricas hembras castellanas que criaron á sus pechos los más gloriosos jayanes de la historia:
>
> -Yo señor ayudante, no puedo ponerme en ese caso. La principal compasión de una mujer casada, debe ser para su marido. (p. 177)

Por fin llega el desenlace que se precipita, como no podía ser de otro modo, dada la impresionabilidad infantil de la protagonista, con un juego. Currita descubre el tinte con que Sandoval se oscurece el bigote y cuando se presta a limpiárselo sucede lo inevitable:

> Currita se levantó un poco las mangas para no mojarse, y empezó á lavar los labios al presumido ayudante, quien no pudo menos de besar aquellas manos blancas que tan lindamente le refregaban la geta.
>
> -Tenga usted formalidad, ó sinó...
>
> Y le dió en la mejilla un golpecito que quedó dudoso entre bofetada y caricia. Se enjugó Sandoval atropelladamente, y asiendo otra vez las manos de la generala, cubriólas de besos voraces, frenéticos, delirantes. Ella gritaba:
>
> -¡Déjeme usted! ¡déjeme uste! ¡Nunca lo creería!
>
> -¡Curra! ¡Currita! ¡Yo la adoro!... la...
>
> Sus ojos se encontraron, sus labios se buscaron golosos, y se unieron con un beso. (p. 179)

Paralelamente a esta pueril seducción amorosa, la participación de los jóvenes amantes solamente se puede contemplar como parodia de los modelos clásicos del galán y la dama.[535] De este triángulo amoroso únicamente don Miguel Rojas responde a la configuración tradicional del marido burlado: viejo, despreocupado y confiado,[536] condición que, sin embargo, no respeta la caracterización de Currita y Sandoval. El carácter afeminado y escasamente viril, amén de su harta inexperiencia,[537] componen un aspecto poco acorde con los rasgos más destacables del donjuán, incluso si se comparan con el precedente de su personaje, don Luis Fernández de Córdova, el protagonista de la historia de "El cadete y el canario", germen de "La Generala". La notable prestancia del joven de la anécdota en poco se asemeja a la del joven teniente, quien, consciente de sus carencias, llega a caer en lo grotesco de teñirse el bigote, complemento imprescindible del galán decimonónico.

La generala, a su vez, no parece menos distante de "una encopetada dama", muy lejos de esa auténtica señora en la que Sandoval proyecta sus sueños amorosos:

> De las fragilidades de ciertas hembras, algo se le alcanzaba, pero de las señoras, de las verdaderas señoras, estaba á obscuras completamente. (p. 173)

Esta disparidad entre modelo y personaje produce un gran disgusto en Sandoval.

---

[535] Según Luis González del Valle (1990: 114) "«La Generala» es, en términos intertextuales una parodia de una tradición literaria, de un paradigma que en España ha tenido diversas manifestaciones. Como toda parodia, consiste en una forma autoconsciente de arte; paradójicamente, es un homenaje y un ataque al mismo tiempo. No es esta obra, sin embargo, una transformación crítica de un texto específico, pues en «La Generala» no es a un autor dado a quien se ataca. Sí se ataca, sin embargo, esa vaciedad vulgar tan típica para Valle-Inclán en la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX."

[536] Si cabe, lo paródico de su personaje estriba en lo que concierne a su condición de militar, profesión que será centro de los sarcasmos de don Ramón del Valle-Inclán. Luis González del Valle (1990: 115) lo sitúa en la distancia existente entre su primera descripción, donde se destaca su gravedad y respetabilidad, y la burla al igualarle a otros militares.

[537] No obstante, las conquistas amorosas del personaje se reducen a "ciertas hembras". Una variante de *Cofre de sándalo* (1909) sustituye por una cómica el cómico que le presta los menjunjes, mudanza que, en palabras de Eliane Lavaud (1991:103), alude al universo de prostitutas que luego aparecerá en los esperpentos.

Cuando comprueba la escasez de conocimientos literarios de Currita contempla con desagrado, alejarse el ensueño que se ha había forjado:

> Aquellas heregías, producían un verdadero dolor al ayudante; él, quisiera que la generala no pronunciase más que sentencias; que tuviese el gusto tan delicado y elegante como el talle. Aquella carencia de esteticismo recordábale las modistillas pizperetas, apasionadas de los folletines, con quienes había tenido algo que ver; criaturas risueñas y cantarinas, cabecitas llenas de claveles, pero ¡ay! horriblemente vacías; sin más meollo que los canarios y los jilgueros que alegraban sus guardillas: (p. 170)

La comparación de estas "modistillas pizpiretas" con canarios y jilgueros refuerza además su similitud con la generala, cuya asociación con los pájaros define con precisión su inconsciente personalidad. Con ello se enfatiza de nuevo el tema de la educación femenina, pues su fracaso asola a las mujeres de toda condición. Por tanto, los dos protagonistas de este relato solamente se pueden observar con el prisma paródico de sus respectivos arquetipos, muy en boga en la literatura decimonónica, de ahí que no se pueda deslindar de la exégesis de este relato la intención crítica que el autor proyecta sobre la literatura del momento.

Llegado a este punto no se puede soslayar un fenómeno de notable importancia en "La Generala": la presencia de la literatura dentro del relato, cuyo fin es, básicamente, reforzar la pretensión paródica y crítica de esta novela corta. En este sentido hay que entender la inserción del fragmento de la novela *Lo que no muere* de Barbey D´Aurevilly, que lee Sandoval a Currita. En dicho texto la condesa Iseult afirma su resolución de darse por piedad de nuevo, si hubiere lugar, aun cuando dicha abnegación hubiese tenido una inútil compensación. Ideales amorosos tan altos no pueden sino contrastar con la frívola y egocéntrica finalidad de diversión que mueve a Currita en sus enredos con Sandoval. El autor, además, acentúa su sarcasmo cuando un personaje tan vacuo como la generala, y tan remoto respecto a la finalidad de la heroína daurevilliana, consigue emocionarse con la

lectura de dicho fragmento:

> La generala, sin ser dueña de sí por más tiempo, empezó á sollozar, con esa extentoriedad que los sentimientos contenidos, adquieren al desatarse, en las mujeres nerviosas. (p. 175)

El efecto paródico se incrementa con la idealización que Sandoval hace de Currita, en la que adquieren capital importancia los modelos literarios conocidos por el joven, de ahí que proyecte sobre Currita la valentía de la condesa Iseult:

> El ayudante conmovido por la lectura, (...) contestó:
> -¡Qué! ¿Usted no sería capaz de hacer lo que ella hizo por Allán, al dársele por compasión. (p. 176)

El poder arrebatador de la lectura, que tantos estragos produce en personajes como Don Quijote, Emma Bovary o Ana Ozores, también se ridiculiza en este episodio al ser el desencadenante del encuentro amoroso entre el pazguato Sandoval y la juguetona Currita.[538] Por tanto, todo lo que sucede en el relato está carente de autenticidad, ya que todos actúan en virtud de sus patrones literarios. Luis González del Valle (1990: 118-119) advierte esta carencia en el tramo final de la obra:

> Es en este contexto, por consiguiente, donde los gritos del general Rojas a finales del cuento resultan ridículos, pues el supuesto adulterio de Currita y Sandoval ha sido desvirtuado de esa seriedad pomposa que predominó en toda una tradición literaria (...) Tanto cuando Currita exclama "¡Dios Santo...! ¡Mi marido!", como cuando el General escandaliza, el lector detecta claramente la artificialidad de la escena e, implícitamente, empieza a comprender el posible vacío que desde una perspectiva moderna se percibe en gran número de obras -y aun de actitudes cotidianas- que, con anterioridad, han exagerado el papel que al honor castizo le ha sido asignado por la sociedad española. Cuanto sustento cobra aún más fuerza si se recuerda que, antes de pronunciar su exclamación, el narrador dice que "a la Generala tocóle suspirar": o lo que es lo mismo, le ha tocado desenvolverse como debe hacerlo toda esposa cuando es descubierta por su marido y de acuerdo con las normas establecidas en muchos otros textos literarios.

La presencia de la literatura dentro de "La Generala" sirve también para que Valle incluya sus opiniones acerca de los escritores del momento, de sus propios textos y sus

[538] "Lo que une a las cuatro protagonistas es su deseo de evasión del aburrimiento, de la monotonía de la rutina diaria, de una existencia enjaulada sometida a reglas precisas. Cada una lo hace a su modo. Emma Bovary se crea un mundo ideal a través de sus lecturas", Biruté Ciplijauskaité 1984: 47.

fuentes literarias. En un nuevo homenaje al *Quijote*,[539] la conversación entre Currita y Sandoval, similar a lo acontecido en la novela cervantina con la quema de libros del ingenioso hidalgo, se utiliza para manifestar las preferencias literarias de Sandoval, entre las que se hallan las opciones más canónicas de finales del XIX. La generala afirma su admiración por Daudet, incluso por su novela *Jack*, tan lejana, según ella, de la prosa de Zola y López Bago. El ayudante, disgustado por el escaso saber literario de su compañera, le contesta la distancia existente entre el autor de *Germinal* y López Bago. Sandoval se erige, por consiguiente, en el responsable de la crítica literaria de "La Generala", de ahí la ironía que rezuma la siguiente intervención del narrador:

> Sandoval, que tenía una migaja de gusto literario, y, además, había leído los «Paliques» de Clarín, repuso escandalizado

La identidad entre el gusto literario más ortodoxo, representado por los "Paliques" de Clarín y el timorato e inexperto Sandoval, solamente se puede entender como una burla del autor a la realidad intelectual de la época y a los escritores más venerados de la generación anterior.[540] Sarcasmo que concuerda con el espíritu iconoclasta de los jóvenes modernistas de fin de siglo, críticos con el seguidismo adocenado que se hacía de los literatos de la España de la Restauración. De esta concepción negativa se infiere una crítica al realismo artístico que, con Émile Zola a la vanguardia, había condicionado la narrativa del último cuarto del XIX. Contra la profundidad literaria que defiende Sandoval se opone la sensibilidad de "modistilla" de la generala, condición que, lejos de arrojar una opinión

[539] Para Gonzalo Sobejano (1968: 165-166) uno de los pilares de su estética antirrealista se sustenta en la admiración de Valle-Inclán a Cervantes y al Quijote.

[540] A partir de *Cofre de sándalo* se suaviza esta crítica al desaparecer la mención explícita a Clarín. Solamente se insinúa diciendo que Sandoval tenía una migaja de gusto literario porque era asturiano. Vid. el estudio textual.

peyorativa del personaje,[541] sirve al autor para reivindicar el aspecto más intrascendente y provocativo de este relato, en particular, y su arte, en general,[542] tal como expresará años más tarde en *Sonata de invierno*, en boca de Bradomín:[543]

> -Yo no aspiro á enseñar, sino á divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mi haber aprendido á sonreír, es la mayor conquista de la Humanidad. (*Sonata de invierno*, p. 247)

Las reminiscencias cervantinas que se esconden detrás de la novela corta y detrás de la alocución bradominesca en la *Sonata* subrayan todavía más la posibilidad de esta analogía:

> En *Sonata de invierno*, Bradomín se convierte en portavoz de algunos presupuestos que coinciden con la estética modernista, a la que responden las propias Memorias que él escribe. Defiende el arte alegre, la mentira consoladora, la bagatela, la risa... dentro de una obra que destila amargura, melancolía, desengaño, por la propia experiencia personal y la situación de España.
>
> Esta defensa que él hace tiene que ver con el Modernismo y el Decadentismo pero también con el propósito con que Cervantes escribió el *Quijote*. Éste dice que escribió su libro ante todo para alegría y regocijo de gentes, para descanso y «alivio del pecho melancólico y mohíno».
>
> Podemos recordar el pasaje en que el Canónigo, tratando de atraerse a don Quijote, le aconseja que lea libros de historia sagrada, según él, provechosa moralmente, que abandone los libros de caballerías porque «son todos mentira y liviandad», se avenga a ser discreto y se emplee «en otra lectura que redunde en aprovechamiento de su conciencia y en aumento de su honra». (Requeijo Pernas 2000: 246-247)

Con el mismo ánimo de hacer explícita su apuesta por la estética modernista, se justifica la presencia de un texto de Jules Barbey D´Aurevilly, como homenaje de Valle-

---

[541] "Despite this early characterization of the protagonist as a birdbrain, however, we cannot necessarily assume that the text as a whole supports this misogynistic viewpoint. A careful reading of the story indicates that in «La Generala.» Valle-Inclán not only provides a vivid depiction of the popular perception of women´s abilities and role in nineteenth-century Spain, but also subtly undermines a number of prevailing cultural and literary clichés", Catherine Nickel 1984: 43.

[542] Vid. Requeijo Pernas 2000: 250.

[543] En términos similares se expresó don Ramón en una conferencia dictada en el Ateneo de Madrid el 2 de mayo de 1907, titulada precisamente "¡Viva la bagatela!". La noticia de la conferencia se anuncia en *El Imparcial*, Madrid, 1 de mayo de 1907, y se recoge o reseña en *El Liberal*, Madrid, 3 de mayo de 1907; *El Imparcial*, Madrid, 3 de mayo de 1907; *La República de las Letras*, 5 de mayo de 1907 y la revista *Ateneo*, Madrid, año II, nº XVII, mayo de 1907. Dru Dougherty (1983: 100) avisa de su existencia y Javier y Joaquín del Valle-Inclán (1994: 15-19) reproducen el anuncio de *El Imparcial* del 1 de mayo y la reseña de *El Liberal*.

Inclán al escritor francés y al arte del *fin de siècle*. La calificación de este escritor como "anciano dandy" manifiesta, de un modo rotundo, la veneración que el joven Ramón del Valle profesaba por uno de sus maestros, cuyas obras, muy influyentes en la narrativa primera de Valle, había conocido a través de la biblioteca Muruáis.[544] De igual forma, la descripción de esta novela parece estimular la prosa modernista de Valle, pues al referirse a ella aparecen quizá las únicas palabras de aroma finisecular de todo el relato, tan características de otras novelas cortas de la misma colección, pero, sin embargo, escasas en el texto de *Femeninas* de redacción más antigua:

> Las últimas páginas del libro eran terriblemente dolorosas; exhalábase de ellas el perfume de unos sentimientos extraños, á la par pecaminosos y místicos. Era hondamente sugestivo aquel sacrificio de la condesa Iseult; aquella su compasión impúdica, pagana como diosa desnuda; aquella renunciación de sí misma, que la arrastraba hasta dar su hermosura de limosna, y sacrificarse en aras de la pasión y del pecado de otro. (p. 174)

Sentimientos aromados, misticismo del amor natural, ensalzamiento del paganismo... tópicos frecuentes en esta colección y en muchos de sus textos tempranos.

Relativo al texto de Barbey d´Aurevilly, es necesario recordar que en el estudio de las fuentes de la colección se había hecho hincapié en el valor declaratorio de esta cita. De la lectura del conjunto de la producción literaria de Valle se deduce una práctica común: dejaba constancia en sus escritos de aquellos textos en que se había inspirado como confirmación de sus fuentes. Así ocurre también en *Sonata de primavera*, en cuya obra muestra su admiración por las memorias de Casanova no sólo reproduciendo un texto casi íntegro, sino haciendo manifiesta la influencia del caballero italiano en la redacción de la autobiografía del marqués de Bradomín. Esta alusión tan explícita a sus préstamos invalida la tesis de Julio Casares acerca del plagio del escritor, puesto que Valle-Inclán, de haber

[544] Vid. el apartado dedicado a las fuentes en el primer capítulo.

querido ocultar la procedencia de sus fuentes, hubiera actuado con más cautela y no habría dejado al descubierto algo tan enojoso para su credibilidad literaria.

En definitiva, como conclusión de todo lo dicho, en "La Generala" corre paralelamente a los avatares amorosos del triángulo de personajes una parodia de cierto tipo de literatura y una reivindicación de los valores literarios integrantes de esta colección y constituyentes de la prosa que tendrá su culminación más perfecta en las *Sonatas*.

2.3.2.6. "Rosarito"

Si "La Generala" aportaba la novedad del triángulo amoroso, "Rosarito" se singulariza respecto a las demás novelas cortas, tanto por su temática como por la configuración de sus personajes.[545] La introducción de elementos nuevos como el misterio, el miedo, incluso lo fantástico,[546] le confieren un carácter distinto a este relato. También se rompe el equilibrio galante de las demás piezas, donde la mujer solía llevar las riendas de la seducción; ahora aparece un seductor -don Juan Manuel Montenegro- y una víctima -Rosarito-. Estas particularidades explican el abandono de "Rosarito" de las colecciones de novelas cortas para integrar las de cuentos, *Jardín umbrío* y *Jardín novelesco*, a las que se asocia, no tanto por su configuración genérica -mantiene la estructura de la novela corta hasta sus versiones más tardías-, sino por la temática arriba apuntada.

---

[545] Además "Rosarito" es el relato que ha despertado mayor interés de la crítica. Al margen de la numerosa atención prestada en diferentes estudios sobre Valle-Inclán, existen varios artículos que se ocupan específicamente de esta obra: Maryellen Bieder (1987 y 1994), Gerald Gillespie y Anthony Zahareas (1968) y Pierre Ullman (1988).

[546] Lo fantástico en "Rosarito" proviene de la presencia de un elemento sobrenatural en el mundo real de los habitantes del pazo. A la extraña aparición de don Juan Manuel, considerada como un aviso del otro mundo por Rosarito, se une la mancha negra informe que ve la condesa en la última escena. Este relato cabría dentro de la catalogación realizada por Risco (1987) dentro del apartado II de literatura fantástica: "Irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano". No obstante, resulta llamativo que el propio Risco (1988) no integre a "Rosarito" dentro de la obra fantástica de Valle-Inclán. Carmen Luna Sellés (1997: 232) también echa en falta la inclusión de este relato en la lista de Risco.

La historia de "Rosarito" prescinde de los personajes hueros y las anécdotas un tanto frívolas y mundanas de los distintos relatos de *Femeninas*, adentrándose en un argumento más grave y luctuoso: la tranquilidad del pazo de la condesa de Cela es interrumpida durante la noche por la repentina e inesperada aparición de don Juan Manuel Montenegro, primo de la noble, cuya vida de prófugo, libertino y aventurero explica su petición de pasar la noche en el pazo. Mientras la condesa y don Juan Manuel conversan acerca de las azarosas circunstancias de la vida del mayorazgo, se establece un fugaz juego seductor del emigrado sobre la cándida nieta de la condesa, cuya respuesta a las arrogancias de don Juan Manuel es una actitud inquieta y tímida. El relato finaliza cuando, momentos después de que Rosarito haya acompañado al emigrado a su aposento, la condesa despierta aterrorizada por dos terribles gritos y descubre a Rosarito yerta en su aposento con el alfilerón que poco antes le sostenía el peinado clavado en su pecho. ¿Asesinato, suicidio, violación? Enigmas de imposible resolución, dado el inminente final del relato.

La desprotección de Rosarito, fruto de la ausencia masculina (en el caso de don Benicio está limitada por su condición de clérigo y su débil carácter) y de la vejez e invalidez de su abuela, favorece su seducción por parte de don Juan Manuel, aunque, cierto es, esta conquista comienza mucho antes de la aparición del personaje en los umbrales de la puerta del salón. Si Rosarito se presentaba como un motivo estético, don Juan Manuel no lo es menos y su leyenda de seductor romántico produce una fascinación arrobadora sobre ella. Rosarito ha oído a menudo de labios de su abuelo la historia de "aquellos cabellos blancos" (p. 190, 215), tanto de sus aventuras amorosas como bélicas, y a ello se une la impresión que debió causarle su visita a la cárcel de Santiago. Es por estas imágenes prefijadas que don Juan Manuel le infunde "un miedo sugestivo y fascinador". La niña se

siente atraída por la leyenda de este aventurero romántico, como demuestran sus primeros síntomas de turbación cuando don Benicio recomienda cerrar las puertas del Pazo, si don Juan Manuel pretendiese hospedaje:

> Rosarito lanzó un suspiro. Su abuela la miró severamente.
> (...)
> Rosarito alzó la cabeza. En su boca de niña, temblaba la sonrisa pálida de los corazones tristes, y en el fondo misterioso de sus pupilas, brillaba una lágrima rota. (p. 193)

Es tal la sugestión que el emigrado ejerce sobre ella, que se lo imagina como el héroe de un cuento:

> 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 del sortilegio. (p. 210)

En "Rosarito", por lo tanto, el modelo literario de galán romántico funciona, como en Currita y Sandoval, como promotor de los sentimientos amorosos del personaje. Su fascinación, no exenta de miedo, causa todavía más ambigüedad en el relato, puesto que se desconoce si está causada porque se enamora del viejo seductor, si solamente está cautivada por el mito o si es compasión por un familiar, antiguo amigo de su abuelo... o si es por todo ello a la vez. La omisión de la omnisciencia del narrador, como se sabe, no favorece la resolución de estas incertidumbres.

Con respecto a la seducción, don Juan Manuel cambia su actitud y olvida sus maneras nobles y amables para mostrar el aspecto más taciturno de su carácter, que parece corroborar el temor que inspira entre sus allegados. Para seducir a Rosarito utiliza fugaces momentos en los que pone en práctica los encantos más satánicos del héroe byroniano, la sonrisa y los ojos verdes:

> Ello es que una sonrisa de increíble audacia tembló un momento bajo el mostacho blanco del hidalgo y que sus ojos verdes, -soberbios y desdeñosos como los de un tirano ó de un pirata,- se posaron con gallardía donjuanesca sobre aquella cabeza melancólicamente

> inclinada que con su crencha de oro, partida por estrecha raya, tenía cierta castidad prerrafaélica. -Pero la sonrisa y la mirada del emigrado, fueron relámpagos por lo siniestras y por lo fugaces. (p. 203)

Es llamativo el doble juego que establece don Juan Manuel, al adoptar una actitud diferente cuando trata con la abuela que cuando pretende turbar a Rosarito con estas miradas centelleantes, comportamientos que no se concilian demasiado entre sí. De modo que Montenegro se pliega a una pose, intrínseca al seductor romántico, a la hora de intentar influir en Rosarito, por eso no resulta sorprendente que en el instante en que ambos se quedan solos en el salón señorial se observe en su actitud una curiosa mudanza:

> Don Juan Manuel se levantó del sillón, y, vencido por una distracción extraña, comenzó á pasearse entenebrecido y taciturno. (p. 214)

El mayorazgo acecha y cerca a Rosarito, quien, a punto de sucumbir, es liberada por la repentina aparición de la condesa. El siguiente fragmento resulta un magnífico resumen de los sentimientos encontrados de Rosarito y del profundo abismo que existe entre la niña prerrafaelista y el mayorazgo:

> Una onda de indecible compasión la ahogaba, con ahogo dulcísimo. Sentíase presa de confusión extraña: pronta á llorar, no sabía si de ansiedad, si de pena, si de ternura; conmovida hasta lo más hondo de su ser, por conmoción obscura, hasta entonces, ni gustada ni presentida. El fuego del rubor quemábale las mejillas; el corazón quería saltársele del pecho; un nudo de divina angustia oprimía su garganta y escalofríos misteriosos recorrían su carne. Temblorosa, con el temblor que la proximidad del hombre infunde en las vírgenes, quiso huir de aquellos ojos hipnóticos y dominadores que la miraban siempre, pero el sortilegio resistió. El emigrado la retuvo con un extraño gesto, tiránico y amante, y ella, llorosa , vencida, cubrióse el rostro con las manos ¡aquellas hermosas manos de novicia, pálidas, místicas, ardientes!
>
> Casi en el mismo instante, la condesa apareció en la puerta de la estancia, donde se detuvo jadeante y sin fuerzas. (p. 216-217)[547]

La llegada de la condesa trunca, una vez más, una escena cuya resolución podría ser capital para entender el desenlace de "Rosarito", pero precisamente en todo este conjunto

[547] Si el cabello rubio se explicaba como un símbolo de la dualidad virginal y pasional de Rosarito como mujer prerrafaelita, aquí el fuego del rubor de las mejillas solamente puede entenderse como un símbolo de la pasión que consume a la niña.

de hilos sin atar, de sentimientos y personalidades ambiguas y contrapuestas, reside el misterio de la obra. La continuación del romance ya se conoce, Rosarito acompaña a don Juan Manuel a su aposento y, después de una elipsis de dos horas, la niña aparece trágicamente muerta en el lecho destinado a don Juan Manuel. Una muerte que parece tener mucho de litúrgico e iniciático, tal como se sugiere con el enunciado "Trémula como una desposada", *insinuación* de su fatídico destino (p. 220):

> Estaba tan pálida y tan triste, que no era posible contemplarla un instante, sin sentir anegado el corazón por la idea de la muerte... (p. 220)

Después de un tortuoso recorrido, más psicológico que físico, por el salón y pasillo del pazo, la condesa descubre el cadáver inerte de su nieta. Sin duda, las interrogantes acerca de las causas del deceso asaltan al lector aunque la explicación que primero asoma es la de una sádica muerte a manos del satánico don Juan Manuel. El sadismo, unido a la pedofilia, supuso uno de los tópicos más utilizados del fin de siglo [vid. Mario Praz (1969) y Lily Litvak (1979)], por cuanto suponía esa mezcla de religión (en muchos casos como este se trata de un ser inocente y angelical), amor y muerte. *Eros* y *thanatos*, binomio tan cultivado en la estética finisecular, cobraba todo el protagonismo en el final de "Rosarito".

Sin embargo, a pesar del extraño comportamiento mostrado por don Juan Manuel en su relación con Rosarito, no parece ser suficiente para atribuirle tan abyecta acción, no obstante, el narrador, cuando traza el perfil del emigrado, destaca sus prendas positivas: es un "loco de buena vena" y comparte la "doctrina del filósofo de Judea". Sumado a ello, es preciso recordar que la concepción negativa de don Juan Manuel y su leyenda negra está sustentada en la poca fiabilidad que ofrecen personas tan pazguatas como don Benicio o tan ignorantes como los agrestes hidalgos, primos del mayorazgo. En contraposición está la

opinión positiva que de él tienen las damas jóvenes del año treinta que se enamoraban de él o los propios condes, tanto por la amistad que le profesaba el antiguo conde de Cela como por el cariño que por momentos le dedica la condesa.

Por consiguiente, no parece don Juan Manuel capaz de realizar un acto que tanto mancharía su orgullo señorial y noble, aunque, dadas las dos actitudes exhibidas a lo largo de la obra, sí cabría la interpretación de Luis González del Valle (1990: 142), para quien la clave del significado de "Rosarito" reside en la confluencia de dos seres en don Juan Manuel Montenegro: el histórico, incapaz de cometer un crimen semejante, y el diabólico que usurparía su personalidad para cometer un acto sacrílego:

> Antes de continuar estudiando a Montenegro, es indispensable que se aclare algo de mucha importancia en la presentación de este personaje. Para mí existen dos Montenegros en el cuento: 1) el histórico, sobre quien se expresan otros personajes y el narrador, y 2) el ser sobrenatural, que asume la identidad del primero para alcanzar sus objetivos diabólicos con Rosarito. La presencia de estos dos entes que comparten un mismo nombre es tal que no es detectada por los personajes del relato, al estar éstos convencidos de que quien visita el pazo es el pariente don Miguel (figura histórica dentro del mundo de ficción que se crea en «Rosarito»). Tampoco ni el narrador ni el lector implícito, distinguen entre ambos seres, ya que, como he afirmado con anterioridad, las características del Montenegro real resultan esencialmente negativas en términos éticos, lo que le asemeja -como es el caso de todos los grandes pecadores- al diablo (claro está, el lector implícito hace esta diferenciación al final y retrospectivamente). Esta distinción que hago entre los dos Montenegro (el real y el diabólico) es, en mi opinión, muy importante; del primero no es lógico que se espere una violación de Rosarito (...)
>
> Lo que acontece en «Rosarito» es que el diablo asume la identidad del Montenegro real sin que nadie en el texto se aperciba de ello debido, fundamentalmente, a las muchas anécdotas que se contaban del Montenegro de «carne y hueso». Esta interpretación me parece lógica a la luz del inesperado y violento fin del relato (asunto que discutiré más adelante), aunque reconozco que no todo lector de «Rosarito» llegará, necesariamente, a conclusiones semejantes a las mías, ya que, como bien dijo Stanley E. Fish, los intérpretes de un texto tienen la libertad de asignar diferentes sentidos a sus diversos elementos y, al hacerlo, pueden llegar a juicios nada parecidos.

Sin ánimo de negar la libertad interpretativa de la que habla Luis González del Valle, parece, sin embargo, demasiado "lógica" su interpretación a tenor de las intenciones del autor por oscurecer el relato. Por tanto, otra posible explicación, dado que Rosarito yace en el aposento de Fray Diego de Cádiz -lo cual lo convierte en un aditamento de

profanación- y dado que la ventana de la habitación está abierta, es que Rosarito se aviniese a la petición del emigrado de ayudarlo en su fuga,[548] y, presa de su amor y la sensación de pecado, decidiese quitarse la vida. Según los datos que el texto ofrece parece una explicación más coherente.[549] Como se recordará, poco antes de morir Rosarito es comparada con una desposada, lo cual insinúa la pérdida de su inocencia sexual con la consiguiente perturbación que puede causar en su tranquilidad espiritual. Respecto a esto último, afirma Lily Litvak (1979: 140) que el fin de siglo reserva la muerte para las niñas no del todo virginales:

> La clase media aceptaba complacida esa farsa. La virginidad quedaba como valor supremo, y si una niña no era todo lo angelical que debía, le esperaba la tumba, como a la «Florecita» de Juan Ramón Jiménez, o a la Rosarito de Valle-Inclán.

Otras aproximaciones al significado de "Rosarito" aportan una interpretación que trasciende su sentido textual, incidiendo en aspectos artísticos o políticos. Para Ildefonso Manuel Gil (1966: 311) "Rosarito" no es más que un juego estético:

> Esta heroína «modernista» -como Beatriz y como otros personajes femeninos de las primeras obras de Valle-Inclán-, más que una «criatura» es un «motivo», un tema para el juego estético. Sus historias son contadas muy desde lejos de cualquier participación sentimental del autor; descartada la denuncia, la acusación, ni siquiera se llega a una actitud de compadecimiento. Que el alfilerón de oro esté *bárbaramente clavado* no es dato que apoye censura o protesta por parte del autor. Quizá aquí pudiéramos aplicar unas palabras que Bradomín dice en *La Corte de los milagros*: «Una vez más han estado reñidas la estética y las obras de misericordia.»

Catherine Davies (1994: 145) realiza una explicación basada en la trascendencia

[548] Esta abnegación de la mujer para Bram Dijkstra (1986: 36) es típica del prerrafaelismo: "Bajo la influencia de poetas como Tennyson y Patmore, el público lector era conducido a una eterna glorificación de aquellas mujeres que demostraban tal intensa necesidad de que se les permitiese sacrificarse a los caballerosos varones que el conocimiento del fracaso, de la falta de interés de sus hombres hacia ellas, era más que suficiente para volverlas locas. En efecto, esas heroínas trascendentalmente locas como las lady Shalott, Elaine y Mariana de Tennyson mantuvieron ocupados a los prerrafaelistas y a otros pintores británicos de finales del XIX buscando nuevas formas de describir la locura de una mujer necesitada de un hombre a quien sacrificarse."

[549] Al enumerar las *insinuaciones* de "Rosarito" se advertía que la mayoría estaban encaminadas a privilegiar la tesis del suicidio.

social y política del asesinato de Rosarito al poner el acento sobre la simbología que adquiere la violación y muerte de la niña, símbolo del triunfo de la España liberal (don Juan Manuel) sobre la tradicional (Rosarito):

> As an iconoclast, Don Juan Manuel has no respect for his noble lineage, for the Church, or for traditional concepts of female honor. He rapes Rosarito (as the shouts suggest) in a room dedicated to a saint, kills her with her own hairpin, and escapes through the window. The young female, (representing enclosure, passivity, stasis, and lack of experience) has no power and is destroyed by the male (representing experience, action, and liberal freedom). Don Juan Manuel makes a point of asking whether Rosarito holds rights of primogeniture; she does not. Rahter, she fulfills her female role with the family by knitting bootees for her baby brother, the heir. The power of Don Juan is not that of the establishment or institutionalized patriarchy. His is uncontrolled, deviant masculinity which is shown to be violent and destructive. As a Spanish liberal in exile he works to subvert the traditional order so that one reading of the story would be to draw an analoy between liberalismo, «licentiousness», and the diabolic.

Todos estos análisis resultan posibles, pues los datos objetivos ofrecidos por el texto son confusos e incompletos como consecuencia de la ocultación de información del narrador. Ello da como resultado un final oscuro y ambiguo, abierto a múltiples interpretaciones, tan del gusto de don Ramón. Es por ello que la interpretación de William Risley parece la más certera, teniendo en cuenta tanto la intención del autor, refrendada en otras obras suyas, como la naturaleza de movimientos propios del fin de siglo como el simbolismo. Risley considera a "Rosarito" un relato simbólico pues, según su opinión, tres son las características más significativas de dicho movimiento:

> Nosotros compartimos el concepto sintético de Anna Balakian que encuentra la esencia del simbolismo en «three prevailing constants: ambiguiy of indirect communication; affiliation with music; and the `decadent´spirit.» (William Risley 1979: 47)

Elementos todos ellos presentes en "Rosarito", aunque es la ambigüedad el aspecto que cobra mayor fuerza en el fin del relato:

> Efectivamente, lo más simbolista de «Rosarito» es el desenlace, porque Valle-Inclán ha logrado lo que Freedman, con referencia a Poe, llama «an *aesthetic situation* which engulfs narrator and subject» -y lector, añadiríamos- «in the final apotheosis.» Es una apoteosis ambigua y extraordinariamente sugestiva que invita la participación del lector. La poderosa revelación de que el alfilerón de oro está «bárbaramente clavado» en el

> corazón de Rosarito y la impresión última de su rubia cabellera sobre la almohada, «trágica, magdalénica» dejan el desenlace casi tan ambiguo como dramático. A primera vista, «bárbaramente» parece indicar la loca y perversa maldad de Montenegro («tipo suevo,» o sea, bárbaro invasor), quien ha fascinado, seducido y matado a su ingenua víctima y luego ha huido en la oscuridad de la noche. Este parece ser el verdadero desenlace. Pero ¿no es posible también imaginar que Rosarito, desengañada después de que su caída ha roto el hechizo y horrorizada por haber traicionado la confianza de su abuela y manchado el honor de la familia, se ha suicidado en un tipo de frenesí moral? Por otra parte, la seducción y la muerte de Rosarito tuvieron lugar en la habitación donde vivió en otros tiempos el santo Fray Diego de Cádiz, y en su propio lecho, cuyas «líneas rígidas y severas» dan el tono del austero monje. Dentro del contexto sobrenatural que tiene la Galicia rural en la obra de Valle, donde se cree que los espíritus de los muertos están presentes entre los vivos, ¿no se podría pensar también en el espíritu de Fray Diego, ultrajado por la profanación de su cama, se ha vengado terriblemente en Rosarito e ido luego en busca de Montenegro? Valle, como un poeta simbolista, deja que el lector decida. (William Risley 1979: 59)

La intervención sobrenatural del monje a la que se refiere William Risley apunta un elemento que, sin embargo, la crítica todavía no ha explotado lo suficiente a la hora de aportar una explicación: la presencia de lo fantástico vinculado al cambio de focalización de la última escena. Ya se ha dicho que Valle-Inclán maneja hábilmente los recursos narratológicos para llegar a este final abierto, y, en este caso, utiliza la poca fiabilidad que ofrece la narración focalizada sobre la adormilada condesa para aportar la dosis de ambigüedad que necesita en la mayoría de sus relatos breves de temática fabulosa. Por ejemplo, en "Mi hermana Antonia", novela corta muy emparentada con "Rosarito", la posibilidad de lo fantástico (identificación Máximo Bretal-gato-diablo) queda sujeta a la poca confianza que ofrece el narrador de los hechos, tanto es así que los sucesos de la historia se someten a la percepción subjetiva del niño: "pareciome ver", "creí ver", etc.

De todos modos no se trata de un modo privativo de Valle-Inclán, sino de todo el relato fantástico, y así lo indica Tobin Siebers (1989: 100) cuando afirma que el narrador del cuento fantástico, por definición, no es digno de confianza. A tenor de lo visto, "Rosarito" se podría interpretar como un relato fantástico debido a la presencia de

elementos sobrenaturales (la mancha negra, la propia aparición de don Juan Manuel al principio del texto) que invalidarían una explicación racional y, por consiguiente, Rosarito sería una víctima de las fuerzas del mal encarnadas en el mayorazgo. Con estos ingredientes, "Rosarito" cabría dentro de la tipología que Antón Risco (1987: 187) hace de la literatura fantástica: "La irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano":

> En este sector es, pues, lo extranatural lo que hace su aparición en el mundo *normal* en que viven el sujeto o los sujetos de la historia. La cotidianidad de este ámbito ha de ser semejante en lo posible a la del lector -a la del lector ideal ante todo, se entiende- para que así el impacto de lo extranatural produzca también en él la necesaria sorpresa y el texto obtenga su eficacia. (...)
> De manera que lo extranatural se imponga firmemente como tal. En cuanto a la sorpresa suscitada, puede comprometer por igual al medio interior a la obra y al lector, pero no necesariamente.

Ahora bien, no se debe olvidar que la condesa, focalizadora de la última escena, duerme al inicio del relato y duerme al inicio de esa misma escena, momento en que se despierta con dos gritos y se dirige a la habitación de Fray Diego de Cádiz, en un viaje que tiene mucho más de onírico que de real. Por lo tanto, la presencia de lo fantástico y trágico en el relato quedaría subordinada a la percepción somnolienta de la condesa, la cual, sumada al tono de ambigüedad que preside la obra, no descarta que todo sea resultado de un sueño de la anciana.[550] Con el subterfugio de la pesadilla se pretende originar la susodicha ambigüedad [551] y justificar lo fantástico en una época todavía poco acostumbrada a la

[550] Resulta esclarecedora la última frase, previa al descubrimiento del cuerpo de Rosarito: "Un mueble que cruge; un gusano que carcome en la madera; el viento que se retuerce en el mainel de las ventanas, todo tiene para ella entonaciones trágicas o pavorosas" (p. 225-226). Por consiguiente, la atmósfera de misterio de la escena final queda sujeta a la impresionabilidad asustada y miedosa de la condesa.

Luna Sellés (1997: 231) sitúa la percepción somnolienta de la condesa en los prolegómenos del realismo mágico: "El narrador nos sorprende con una rotunda afirmación: los fantasmas existen cuando «todo duerme». Y nos lo asegura con una naturalidad narrativa sorprendente, sin mediar ninguna explicación, ni justificación. Junto a lo natural convive lo sobrenatural. (...) ¿No estamos pues ante lo que se ha venido en llamar «realismo mágico»?"

[551] A juicio de Todorov (1970: 35-36) esta vacilación del lector conforma el auténtico núcleo de lo fantástico: "Qui hésite dans cette histoire? On le voit tout de suite: c´est Alphonse, c´est-à-dire le héros, le personnage. C´est lui qui, tout au long de l´intrigue, aura à choisir entre deux interprétations. Mais si le lecteur était prévenu de la «vérité», s´il savait dans quel sens il faut trancher, la situation serait toute différente. Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambigüe qu´a le lecteur même des

temática evasiva:

> Para poner punto y final a las fantasmagorías sólo decir que bajo ese concepto, creo que también se debe incluir las narraciones de sueños y los relatos narrados bajo los efectos de alucinógenos, que tanto peso cobraron en la literatura de fin de siglo siguiendo la tradición romántica, pues creo que el hecho de que el narrador nos lo muestre como sueño o como alucinación no es más que un subterfugio, una evasiva para justificar -en una época donde todavía era necesaria la justificación- el relato maravilloso. (Luna Sellés 1997: 232)

De modo que el final de "Rosarito", en función de la dudosa fiabilidad de la narración, no resultaría únicamente abierto desde el punto de vista de la incógnita de la autoría: homicidio o suicidio, sino también desde la naturaleza del suceso: real, fantástico u onírico.

événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlante ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une «fonction» de lecteur, implicite au texte (de même qu´y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages."

3. Tiempo

> O tempo da história constitui um domínio de análise em princípio menos problemático do que o tempo do discurso. Ele refere-se, em primeira instância, ao tempo matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos susceptíveis de serem datados com maior ou menor rigor. (...) O tempo da história pode, entretanto, ser objecto de investimentos semânticos que atestam o seu valor semiótico. (Reis y Lopes 2000: 406)

En función de la dicotomía que se establecía respecto al tiempo narrativo -tiempo del discurso y tiempo de la historia-, y analizado ya el primero en su correspondiente apartado, es el momento de indagar la secuencia cronológica de la historia de las seis novelas cortas. Siguiendo una vez más las palabras de Carlos Reis y Ana Cristina Lopes para completar dicho estudio, habrá que tener en cuenta no solamente el componente matemático y cuantificable de la sucesión de los hechos que conforman la linealidad de la anécdota, sino también su componente semiótico.

En cuanto a su materialidad, el análisis se centrará fundamentalmente en dos cuestiones: la cantidad de tiempo transcurrida entre el inicio y el final de los seis episodios amorosos y la localización temporal de la historia. Respecto a la primera, Valle-Inclán rara vez opta por precisar la duración de los acontecimientos en sus novelas cortas,[552] no obstante es fácilmente deducible del desarrollo de los hechos, de tal forma que la cronología de los seis relatos abarca desde las escasas horas de "La condesa de Cela", "Tula Varona", "Octavia Santino" y "Rosarito" a los varios días de "La niña Chole" y "La Generala".[553]

---

[552] Vid. Eliane Lavaud 1991: 134. Para Ezama Gil (1992: 177) esta característica es común al género breve: "La primera nota caracterizadora del tiempo en el relato breve es su imprecisión. Salvo excepciones explicables por la intencionalidad del relato, no se aprecia interés ninguno por localizarlo cronológicamente, ni por delimitar con exactitud el tiempo transcurrido, y las referencias temporales concretas son meras convenciones narrativas."

[553] Para un estudio de la cronología interna de las novelas cortas valleinclanianas, vid. Eliane Lavaud (1991:

El texto no ofrece ninguna información, mediante la cual se pueda conocer con exactitud el lapso cronológico acaecido entre los márgenes temporales que acotan el argumento de las tres primeras novelas cortas de la colección ("La condesa de Cela", "Tula Varona" y "Octavia Santino"). Sin embargo, es posible establecer su duración en torno a una o dos horas en relación a la secuencia temporal lógica de los sucesos narrados. Circunstancia muy distinta a la manifestada en los tres últimos relatos de *Femeninas*, pues los indicios textuales permiten reconstruir con total certeza el lapso temporal de la anécdota.

En "Rosarito" las referencias explícitas al tiempo interno de la obra suponen una excepción, por cuanto es la única novela corta de *Femeninas* -cuya duración se reduce a unas cuantas horas- que aporta algún dato respecto a su cronología. Eliane Lavaud (1991: 134) cifra en "unas horas" el tiempo transcurrido entre la llegada de on Juan Manuel al pazo y el descubrimiento del cadáver de Rosarito. Tal vaguedad estriba en el desconocimiento de la fracción temporal acaecida entre el inicio de la historia y el momento en que salen la niña y el emigrado de la sala señorial, puesto que, a partir de ahí y hasta el final transcurren, sin posibilidad de yerro, dos horas: poco antes de que la condesa de Cela dé las buenas noches a su nieta y a su primo, un reloj de sobremesa anuncia que son las diez y, en el instante en que la anciana se despierta con los dos aterradores gritos, se dice que es la medianoche. Por tanto dos horas, más el segmento anterior, cuya duración no debe ser excesiva si se tiene en cuenta que cuando don Juan Manuel llega al pazo ya es de noche.

"La Generala" transcurre, como se ha dicho, en varios días; ahora bien, tal como afirma Eliane Lavaud (1991: 134, nota 2), el tiempo puede ser de varios meses o de varios

133-134).

días, "según se considere el conjunto o los elementos propios de la novela corta, es decir los que son posteriores al deseo de lectura expresado por Currita". Sin embargo, en coherencia con la definición que se ha hecho del tiempo de la historia, parece más lógico dar preferencia a la segunda hipótesis debido a que los instantes previos a la petición de Currita tienen una función preliminar, como explicar el aburrimiento de Currita y justificar la continua presencia de Sandoval en casa de los Rojas.

Respecto a la precisión temporal del episodio entre los amantes, solamente es posible saber que en ningún caso sucede en un plazo menor a cuatro días: Sandoval comienza su lectura un día después de que Currita le declare su aburrimiento y, posteriormente, un sumario recoge el transcurso de al menos tres días:

> Al día siguiente, y al otro, y al otro, fué Sandoval á leer «Lo que no muere» á la generala. (p. 172)

Aunque bien es cierto que la cadencia repetitiva parece indicar más bien el avance impreciso de los días y no la enumeración exacta de las jornadas.

En "La niña Chole", por el contrario, se puede trazar un tiempo objetivo desde que el protagonista embarca en un puerto de las Antillas hasta su desembarco en Veracruz. Ocho días dura el periplo navegante del protagonista. Los tres primeros cubren el trayecto desde la salida del "Dalila" del puerto hasta su primera escala en Progreso; una vez allí, Andrés Hidalgo parte hacia Mérida a media mañana y regresa de noche. A la mañana siguiente se produce la llegada en esquife de la niña Chole al vapor, y tres días después el "Dalila" llega cuando anochece a la costa de Villa Rica de Veracruz. Al amanecer, el admirador secreto de la niña Chole, quizá temeroso de sus maléficos poderes, abandona la embarcación para adentrarse en tierras mejicanas.

La segunda cuestión relativa a las coordenadas cronológicas de las novelas cortas de *Femeninas* era la concerniente al marco temporal en que se insertaban las seis historias. Si Valle-Inclán no era demasiado explícito a la hora de concretar la duración de los sucesos constitutivos de la anécdota, tampoco lo será para abundar en referencias que ayuden a reconstruir el tiempo histórico de los relatos. Muy por el contrario, parece que opta por la atemporalidad.

En realidad, solamente el texto de "Rosarito" ofrece los datos necesarios para realizar una ubicación temporal de su historia y sus personajes, pues todavía en "La niña Chole" no aparecen las menciones de *Sonata de estío* al abrazo de Vergara. En "La condesa de Cela" hay una referencia tan vaga que sólo permite situar a Aquiles Calderón en los instantes finales del milenio pasado:

> Aquiles Calderón, era un muchacho americano, que había salido muy joven de su patria con objeto de estudiar en la Universidad española de Brumosa, donde al cabo de los años mil, continuaba sin haber terminado ninguna carrera. (p. 6)

Respecto al momento histórico de "Rosarito", Catherine Davies (1994: 144) afirma que "Rosarito" no es la cosmopolita 1890 sino la Galicia rural de 1860. Por su parte, Margarita Santos (1993: 60) estima que se localiza en la última guerra carlista (1872-1876).[554] Y, en efecto, las referencias texuales indican que en torno a los años iniciales de los setenta se ubica la historia. Según los datos que el narrador ofrece respecto a la edad del protagonista, hay una diferencia de treinta años entre el presente de la anécdota y los años de conspirador de don Juan Manuel:

[554] La profesora Santos Zas (1993: 75) apoya su hipótesis en las palabras de la condesa de Cela a propósito de la partida de "El Manco": "Este comentario de la condesa, sumado a las palabras de don Benicio, permiten situar cronológicamente el relato en la última guerra carlista, ya que el sacerdote se refiere a su pasado de luchador y a su actual y forzada inactividad por vejez -«mientras otros baten el cobre»; en tanto la prudente actitud de la condesa, negándose a comprar nuevas monturas por miedo a una requisa, denota la actividad de las partidas carlistas, actividad que sólo puede ir asociada -máxime en el caso de Galicia en la que el enfrentamiento armado tuvo reducidas dimensiones- a momentos de operatividad bélica."

> Don Juan Manuel Montenegro podría frisar en los sesenta años. (p. 94)
>
> Don Juan Manuel á los treinta años había malvaratado su patrimonio. (...) Entonces empezó su vida de conspirador y aventurero. (p. 195)

Por lo tanto, descubrir el período en que se sitúan las andanzas aventureras del mayorazgo, permitirá establecer el tiempo histórico del relato. Se sabe que fue correligionario de los viejos partidarios liberales de Riego, de tal modo que la época en cuestión se refiere necesariamente a los años posteriores a 1820, año del golpe militar del general. Por otro lado, se habla del regreso de su primera emigración, que, dada su condición de liberal, no pudo producirse antes de la muerte de Fermando VII, en 1833, y por consiguiente su retorno debió realizarse tras la segunda mitad de la tercera década del XIX. De hecho, las referencias a la coronación del infante don Miguel indican que en 1828 todavía estaba exiliado en Portugal. Todo ello, si se suman los aproximadamente treinta años de diferencia con el presente de la historia, viene a dar en los primeros compases de 1870.

Otro dato que refuerza esta posibilidad es que don Juan Manuel fue amigo y compañero del poeta Espronceda, nacido en 1808, y por lo tanto, la adición de los sesenta años que en el momento de la historia contabiliza el mayorazgo corroboraría este arco de fechas.

Pero, como se ha expuesto al inicio de este apartado, de la cronología de las seis novelas cortas se pueden extrapolar algunas consideraciones semióticas, respecto a la función que en esta colectánea adquieren las unidades temporales. En *Femeninas* el tiempo objetivo y medible convive con otro interiorizado y personal. Así pues, el período estacional no funciona como un mero marco cronológico sino que, preludiando lo que se desarrollará posteriormente en las *Sonatas*, simboliza los altibajos anímicos de los personajes. Ni que

decir tiene que el tiempo invernal y otoñal se funde con los yermos amorosos y las gélidas despedidas, así como el primaveral y estival con la plenitud vital y erótica. Tal contraste es visible en el ocaso amoroso de los protagonistas de "La condesa de Cela" y "Octavia Santino". En ambas, la inminente ruptura toma cuerpo bajo la climatología desapacible del invierno:

> Con los ojos fijos miraba la nieve que azotaba los cristales, enloquecido, pero resuelto á no escuchar. ("La condesa de Cela", p. 38).

> Era la tarde de esas adustas é invernales, de barro y de llovizna, que tan triste aspecto prestan á la vieja ciudad. Siniestras ráfagas plomizas y lechosas pasaban lentamente ante los cristales que la ventisca azotaba con furia. ("Octavia Santino", p. 101)

Incluso en "La condesa de Cela" esta coincidencia excede los momentos finales de la relación pues, previamente al desenlace, ya se había identificado el invierno como una época estéril para la pareja:

> Más tarde, cuando llegaron los días sin sol, Aquiles, que era muy orgulloso, quiso terminarlas bruscamente, pero la condesa se opuso (p. 12)

> Olvidaba como las había escrito en las tardes lluviosas de un invierno inacabable, pereciendo de tedio, mordiendo el mango de la pluma, y preguntándose á cada instante qué le diría. Cartas de una fraseología trivial y gárrula; donde todo era oropel, como el heráldico timbre de los plieguecillos embusteros, henchidos de zalamerías livianas; sin nada verdaderamente tierno, vívido, de alma á alma. (p. 37)

La llegada del otoño propicia un amago de ruptura y el monótono invierno, lejos de propiciar la estabilidad sentimental de los amantes, anuncia el tedio y la impostura de la relación. En "Octavia Santino" se produce un significativo contraste entre la opacidad de los últimos momentos de la moribunda y las épocas felices de Pedro y Octavia, en que los días se teñían de la luminosidad primaveral:

> En aquella conversación agónica, que podía ser la última, todo el pasado de sus relaciones volvía á su memoria, y á pesar de la sonrisa resignada, que contraía sus labios descoloridos, conocíase cuanto la hacía sufrir este linaje de recuerdos. Perico, sentado al borde de la cama, con la cabeza entre las manos, suspiraba en silencio. Él, también recordaba otros días, días de primavera, azules y luminosos; mañanas perfumadas; tardes melancólicas; horas queridas: paseos de enamorados que se extravían en las avenidas de

> los bosquecillos, cuando los insectos zumban la ardiente canción del verano, florecen las rosas, y las tórtolas se arrullan sobre las reverdecidas ramas de los robles. Recordaba los albores de su amor, y todas las venturas que debía á la moribunda. (p. 86-87).

El inicio de los amores se rodea de todos los motivos venturosos de la primavera: los días despejados, el zumbido de los insectos, las reverdecidas ramas de los robles, etc. Además, este pasaje ejemplifica muy bien el tiempo subjetivo de la colección, con la adjetivación personalizada que adquieren las unidades temporales: "mañanas perfumadas", "tardes melancólicas", "horas queridas", que reflejan el tiempo interiorizado y aprehendido por Pondal, aquilatado, como se ha visto en otro momento de este estudio, por el quietismo estético del recuerdo.

En "Tula Varona" y "La niña Chole" el período estival, amén de evocar la naturaleza ígnea de las dos criollas y fundirse con su tez bronceada, refuerza el acento erótico que preside sendos relatos. La irradiación solar se une al tono desenfadado y orgiástico que corre por "Tula Varona", donde las exaltaciones sensuales de la criolla se realizan bajo la calidez del período estival.[555] Sus campos ya florecidos y la algarabía de los muchachos señalan un optimismo vital que fluye permanentemente a lo largo de la obra:

> Los perros de caza, iban y venían con carreras locas, avizorando las matas, horadando los huecos zarzales, y metiéndose por los campos de centeno con alegría ruidosa de muchachos. (p. 51)

> Del sombrío caminejo de la montaña, salieron á un gran raso de cesped, en mitad del cual había una fuentecilla: rodeábanla macizos de flores y bancos de hierro, colocados en círculo, á la festoneada sombra de algunos álamos. Grupos de turistas venían ó se alejaban por la carretera. Dos jovencitas, sentadas cerca de la fuente, leían, comentándola, la carta de una amiga; algunas señoras pálidas y de trabajoso andar, llamaban á sus maridos con gritos lánguidos; y una niñera que tenía la frente llena de rizos, contestaba haciendo dengues, las bromas verdes de tres elegantes caballeretes. Se veían muchos trajes claros, muchas sombrillas rojas, blancas y tornasoladas. Tula llenó en la fuente su vaso de bolsillo, una monería de cristal de Bohemia, y lo alzó desbordante:
>
> -¡Duque! ¡brindo por usted!

[555] "Fiel al verbo simbolista, Valle-Inclán siente la instintiva necesidad de transformar el sentimiento en sensación: el erotismo se relaciona con el calor y se plasma en símbolos solares. Por asociaciones con el sol, el estío, el fuego, la llama, el color rojo adquieren connotaciones eróticas paroxísticas", Dianella Gambini 1986a: 138.

> Bebió entre los cuchicheos de las dos jovencitas que leían la carta. (p. 59)

La insistencia en la floración del paisaje, lugar propicio para las galanterías de los ociosos paseantes, y el flujo del agua como manantial vital tiñen la escena de fervor y éxtasis voluptuoso, del cual se embriaga Tula al beber un vaso rebosante de agua, símbolo de su inmenso caudal erótico. La abundancia cromática resultante del verde césped y las sombrillas rojas y blancas inciden en su carácter alegre y festivo. No obstante, en "Tula Varona" dominan los colores rojos y encendidos, también símbolos de la pasión y la fuerza solar:

> las torres de la ciudad, destacábanse sobre la faja roja de que marcaba el ocaso (p. 60)
>
> Los rayos de sol, que se ponía en un horizonte marino, cabrilleaban en los cristales (p. 60)

En "La niña Chole" el sol y el calor son dos elementos omnipresentes en el escenario estival en que se desarrolla el sestear amoroso de Andrés Hidalgo en su aventura mejicana:

> Recuerdo que fué á media mañana, bajo un sol abrasador que resecaba las maderas y derretía la brea, cuando dimos fondo en aquellas aguas de bruñida plata. (p. 112-113)
>
> Aletargado por el calor, voy todo este tiempo echado en el fondo de la canoa de un negro africano, (...) Así debía ser el viaje infernal de los antiguos en la barca de Carón: sol abrasador; horizontes blanquecinos y calcinados (p. 114-115)
>
> El campo se hundía lentamente en el silencio amoroso y lleno de suspiros de un atardecer ardiente; (...) El calor era insoportable. (p. 120-121)
>
> Percíbense en el aire estremecimientos voluptuosos; el horizonte ríe bajo un hermosos sol (p.136)
>
> Oigo voces y gorjeos; un rayo de sol más juguetón, más vivo, más alegre, ilumina la cámara (p. 139)
>
> Y recordé lecturas casi olvidadas que, niño aún, me habían hecho soñar con aquella tierra hija del sol, (p. 144)
>
> ¡Oh! ¡Cuán bellos son esos países tropicales! El que una vez los 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» (p. 146)

Pues de él emana un erotismo de profunda raigambre natural:

> allá muy lejos, en el fondo obscuro del horizonte, se divisaba el resplandor rojizo de la selva que ardía... La naturaleza lujuriosa y salvaje, aun palpitante del calor de la tarde, semejaba dormir el sueño profundo y jadeante de una fiera fecundada (p. 126)

Sin embargo, cuando el sol se pone surgen las extrañas fuerzas del mal que invaden de malos presagios y muerte el relato, como ocurre con el asalto que sufre el protagonista y la muerte del cazador de tiburones. La ambientación nocturna, con la presencia trágica de la luna en ambas escenas, cubre sendos sucesos, cuyo fatal desenlace sólo acaece en el segundo:

> El paraje era apropósito para tal linage de asechanzas: médanos pantanosos cercados de negros charcos donde se reflejaba la luna; y allá lejos, una barraca de siniestro aspecto, cuyos resquicios iluminaba la luz de dentro. (p. 129)
>
> Por ventura mía, la luna dábale de lleno, y advertí el ataque en sazón de evitarlo (p. 132)
>
> El médano iluminado por la luna; la arena negra y movediza donde se entierran los pies (p. 132)
>
> Veíanse cruzar argentados y fantásticos que peces que dejaban tras sí, estela de fosforecentes chispas y desaparecían confundidos en los rieles de la luna, mientras en la zona de sombra que sobre el azul de las olas proyectaba el costado del «Dalila», esbozábase la informe mancha de una cuadrilla de tiburones. El marinero se apartó reflexionando. Todavía una ó dos veces á mirar las dormidas olas, como penetrado de la queja que lanzaban en el silencio de la noche. (p. 152-153)
>
> El agua del mar relucía aún en aquel torso desnudo, que parecía de barnizado ébano (p. 154)

Incluso, tras la muerte del negro, todo parece teñirse de la luctuosidad de la noche:

> Del mar obscuro y misterioso subían murmullos y aromas, á que el blanco lunar prestaba no sé que rara voluptuosidad. La trágica muerte de aquel coloso negro; el mudo espanto que se pintaba aún en todos los rostros; un violín que lloraba en el gran salón, (p. 157)

Por último, y para terminar ya con los aspectos temporales de *Femeninas*, falta una última observación a propósito de "La Generala". Si el sol indica vida y pasión en los relatos protagonizados por las dos criollas, para Currita la ausencia de sol refuerza la crueldad de su encerramiento en el convento:

> Nadie al verla, creería que aquel elegante diablillo, se hubiese educado entre rejas, sin sol

> y sin aire, (p. 163)

No obstante, también en "La Generala" la potencia solar se une a los estados de ánimo desenfadados y orgiásticos:

> ella, lanzando carcajadas y diciendo donaires picarescos caminaba resuelta hacia la demagogia, (...) elaborada en una cabecita inquieta y parlanchina, donde apenas se asentaba un cerebro de colibrí pintoresco y brillante borracho de sol y de alegría. (p. 165)

4. Espacio

Al igual que las categorías temporales, las espaciales se fundamentan en una doble vertiente física y semiótica. Sin embargo, así como Valle-Inclán prefería la inconcreción cronológica, no se puede decir lo mismo de la ubicación espacial de sus relatos, puesto que en cuatro de las seis historias es posible reconstruir su localización. Dos de ellas, "La condesa de Cela" y "Rosarito" tienen lugar en Galicia, "La niña Chole" en México y "Tula Varona" en la cosmopolita Villa-Julia. Es también muy probable, aunque únicamente se pueda conjeturar, que la anécdota de "Octavia Santino" se desarrolle en Galicia.[556] Respecto a "La Generala" el texto apenas ofrecen indicios de la ciudad donde ocurren los hechos.[557]

Los amores de Aquiles y Julia se localizan en Brumosa -topónimo ficticio de Santiago de Compostela, como se sabe-, con sus catedráticos y sus prelados. Allí había acudido el joven mejicano para terminar sus estudios universitarios:

> Aquiles Calderón, era un muchacho americano, que había salido muy joven de su patria con objeto de estudiar en la Universidad española de Brumosa, donde al cabo de los años mil, continuaba sin haber terminado ninguna carrera. (p. 6)

En "La condesa de Cela" Brumosa excede su función de fondo escenográfico y cobra, con sus murmuraciones y prejuicios, una importancia en modo alguno menor a la de

---

[556] Resultan obvias las coincidencias de la vieja y lluviosa ciudad de "Octavia Santino" con Santiago de Compostela (Brumosa). No obstante, como se ha podido observar en el estudio textual, su descripción es idéntica a la caracterización que se realiza de la Brumosa de "El gran obstáculo". Este hecho tal vez haya animado a Carlos Batal (1980: 67) a identificar "Octavia Santino" como una de las novelas de *Femeninas* que se desarrollan en Galicia. Por su parte, Carmen Prados Anaya (1997: 437) se basa en la climatología para establecer como hipótesis que se trata de Santiago de Compostela. Finalmente William Smither (1984: 35) afirma que "Octavia Santino" es una de los tres cuentos de *Femeninas* que nada tienen que ver con Galicia. Como conclusión de las tres exposiciones resulta más solvente la postura de Carmen Prados, quien simplemente anuncia su atribución como un espacio hipotético, puesto que con las referencias textuales del relato, tan arriesgada parece la propuesta de situarla dentro de Galicia como fuera de ella.

[557] La única referencia espacial es la que indica que el convento está situado "en el riñón de Castilla la Nueva". No obstante, la alusión al periódico madrileño a *La Época* parece indicar su localización en esta ciudad.

cualquier personaje. Esta trascendencia se manifiesta con toda su fuerza al inspirar la declaración final de Aquiles:

> Pero en Brumosa nadie paraba mientes en contraste tal. Del mismo jaez habían sido todos los amores de la condesa de Cela (p. 11)

> El estudiante recordó las murmuraciones de Brumosa y tuvo de pronto una intuición cruel. (...)
> -(...) ¿Sabes cómo la llamaban hace veinte años? ¡La canóniga, hija! ¡la canóniga! (p. 47)

Tal como se había orientado el significado de la obra, en el relato subyace la crítica anticlerical como un elemento más de la sátira a los modos de vida beatos e hipócritas de la ciudad, cuyo carácter provinciano contrasta con el de la capital:

> Ella no aventura nada: apenas llegue su marido, irase á Madrid, pues el conde aborrece la provincia, y al volver por Brumosa, después de seis ó siete meses, quizá de un año, Aquiles Calderón, si aún no ha olvidado, lo aparentará al menos. (p. 19)

En "Tula Varona" se contrapone, igualmente, la ajetreada vida social de Madrid con la tranquilidad de la acogedora Villa-Julia:

> El duquesito, cuenta su género de vida en Madrid: su afición á los toros, su santo horror á la política; recuerda las agradables veladas musicales en las habitaciones de la Infanta, los saraos de la condesa de Cela. (p. 66)

Brumosa también aparece en la otra obra de ambientación gallega, aunque, en este caso, la historia no tiene lugar en la ciudad compostelana, sino en un caserón rural, tal vez próximo a la villa. No es posible ubicar el pazo de Cela en ningún lugar real ni ficticio (Viana del Prior, Gondar, Brandeso...). Abundan, eso sí, los lugares aludidos: Brumosa, Barbanzón,[558] Lisboa, Coimbra y... Santiago de Compostela-. Sorprende la convivencia en un mismo texto de Brumosa con Santiago de Compostela, pues hasta el momento habían sido sinónimos, aunque es más que probable que dicha situación se constituya sobre un despiste del autor:

[558] Este topónimo alude a la península del Barbanza, situada entre la ría de Arosa al sur y la ría de Noya y Muros al norte. Vid. Smither 1984: 68

> -Me acuerdo Don Benicio como si le hubiese visto ayer. Era yo muy niña, y fui con el abuelo á visitarle en la cárcel de Santiago, donde le tenían preso por liberal. (p. 189)
>
> 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. (p. 197)
>
> -Yo sabía que habías pasado por Brumosa, y que después estuvieras en la feria de Barbanzón vestido de chalán. (p. 207)

"Tula Varona", por su parte, se sitúa en Villa-Julia, pueblecito que, a pesar de su manifiesto cosmopolitismo, es ubicado por William Smither (1984: 35) en las rías gallegas:

> En «Tula Varona» el nombre aristocrático de Ramiro Mendoza y la afectación de un «Foreigner Club» no pueden competir con la convicción del lector de que «Villa-Julia» se deriva de los Villagarcía, Villajuán, etc., del Salnés natal, y que la misma Tula debe mucho a la Carolina Otero, nacida en Valga, que ya entretenía a magnates y reyes cuando el cuento se publicó. Hay que notar también que la palabra «ría», tan ausente en la ficción de don Ramón, aparece en este cuento y no fue eliminada en ninguna re-edición: «el vasto panorama de la ría, guarnecida de rizos».

Sin ánimo de cuestionar la validez de las consideraciones de William Smither, parece muy dudosa la coloración galaica de la obra, muy alejada de las creaciones valleinclanianas de ambientación gallega. Villa-Julia es una pequeña villa que, a tenor de su ubicación marítima y la presencia de grupos de turistas, constituye un lugar de veraneo, adonde ha llegado el duquesito en busca de solaz alejándose de la agitación capitalina.[559] De tal modo que el "Foreigner Club", los tilos de la avenida de París, los modernos palacetes pretenden ofrecer una imagen estilizada, incluso artificial, que difiere de cualquier asociación con los espacios gallegos de la ficción valleinclaniana, a menudo poblados de hidalgos rurales, criadas que hilan, curas carlistas y coros de mendigos y ciegos.

El cuarto relato de *Femeninas*, La "Niña Chole" se sitúa propiamente en aguas mejicanas a bordo del vapor "Dalila",[560] puesto que únicamente su excursión de Progreso

[559] Este aspecto, además del "carácter del nombre y la cacería hacen pensar en Villagarcía y Carril que en el siglo XIX acaso más que en el XX gozaba de cierta fama de balneario y de atracción turística." , Smither 1984: 122.

[560] Le Scoëzec Masson (2000: 185) aporta las siguientes consideraciones acerca del nombre de la

a Mérida se produce en tierra firme. La toponimia no deja lugar a dudas sobre su localización mejicana, tanto por la utilización de lugares reales cuanto por su fonética precolombina: Villa Rica de Veracruz, San Juan de Ulúa, Mérida...[561]

El elemento exótico, tan *fin de siècle*, se exhibe a través de los abiertos campos de Tierra Caliente y de su vegetación salvaje. La vastedad y fecundidad de la tórrida naturaleza tropical es el marco perfecto, tal como se ha insistido a través de diversos apartados de este estudio, para estimular las sensaciones voluptuosas que siente Andrés Hidalgo.[562] En ella, los seres del trópico se confunden como un elemento más de este abigarrado cosmos debido a que existe una perfecta armonía entre la escenografía mejicana y el conjunto de sus aborígenes: desde la majestuosa Niña Chole hasta la coral de figuras broncíneas que pueblan las inmensas extensiones de llanos. Es tal vez el relato más espacial de cuantos constituyen

---

embarcación: "Dans cette mise en atmosphère, un autre fait est à signaler: il s´agit du nom même du navire à bord duquel Bradomín réalise la traversée, le *Dalila*. Ainsi une lecture symbolique considérera que le personnage s´est embarqué pour une nouvelle aventure avec une femme fatale, et le sillage légendaire de celle qui causa la ruine de Samson vient se fondre métaphoriquement dans le sillage du bateau que navigue sous son pavillon".

[561] Eliane Lavaud (2000: 76) clasifica los espacios ficticios e imaginarios de la *Sonata de estío*, así como declara que el recorrido que Andrés Hidalgo / Bradomín realiza no se corresponde con ningún itinerario real: "De estos topónimos, los unos existen realmente: la Isla de los Sacrificios que ostenta un nombre muy propio, con sus connotaciones trágico-religiosas, para despertar la curiosidad del lector, el castillo de Ulúa, fortaleza bien conocida en la península por haber permanecido bloqueados allí los españoles de 1821 a 1825; la cordillera del Orizaba que domina a más de 5.000 metros la ciudad del mismo nombre; Tlacotalpan, ciudad del estado de Veracruz, al sur de la capital, tierras adentro; Colima, capital del estado del mismo nombre, fundada por Gonzalo de Sandoval; Campeche, un puerto situado en el litoral del Golfo de México, también capital de su estado en la península del Yucatán; Palenque, una ciudad del estado de Chiapas. Los otros, Necoxtla, Nueva Sigüenza, Grijalba, Tixul, San Juan de Tegusco, Tuxtlan, Laguna parece que son pura creación valleinclaniana. Más de la mitad de los topónimos no son reales y esta elección por parte del autor de la *Sonata de estío* nos lleva a hablar de una geografía imprecisa y de un itinerario imposible de seguir o sea que, aunque el texto se presenta como una relación de viaje, el espacio literario no corresponde con el de la percepción."

[562] "A través de ella y por ella se abre otro espacio propio de aquellas tierras lejanas. Méjico es, como lo fue Oriente -y la equiparación se hace desde el primer capítulo de la *Sonata*-, un espacio de juego regido por un principio único: el placer. Es un espacio encantador que seduce y desconcierta; ahí pueden desahogarse las pasiones reprimidas por la sociedad civilizada de Europa. Tierra del placer, de los fantasmas sexuales, el Trópico valleinclaniano propone la transgresión de los tabúes europeos: el incesto, «el magnífico pecado de las tragedias antiguas»; la homosexualidad, «aquel bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas», expresión de «das divinas fiestas voluptuosas». Supuesta tierra de los desenfrenos amorosos, como lo es Oriente, Tierra Caliente ofrece un marco a un imaginación liberada y permite a los autores que lisonjeen los ensueños sensuales de su público incluso escandalizándolo, o lisonjeando a los unos y escandalizando a los otros. Bajo la pluma de Valle-Inclán y de los decadentes franceses antes que él, exotismo rima con erotismo", Eliane Lavaud 2000: 83.

Femeninas, de ahí las numerosas descripciones destinadas a retratar tanto el paisaje como el paisanaje aborigen:

> Los barqueros indios, verdosos como antiguos bronces, asaltan el vapor por ambos costados, y del fondo de sus canoas, sacan exóticas mercancías: cocos esculpidos, abanicos de palma, y bastones de carey que muestran, sonriendo como mendigos, á los pasajeros que se acodan sobre la borda. (p. 113)

> Progreso recuerda esos paisages de caserío inverosímil que dibujan los niños precoces; es blanco, azul, encarnado; de todos los colores del iris. Una ciudad que sonríe, como señorita vestida con trapos de primavera, que sumerge la punta de los piececillos lindos en la orilla del puerto. Algo extraña resulta con sus azoteas enchapadas de brillantes azulejos y sus lejanías limpidas, donde la palmera recorta su gallarda silueta que parece hablar del desierto remoto, y de caravanas fatigadas que sestean á la sombra propicia. (p. 114)

> Aquí y allá, en la falda de las colinas, y en lo hondo de los valles inmensos, se divisaban algunos jacales que entre vallados de enormes cactus, asomaban sus agudas techumbres de cáñamo gris medio podrido. Mujeres de tez cobriza y mirar dulce salían á los umbrales, é indiferentes y silenciosas, contemplaban el tren que pasaba silbando y estremeciendo la tierra. La actitud de aquellas figuras broncíneas revelaba esa tristeza trasmitida, vetusta, de las razas vencidas. (p. 120)

> En la línea del horizontes se perfilaban las colinas de configuración volcánica, montecillos chatos, revestidos de maleza espesa y verdinegra. En la llanura los chaparros tendían sus ramas formando una á modo de sombrilla gigantesca, á cuya sombra, algunos indios vestidos con zaragüelles de lienzo, devoraban la miserable ración de tamales. (p. 121)

Todas ellas, aderezadas por numerosos americanismos, intentan conseguir esa impresión exótica y policromada que tanto suscita la atención del narrador. Los valles poblados de cactus y las inmensas llanuras le dan el colorido llamativo tan caro a las pretensiones escapistas de los modernistas. A ello también contribuye el conjunto de indígenas, cuya índole humana se diluye en su estatismo de figuras cobrizas, entremezcladas con el fondo salvaje y soleado de los paisajes de Tierra Caliente.

La campiña mejicana de "La niña Chole" es de los pocos espacios exteriores que se pueden contemplar en *Femeninas*. Con la excepción del jardín de "Rosarito" y los alrededores de Villa-Julia, las historias de la colección tienen lugar en escenarios interiores. Incluso la unidad escénica de la mayoría de los relatos conlleva la unidad espacial,

circunstancia que ha permitido la transmodalización dramática de la novela corta.[563] "La condesa de Cela", "Octavia Santino", "La Generala" y "Rosarito" se desarrollan íntegramente en habitaciones de las viviendas de Aquiles, Pedro y Octavia, los Rojas y la condesa de Cela, respectivamente.[564]

Normalmente, los personajes no permanecen estáticos en un solo aposento, sino que suelen ocupar algún otro cuarto de sus respectivos domicilios. En "La condesa de Cela", salvo el paréntesis de la alcoba, la historia se desarrolla mayoritariamente en la sala del apartamento de Aquiles. En "Octavia Santino" Perico, tras su fugaz estancia en su cuarto de trabajo, se adentra en la habitación donde agoniza Octavia. Por su parte, los prolegómenos de "La Generala" se sitúan en el comedor familiar, pero, sin embargo, el grueso de la lectura tiene lugar en la habitación del canario. Finalmente el diálogo entre los personajes de "Rosarito" se ubica en el arcaico salón del pazo, y solamente en la parte final de la novela corta se extiende a los pasillos y la alcoba de Fray Diego de Cádiz.

La decoración de los inmuebles está someramente descrita, sin embargo las escasas pinceladas son harto significativas para descubrir la condición social de sus habitantes. El humilde domicilio de Aquiles refleja sus dificultades económicas: vive en un cuarto situado en lo alto de un edificio, posiblemente una buhardilla:

> Estaba impaciente, y para distraerse, tamborileaba con los dedos el himno mexicano, en los cristales de la ventana que le servía de atalaya. (p. 7)
>
> Momentos antes, mientras subía los ochenta escalones del cuarto de Aquiles, (p. 20)

En cuanto al mobiliario se destaca su austeridad y escasez. Consta de un espejo

[563] Al hablar de la preceptiva de la novela corta, se ha expuesto el recíproco diálogo existente entre el género dramático y las formas narrativas breves.

[564] Sorprenderá la unidad espacial de "Rosarito" con lo dicho hace un momento de su jardín, pero únicamente se trata de un lugar descrito desde el interior del pazo, en ningún momento se constituye como marco de la historia.

roto, un único sofá y algunas sillas que, a falta de otros ajuares más apropiados, son el único acomodo de la paupérrima biblioteca del estudiante.

Tampoco es demasiado prolija la descripción del cuarto de Octavia, quizás porque no esté excesivamente sembrado de muebles: una cama y una chimenea componen todo su inventario. La precariedad de la habitación se incrementa con su descripción negativa:

> Era triste de veras aquella habitación silenciosa solemne, medio á obscuras; envuelta en un vaho tibio, con un olor de medicinas y de fiebre. (pp. 82-83)

Tan lóbrega caracterización recuerda el gusto decadentista[565] por los espacios con olor a podredumbre de medicinas y hospitales, lo cual enlaza con el aire sombrío y necrofílico que abriga todo el relato.

Muy diferente es el nido de Tula, en cuya ambientación destaca el lujo y la aspiración exótica de la cosmopolita criolla, cuya desahogada situación económica en poco se puede comparar a la de los dos bohemios. En su vivienda abundan los motivos procedentes de los trópicos, la India, el mundo árabe o Japón[566]:

> Después de un centenar de pasos empezaban los palacetes modernos. Tula se detuvo ante la verja de un jardinillo. (...) Era un hermoso nido, rodeado de follage, con escalinata de marmol, y balcones verdes, tapizados de enredaderas. (p. 60)
>
> El ambiente estaba impregnado del aroma meridional y morisco de los jazmines que se enroscaban á los hierros del balcón. (p. 61)
>
> No tardó en aparecer envuelta en una bata de seda, azul celeste, guarnecida de encages.

---

[565] "Se popularizó el encanto de la agonía, de la podredumbre, del olor a hospital; la gracia del cementerio, de la tisis, de la delgadez. Ese gusto encarnó en bibelots fantásticos, en telas Liberty de colores claros o tintes amarillo bilioso, en las extrañas fantasías barrocas de los vidrieros", Lily Litvak 1979: 101.

[566] Lily Litvak (1986: 12-13) concede una importancia primordial al fenómeno exótico en la literatura fin de siglo: "Estos acontecimientos sirven para hacernos observar la importancia que el exotismo tuvo en la Europa de fin de siglo. Sirvió admirablemente como vehículo para expresar ciertas premisas capitales de la sensibilidad de la época y, a la vez, como orientación de una estética. En España, su impacto se hizo patente en todas las áreas del pensamiento. Puede decirse, por ejemplo, que la gran mayoría de los pintores españoles de fin de siglo fueron, de una forma u otra tocados por el japonismo. En la literatura el exotismo inspiró obras tan importantes como *Morsamor* de Valera, localizada en la India, y la *Sonata de estío* de Valle-Inclán, que transcurre en el trópico mexicano. La atracción por países extraños y lejanos dejó su huella igualmente en la arquitectura, la moda y las artes decorativas de aquellos años".

> Posado en el hombro, traía un lorito, que salmodiaba el estribillo de un «fado» brasileño, y balanceaba su verde caperuza. (...) Dejó el loro sobre la cabeza de una estatuilla de bronce, capricho artístico de Pradier, y se puso á preparar el mate sobre una mesa de bambú, en un rincón del saloncito. (p. 62)
>
> Cuando hubo terminado, llamó á Ramiro Mendoza, que en el otro extremo del saloncito, pasaba revista á una legión de idolillos indios esparcidos á guisa de *bibelots*, sobre un mueble japonés. (p. 63)[567]
>
> el mate de plata cincelada (p. 64)
>
> Algunos pájaros de América modulaban apenas un gorjeo en sus jaulas doradas, que pendían inmóviles entre los cortinajes de los abiertos balcones; y en los ángulos, trípodes de bambú, sostenían tibores con enormes helechos de los trópicos. (p. 71)

Ni que decir tiene que, como en "La niña Chole", lo exótico incita las pulsiones eróticas de los personajes. El canto de los pájaros tropicales, la sutil perfumación y la diversidad cromática constituyen la exquisita decoración de la agradable estancia de Tula, estimulante de las más voluptuosas pasiones.

La descripción de los interiores de la mansión de Cela apunta también a una decoración lujosa pero anacrónica, que da idea del estancamiento del mundo de valores que rige la vida del pazo. El cerrado universo del caserón, con sus objetos antiguos, representa el obsoleto mundo de las tradiciones más atávicas y la ideología conservadora de la condesa, y con ella, de la decadente hidalguía rural. No en vano constituye un mundo cerrado y armónico consigo mismo que se perpetúa a través de sus descendientes (Rosarito).

---

[567] Según Lily Litvak (1986: 109-114) el interés por el japonismo se remonta a las modas de las chinerías del siglo XVIII, ahora bien, el fin de siglo revive esta afición por lo japonés. En España se dio a conocer indirectamente por medio de diversos escritores como Gómez Carrillo quien contribuyó notablemente a su difusión con sus libros *Tierras lejanas* y *Alma japonesa*. La autora destaca, además, la singularidad del exotismo japonés: "De todos los exotismos por los que se apasionó el fin de siglo, el Japón tenía algo especial, diferente. El país del sol naciente ya había seducido por sus extrañas formas, por su rica e interesante coloración, por sus frescos y dulces matices. Ahora se presentaba sobre todo como prototipo del arte aristocrático, con cachet de riqueza y elegancia. Atraía por su atmósfera de civilización más refinada que Occidente. Se convirtió en el modelo de los encantos sofisticados, de voluptuosidades ritualizadas y secretas. El japonismo que deforma decorativamente la naturaleza, introductor de lo extraño y lo monstruoso, pero también de lo delicado y manierista, igualmente artificioso, era la respuesta que el esteticismo daba a la trivialidad."

> Sentada ante uno de esos arcáicos veladores con tablero de damas, que tanta boga conquistaron en los comienzos del siglo, (p. 185)
>
> Un antiguo reloj de sobremesa, dió las diez. Era de plata dorada, y de gusto pesado y baroco, como obra del siglo XVIII. Representaba á Baco coronado de pámpanos y dormido sobre un tonel. (p. 207)
>
> ¡Y la condesa de Cela que hacía tantos años estaba amagada de parálisis, irguióse sin ayuda, y, precedida del capellán, atravesó la sala, noblemente inclinada sobre su muleta! -una de esas muletas como se ven en los suntuarios, con cojín de terciopelo carmesí guarnecido por clavos de plata. (p. 212)
>
> La sala del Pazo, -aquella gran sala adornada con cornucopias y retratos de generales, de damas y de obispos,- (p. 222)

Esta última cuestión introduce la trascendencia semiótica del espacio. Si la simbología temporal se establecía básicamente con la oposición invierno / estío, la antítesis espacial descansa en el contraste espacio interior / espacio exterior, la cual suscita unas resonancias análogas a la significación estacional. Ello es especialmente notorio en "Octavia Santino", donde el interior de la alcoba se tiñe de los oscuros presagios que se ciernen sobre sus protagonistas, de hecho tres son los rasgos que constantemente acompañan su caracterización: la tristeza, la oscuridad y el silencio, signos que evocan de un modo inequívoco la luctuosidad la escena:

> En el **silencio** y **obscuridad** de la alcoba, el **murmullo** de la voz tenía algo de la solemnidad de un rezo (p. 85)
>
> el oído atento al más **leve rumor** (p. 100)
>
> La habitación empezaba á quedarse **completamente á obscuras**, y Pondal se levantó para entornar los postigos del balcón que estaban cerrados (p. 101)

Así, en muchos momentos, la historia transcurre huérfana de diálogos entre los dos amantes, cuya comunicación se establece con los gestos o con la mirada, mientras el silencio invade, una vez más, la totalidad de la escena:

> Se miraron inmóviles los dos, con las manos enlazadas, como si fuesen á hacerse un juramento. La mirada que cambiaron, era la despedida muda, solemne, angustiosa que se dan dos almas al separarse (p. 93)

> Pondal se inclinó y puso sus labios en los cabellos de Octavia, besándolos suavemente, recorriendo toda la trenza. Estuvo así larguísimo rato, susurrando palabras cariñosas que producían en la enferma estremecimientos convulsivos y dolorosos . Se inclinó un poco más, y levantando con cuidado, como una reliquia, aquella adorada cabeza, la obligó á que le mirase. Ella clavó en él con extraordinaria tristeza las pupilas, que parecían más grandes y más bellas por efecto de la demacración del rostro, y los dos permanecieron mudos, tratando de leerse los más escondidos pensamientos: (p. 95)

Frente al silencio y oscuridad de la habitación se erigen los sonidos del exterior, como los símbolos vitales tan alejados del claustrofóbico mundo de la alcoba:[568]

> Allá abajo, se oía el perpetuo sollozo de la fuentecilla del patio, unas niñas jugaban á la rueda; y los vendedorcillos de periódicos pasaban pregonando las últimas noticias de un crimen misterioso. (...)
> Dos aguadores sentados sobre sus cubas, aguardaban la vez, entonando una canción de su país (p. 100-101)

La percepción interior de este abigarrado panorama subraya la distancia existente entre ambos espacios y, por ende, continuando con la lectura simbólica, las nulas esperanzas de curación para la moribunda. El alejamiento se agranda con el adverbio "Allá" que refuerza el abismo entre Octavia y las manifestaciones vitales del exterior.

La vida y ocaso de la protagonista también se señala con la utilización de los signos presencia / ausencia de luz. Con el corazón de la enferma todavía palpitante "la llama viva de la chimenea, arrojaba claridades trémulas y tornadizas (p.83)", sin embargo, en el instante de su fallecimiento se extingue la llama ("agonizó el fuego de la chimenea", p. 104), solidarizándose con el esperado deceso de la moribunda. El ambiente, como consecuencia de la expiración irredenta de Octavia y la locura de Pedro, parece contagiarse de esta tragedia y se torna luctuoso y, por supuesto, oscuro:

> Nublóse la luna, cuya luz blanquecina entraba por el balcón, agonizó el fuego de la chimenea, y el lecho, que era de madera, crugió... (p. 104)

[568] No es la única obra de Valle-Inclán donde se produce esta dicotomía: "Beatriz" es un buen ejemplo de ello pero es en *Sonata de primavera* (p. 40-41) donde se halla idéntico motivo. Incluso la agonía de monseñor Gaetani y el silencio del palacio Gaetani contrastan con la vida y el ruido del espacio exterior, cuya similitud con el fragmento de "Octavia Santino" es obvia: "Allá abajo exhalaba su perpetuo sollozo la fuente que había en medio de la plaza, y se oían las voces de unas niñas que jugaban a la rueda: cantaban una antigua letra de cadencia lánguida y nostálgica".

A este respecto, resultan sumamente sugerentes las consideraciones de Dianella Gambini, quien establece una interesante coincidencia entre la descripción de la muerte de Octavia y la narración bíblica de la crucifixión de Jesucristo:[569]

> He percibido esta posibilidad de lectura recordando una declaración de Pío Baroja sobre Don Ramón, que confirma la importancia de la intertextualidad en el arte del escritor gallego: "Valle-Inclán decía que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo para él era un ideal".
>
> Si vamos a la Biblia, observamos que en el momento de morir Jesús, los cielos se cubrieron y todo tomó un aspecto obscuro y fúnebre. A mi juicio, el punto decisivo se encuentra en estas líneas extraídas del Evangelio de Lucas:
>
> > Las tinieblas cubrieron toda la tierra hasta la hora de nona, obscureciéronse el sol, y el velo del templo se rasgó por medio (Lucas, 23, 44-45)
>
> Y ahora fijémonos en el pasaje conclusivo de *Octavia Santino*:
>
> > Nublóse la luna, cuya luz blanquecina entraba por el balcón; agonizó el fuego de la chimenea, y el lecho, que era de madera, crujió.
>
> No me parece injustificado percibir en este pasaje ecos del ritmo narrativo con que la Sagrada Escritura describe el trance de muerte de Jesús, y paralelismos en los contrastes de luz y en los efectos sonoros producidos por el tumulto de ruidos repentinos. Es, en suma, la misma atmósfera apocalíptica del "todo está acabado". (Dianella Gambini 1994: 503-504)

En "La condesa de Cela" y en "La Generala" se repiten las consideraciones negativas del espacio interior. En ambas, de nuevo la oscuridad y, en ocasiones, el silencio cumplirán un relevante papel en la caracterización de los locales que acogen la ruptura de Julia y Aquiles o el encierro de Currita:

> Desatalentado, loco, sacó del fuego las cartas, que levantaron una llama triste en medio de la vaga obscuridad que empezaba á invadir la sala. ("La condesa de Cela", p. 31)
>
> En la vaga obscuridad de la alcoba, unidas sus cabezas entre la blanca almohada, se hablaban en voz baja, con ese acento sugestivo y misterioso de las confesiones. ("La condesa de Cela", p. 42)
>
> Nadie al verla, creería que aquel elegante diablillo, se hubiese educado entre rejas, sin sol y sin aire, obligada á rezar siete rosarios cada día, oyendo misas desde el amanecer, ("La Generala", p. 163)

Especialmente significativo es el espacio en "La Generala", pues el encierro

[569] Con esta semejanza se refuerza el carácter vicario y redentor de la muerte de Octavia

conventual primero y la reclusión matrimonial después, castran los deseos de libertad de Currita. No resulta nada irrelevante, por ello, el simbolismo que adquieren el canario y su jaula en relación a la situación opresiva de Currita: el matrimonio y la metonímica vivienda marital (la jaula) aherrojan los sueños de emancipación que la generala (el canario) cree obtener cuando sale del convento, cuyas rejas refuerzan la analogía con la jaula, y también con la cárcel:

> Cuando los condes fueron por Currita, para sacarla definitivamente de aquel encierro y presentarla al mundo, la muchacha creyó volverse loca. (p. 163)

El espacio interior de "Rosarito", como se ha dicho, representa el universo anacrónico, y si se quiere apacible, de sus habitantes, aunque en la escena final los tópicos religiosos que decoran la sala apuntan a la inminente muerte de Rosarito:[570]

> El golpe de la muleta resuena como en la desierta nave de una iglesia. (p. 224)
>
> el lecho de palo santo, donde durmiera cien años antes Fray Diego de Cádiz, dibuja sus líneas rígidas y severas á través de luengos cortinajes de damasco antiguo, ese damasco carmesí que parece tener algo de litúrgico ¡tanto recuerda los viejos pendones parroquiales! (p. 225)

Sin embargo, la quietud y armonía que rige el pazo se rompe con la presencia de don Juan Manuel, quien, no por casualidad, entra por el jardín, espacio que simboliza el misterio de las fuerzas ocultas de la naturaleza, las cuales amenazan el rígido y vetusto código de valores del pazo. Es por ello que, durante el relato, la descripción del jardín precede a los momentos donde el mayorazgo se reviste de un aura sobrenatural, es decir, en la visión inicial de Rosarito y en la escena donde el taciturno Montenegro se queda a solas con la niña y, sobre todo, en el instante final, donde da cobijo a la huida de la

[570] "En ce sens, les pazos de notre auteur, sombres manoirs de granit surgissante dans la brume, se distinguent radicalment de ceux de la Pardo Bazán, sa compatriote: ils échappent à toute forme d´assimilation avec une quelconque réalité historique ou sociale. Restitué dans le contexte du symbolisme, le pazo ouvre le champ étendu de l´interprétation métaphorique: laberynthe, sépulcre ou chapelle ardente, ténébreux enfermement troué de lueurs pâles, le pazo de Valle-Inclán définit un univers essentiellement littéraire", Le Scoëzec 2000: 45.

monstruosa y maléfica mancha negra que la condesa ve minutos antes de descubrir el cuerpo de Rosarito.

> De pronto Rosarito, levanta la cabeza, y se queda como abstraída, fijos los ojos en la puerta del jardín que se abre sobre un fondo de ramajes obscuros y misteriosos: (p. 186)
>
> Del fondo obscuro del jardín, donde los grillos daban serenata, llegaban murmullos y aromas. El vientecillo gentil que los traía, estremecía los arbustos, sin despertar los pájaros que dormían en ellos. A veces el follage, misterioso como la túnica de una diosa, se abría susurrando, y penetraba el blanco rayo de la luna, que se quebraba en algún asiento de piedra, oculto hasta entonces en sombra clandestina. -El jardin cargado de aromas, y aquellas notas de la noche, impregnadas de voluptuosidad y de pereza, y aquel rayo de luna, y aquella soledad, y aquel misterio, traían como una evocación romántica de citas de amor, en siglos de trovadores. (p. 213)
>
> A veces una mancha negra pasa corriendo sobre el muro: tomaríasela por la sombra de un pájaro gigantesco: se la ve posare en el techo y deformare en los ángulos; arrastrarse por el suelo y esconderse bajo las sillas: de improviso, presa de un vértigo funambulesco, otra vez salta al muro, y galopa por él como una araña... (p. 223)

Lo espeso del follaje y la claridad de la luna colaboran para crear esta atmósfera de misterio desconcertante.[571] En el segundo fragmento, como anticipo del asedio al que don Juan Manuel somete a Rosarito, el jardín aparece como un espacio proclive al amor, repleto de aromas que refuerzan el erotismo de "voluptuosidad y de pereza" que se abalanza sobre los dos protagonistas.[572] Este espacio, con su sensualidad misteriosa, símbolo del *eros* y *thanatos* que cubre la obra, resulta una amenaza para la moral religiosa que profesa la condesa y que prosigue Rosarito, cuya vacilación, sin embargo, la empuja hacia los oscuros abismos de la muerte.[573]

---

[571] Para Luna Sellés (1997: 230) la descripción del jardín de "Rosarito" y "Beatriz" son dos ejemplos de "fantasmagorías" modernistas: "Aquí el focalizador, como decíamos al comienzo al tratar de definir las fantasmagorías, distorsiona la percepción de lo normal en virtud de una visión subjetiva, lo que da origen a una imagen fantástica del jardín. De él se sugiere el lado misterioso, umbrío, sólo visionado,"

[572] Dianella Gambini (1986a: 134) incide en el marco erótico que suele constituir el jardín finisecular: "De hecho, en la época modernista aparece tratado muy frecuentemente el motivo del jardín que se convierte en un *topos* literario y artístico de sutiles matices eróticos. Sus rincones solitarios, cruzados por profundos senderos bordeados de mirtos, ensombrecidos por seculares y frondosos árboles representan una cornisa ideal para un encuentro amoroso, para un amante absorto en ensueños eróticos o para exaltar la sensualidad exquisita de una figura femenina."

[573] "En este cuento el tema de la muerte se desarrolla en un ambiente de misterio en Galicia. La noche y el jardín bañado por la luna -elementos tan típicos del Romanticismo- son elementos que contribuyen a la creación de

Por lo tanto, no es sorprendente que, para los habitantes del pazo, este jardín tan críptico represente lo desconocido y lo incógnito de ahí que abunden las miradas de extrañeza sobre este lugar:

> Antes de contestar Rosarito dirigió una nueva mirada al misterioso y dormido jardin, á través de cuyos ramages se filtraba la blanca luz de la luna, (p. 188-189)
>
> Más hé ahí, que de pronto la condesa abre los ojos, y los fija con sobresalto en la puerta del jardin. Imagínase haber oído un grito en sueños, uno de esos gritos de la noche, inarticulados, y por demás medrosos. (p. 222)

Su naturaleza pagana y salvaje parece fusionarse, como ya se ha dicho, con don Juan Manuel, incluso su apellido, compuesto del sustantivo monte y el adjetivo negro, está aludiendo al paisaje tenebroso y oscuro, tan acorde con la descripción del jardín y tan apropiada para su exagerada personalidad:

> Como es sabido, en este cuento Valle-Inclán junta a la ingenua y hermosa virgen Rosarito («rosario» por su religiosidad, «rosa» por su belleza, pureza y pasión) y al viejo libertino, misterioso y satánico, don Miguel de Montenegro («monte,» lo fiero, y «negro,» lo tenebroso), unión que termina en la seducción y la muerte violenta de la joven «madona.» (William Risley 1979: 55)

Finalmente, la inmensidad de la naturaleza mejicana de "La niña Chole" funciona de un modo contrapuesto a los opresivos espacios internos de *Femeninas*. No se insistirá en este aspecto, sobre el que se ha hablado en diferentes ocasiones. No obstante, a propósito del espacio en "La niña Chole", es preciso recordar que su descripción focalizada permite que la ambientación exótica sea la proyección de las sensaciones de Andrés Hidalgo. El ensoñador romántico se halla estrechamente entrelazado con las sugestiones primitivas y majestuosas de las civilizaciones arcaicas. Tanto es así, que el recuerdo de los espacios vívidos y la vital criolla todavía rejuvenecen el presente del viejo y achacoso anciano:

> Y como no es posible renunciar á la patria, yo, español, sentía el corazón henchido de entusiasmo, y poblada de visiones gloriosas la mente, y la memoria llena de recuerdos

---

este ambiente de misterio", Barbeito 1985: 40.

históricos. ¡Era verdad que iba á desembarcar en aquella playa sagrada! Obscuro aventurero, sin paz y sin hogar, siguiendo los impulsos de una vida errante, iba á perderme, quizá para siempre, en la vastedad de viejo imperio azteca, imperio de historia desconocida, sepultada para siempre con las momias de sus reyes, pero cuyos restos ciclópeos, que hablan de civilizaciones, de cultos y de razas que fueron, sólo tienen par en ese misterioso cuanto remoto oriente.

¡Oh! ¡Cuán bellos son esos países tropicales! El que una vez los 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. Mi pensamiento rejuvenece hoy, recordando la inmensa extensión plateada de ese Golfo mexicano, que no he vuelto á surcar. Por mi memoria desfilan las torres de Veracruz; los bosques de Campeche; las arenas de Yucatán; los palacios de Palenque; las palmeras de Tuxtlan y Laguna... ¡Y siempre, siempre unido al recuerdo de aquel hermoso país lejano el recuerdo de la niña Chole, tal como la vi por vez primera, suelto el cabello, y vestido el blanco hipil de las antiguas sacerdotizas mayas!... (p. 145-147)

CONCLUSIÓN

Llegados a este punto, se hace preciso recapitular las conclusiones a las que el análisis de cada uno de los tres capítulos nos ha conducido. No resulta fácil en muchos casos acometer esta labor de síntesis por cuanto en Valle-Inclán es difícil llegar a deducciones contundentes y definitivas, puesto que casi siempre son matizables y con significativas excepciones. Pero, por otro lado, no deja de suponer una enorme satisfacción contemplar la consecución de diversos hallazgos en tan fecunda y compleja obra, gozo todavía incrementado porque su descubrimiento ha constituido el desmoronamiento de muchas premisas que, conforme iban avanzando estas líneas, descubrían sus fundamentos falaces.

No ha constituido una sorpresa, sin embargo, la adscripción de *Femeninas* como la de un libro modernista: todas las reseñas de la obra, incluso su propio prólogo, apuntaban en esa dirección al definir la colección, aunque muchas veces esta definición no llevaba aparejada consigo una idea demasiado nítida de lo que suponía tal atribución. Desconocimiento que no incumbía al propio Valle-Inclán, quien en textos teóricos de 1902 ("Modernismo") y 1908 ("Breve noticia de mi estética cuando escribí este libro") dejaba constancia de la carga intencional y sus deseos de renovación que había vertido sobre su narrativa más temprana, *Femeninas* incluido, claro. Y de ello dio buena muestra su prosa más consolidada que, lejos de negar y oponerse a los caminos iniciados en 1895, los retoma y amplía. Así, como la profesora Barbeito (1895) ha expuesto, Octavia y Rosarito son dos tentativas de personajes que cristalizarán en Concha y María Rosario, por no hablar de las

estrechas conexiones de "La niña Chole" con *Sonata de estío*. O la reivindicación del arte lúdico e intrascendente que realiza en "La Generala" y consolida en la bagatela de *Sonata de inviertno*.

Por consiguiente, *Femeninas* no es, en absoluto, un libro aislado de la producción literaria del escritor. Es el primero, eso sí, con sus vacilaciones, sus tanteos y, si se quiere, sus errores, pero en modo alguno su concepción puede deslindarse de la trayectoria del escritor. Y esto es así, en buena medida por el componente moderno del modernismo. Es decir, pese a los tópicos negativos que se han ido incrustando en este concepto muy poco después de su irrupción en el campo artístico, no se puede despojar el modernismo de la modernidad literaria del momento. Si se tiene en cuenta esta identidad no es posible respaldar una valoración de la obra valleinclaniana en dos o más etapas, sino que, con las lógicas progresiones perceptibles en la evolución del escritor, todos sus textos cobran pleno sentido a la luz de esta modernidad que comenzaba a abrirse paso en la España de un siglo, el XIX, que estaba a punto de cerrarse. Y harto indicativo de ello es la continua reedición de estos opúsculos, conviviendo, de esta forma, con los dramas y novelas de su madurez artística. Bien es cierto que el móvil crematístico incentivó a menudo esta agitación editorial pero no exclusivamente, pues todavía en 1922 para *Corte de amor* revisa los textos de "La condesa de Cela" y "La Generala".

Buena parte del capítulo I, pues, fue destinada, tal como se había planteado en la declaración de intenciones de este trabajo, a consolidar un juicio solvente del concepto modernismo. Los textos teóricos contemporáneos que se han ocupado del tema con mayor entusiasmo permiten concluir que el modernismo ni fue un movimiento exclusivamente estilístico, ni se opuso a la Generación del 98, acuñada por Azorín, ni sus militantes fueron

ajenos al compromiso social o político. Más bien se debe entender como un concepto epocal que englobó a la juventud literaria de 1900 en sus ansias de renovar artística, intelectual y políticamente la escena española de este período. Los abundantes testimonios de la época indican que en modo alguno existió esa división entre los supuestos modernistas y noventayochistas y que la preocupación social se extendió a todos los literatos noveles, por más que en su prosa participasen de diferentes grados de compromiso estético. Es más, su huida hacia paraísos exóticos o civilizaciones bárbaras, arcaicas y extintas, lejos de suponer indiferencia respecto a los planteamientos sociales del momento, supuso una forma de protesta y rechazo contra el entorno burgués e industrial, que había desplazado al artista a un lugar marginal. A su repulsa por el ambiente social decimonónico se une la oposición a la literatura mimética del realismo que había legado la segunda mitad del XIX y la reivindicación de una literatura mística, íntima y de incesante búsqueda de la belleza en este incipiente modernismo hispánico con un marcado acento romántico.

Así pues, *Femeninas* es, como se ha dicho, un libro modernista, y lo es porque ha sido concebido como tal. Al rastrear sus fuentes han quedado al descubierto las preferencias del autor por la estética *fin de siècle* (D´Annunzio, Barbey) o romántica (Bécquer, Zorrilla) y sobre todo por la literatura de temática femenina que tanta fortuna tuvo en París en el ocaso del siglo XIX, de ahí que en esta colección incluso el magisterio de Bourget hubo superado al del maestro de la Normandía o al de los Abruzzos. Valle-Inclán, por consiguiente, en la elección de sus fuentes señaló sin ambages el destino por el que quería guiar su literatura. El acercamiento a estas lecturas que más lo influyeron en este primer período se debe en gran medida a su estancia en México (todavía no es posible reconstruir las lecturas que pudo realizar en este país), donde su orientación estética cobró un impulso

nada desdeñable, puesto que hasta el momento el influjo de la biblioteca Muruáis todavía no había gozado de la importancia que tendría en la formación intelectual del escritor tras su regreso a tierras españolas.

Esta apuesta por la joven estética, decíamos, se declaraba desde el subtítulo de la colectánea, *Seis historias amorosas*, delator de la temática erótica, tan cara a toda la época. Se advierte también, pese a la poca precisión genérica -común por entonces-, que la colección se compone de seis historias amorosas, reflejo del hastío modernista por la gran novela realista del XIX. Aunque esta opción no se debió exclusivamente a criterios estéticos, sino también editoriales, ya que vino estimulada por el notable auge de la prensa en la segunda mitad del siglo que estaba concluyendo. Sus páginas se pusieron al servicio de las plumas más destacadas del momento, que colaboraban a menudo con cuentos o novelas cortas, a fin de conseguir rentabilidad económica por este tipo de narraciones. Este es un buen reflejo de la convivencia contradictoria de la modernidad literaria con la modernidad histórica y social, puesto que si bien la primera actuó casi siempre guiada por una actitud hostil hacia la segunda, luego se aprovechó de alguno de sus productos como la prensa y el auge del mercado editorial, fruto del cual, se produjo el importante desarrollo de las colecciones breves, bien de un solo autor, bien misceláneas.

Esta expansión editorial explica el alto número de versiones que intervienen en la historia textual de este sexteto de narraciones. El acercamiento al taller literario del escritor realizado en el capítulo segundo arrojó interesantes conclusiones acerca de su labor literaria y del modo y la dirección en que orientaba sus correcciones. Como se preveía, no todas las versiones aportaron novedades significativas en su texto, ya que en muchos casos simplemente se utilizó el de un relato anterior. Fue en la colección de 1909, *Cofre de*

sándalo, donde se produjo la mayor intensidad revisora en la reescritura de los relatos, pero incluso aquellos que no estaban integrados en esta colección, como "Rosarito", exhibieron su mayor profundidad correctora cuando el texto apareció por primera vez en colecciones madrileñas: *Jardín novelesco* (1905) y *Jardín umbrío* (1914).

Otra consecuencia que se puede extraer de la estrategia de la escritura valleinclaniana es la menor densidad narrativa de todos los textos en prensa. Salvo en "Rosarito" todas las publicaciones periódicas exhiben unas versiones más breves y simples, lo cual es indicativo de que en numerosas ocasiones la actividad artística del escritor se vio aherrojada por condicionantes ajenos a su voluntad. No sería, sin embargo, un fenómeno llamativo este menor tamaño en las versiones previas a 1895, dada su condición de esbozos, pero sí en publicaciones posteriores a su edición en libro, claro síntoma de que Valle-Inclán a menudo se vio en la necesidad de ajustarse a los marcos espaciales de los diarios y revistas literarias de entonces pero también de adecuar su texto al decoro moral que la época imponía, tal como demostraron las modificaciones llevadas a cabo en "La condesa de Cela" y "Octavia Santino" para la revista *Por Esos Mundos*. La excepción es "Rosarito", relato que no sufrió apenas mutilaciones en su tránsito entre publicaciones periódicas y colecciones, signo inequívoco de su mayor fortuna literaria.

Salvo en las versiones en prensa, los seis textos apenas mostraban alteraciones estructurales de consideración, a excepción de una larga supresión en "Octavia Santino" y una adición en los instantes finales de "Tula Varona", ambas en la colección de *Cofre de sándalo* (1909). Esta ausencia de modificaciones sustanciales en el eje del relato adquiere, por el contrario, una relación inversamente proporcional con las cuantiosas variantes que se insertan en los relatos con la finalidad de perfeccionarlo estéticamente.

Comentario aparte merece "La niña Chole", cuya cercanía con *Sonata de estío* causó la disolución de la novela corta, ya que como relato breve sólo tendrá tres apariciones más, y en una de ellas se utilizará el texto de la *Sonata* para configurar una nueva versión la novela corta. De hecho, la mayoría de las variantes resultan del cotejo entre la obra de *Femeninas* y la protagonizada por el marqués de Bradomín.

Por otra parte, la comparación con otros textos de la ficción valleinclaniana demostró que Valle-Inclán en absoluto desechaba nada de lo que iba escribiendo y publicando, lo cual viene a redundar en la doble vertiente de estos breves opúsculos: el fin que en sí mismos tuvieron como creaciones artísticas y la condición de tentativas literarias donde el escritor ensayaba la forma más idónea, susceptible de ser empleada en empresas de mayor envergadura si la calidad final del texto así lo aconsejaba. De esta forma se explica que el fragmento descriptivo "Bajo los trópicos" y su versión de 1893, ("Impresiones de tierra caliente") se integrasen totalmente en "La niña Chole" y otro tanto se puede decir de las primera versión de "X...", cuya intertextualidad con el relato de *Femeninas* indica el alto grado de filiación entre ambos textos. Sin ser tan literales las deudas de "Octavia Santino" con "El gran obstáculo" y "¡Caritativa!", la repetición de los mismos personajes y algunos temas señala el camino que tomará cuerpo en "La confesión", la narración de *El Universal* (1892), antecedente de la novela corta de *Femeninas*. Incluso su reelaboración en drama, tanto en *Cenizas* como *El yermo de las almas* puso de manifiesto, en primer lugar, que Valle-Inclán no rehuyó, en su experimentación y búsqueda de la idoneidad artística, la transmodalización genérica y, en segundo, que esta transformación avalaba la consideración de la narrativa breve como un género tremendamente dúctil a la hora de ser transformado en drama.

Por su parte, el análisis de variantes señaló que Valle-Inclán no realizó por separado la corrección de sus textos, a pesar de las propias particularidades de cada uno de ellos, de ahí la posibilidad de extraer unas constantes comunes a la historia textual de las seis novelitas. Pero también evidenció que Valle-Inclán lo hizo de forma progresiva, es decir, aquellas variantes que se manifestaban de un modo tibio en las primeras reescrituras se iban consolidando paulatinamente conforme avanzaban las versiones. El examen de estos procedimientos recurrentes manifestaba la tendencia del autor por simplificar la frase recortando aposiciones, oraciones de relativo o cualquier partícula que considerase perjudicial para la fluidez del discurso, hasta tal punto que se podía contabilizar un sustancioso número de supresiones adjetivales, a pesar de las preferencias de Valle por las acumulaciones de adjetivos, documentadas desde sus primeras narraciones hasta las *Sonatas*.

También pasaron sus textos por un proceso de depuración léxica y morfológica. Los escasos galleguismos en comparación con los cuentos apenas sobrevivieron a la colección de 1895: la desaparición del imperfecto de subjuntivo con valor de pluscuamperfecto de indicativo o las perífrasis de origen galaico, por ejemplo, así lo indicaban.

Las continuas modificaciones de la ortografía y puntuación de *Femeninas* permiten concluir, asimismo, que Valle-Inclán fue consciente de esta deficiencia en su primer libro: errores ortográficos, puntuaciones imprecisas y construcciones irregulares fueron desapareciendo poco a poco de las seis novelas cortas.

En cuanto a la anotación manuscrita, amén de su valor documental, sirvió para refrendar la participación autorial en la génesis textual de las seis novelas cortas de *Femeninas*, ya que las constantes apuntadas *grosso modo* hace un momento continuaron

en este volumen; así pues estas variantes siguen siendo mayoritariamente lingüísticas y con unos objetivos claramente estilísticos. Más difícil fue deducir una fecha exacta para estas anotaciones, en función de las correcciones realizadas, ya que la falta de continuidad y la escasa repercusión de los cambios acometidos en ediciones impresas dificulta datarlo con exactitud; no obstante, a tenor de todos los datos que las notas ofrecían, fue posible ubicar estos apuntes antes de 1903, fecha de publicación de *Sonata de estío*.

El último capítulo, dedicado al estudio narratológico, respaldó la calificación de *Femeninas* como una obra modernista, si bien todavía en el análisis de los procedimientos narrativos se pudo rastrear la supervivencia de recursos propios de la prosa decimonónica. Respecto a su pertenencia a la joven estética, el tratamiento de la temática erótica y femenina indicaba su acercamiento a la literatura francesa del fin de siglo, condición que se corroboraba con la elección de los agentes de estas seis historias amorosas. En efecto, su pertenencia a los mitos y tópicos frecuentes en la tipología masculina y femenina del fin de siglo descubría las intenciones del autor de vincular su primer libro a las lecturas que tanto lo habían influido. Julia, la condesa de Cela, y Currita, la generala, se acomodaban a las nobles frívolas y mundanas que poblaron la literatura y los estratos aristotélicos parisinos: su incapacidad para exhibir sentimientos auténticamente serios y su inconsciencia infantil subrayaban su naturaleza intranscendente y lujuriosa. Con idéntico sentido de la sensualidad se mostraban las exóticas criollas Tula Varona y la niña Chole, reflejo del gusto romántico y modernista por las civilizaciones que se alejaban en el tiempo y el espacio. El período estival y caluroso en que se desarrollaban los relatos que protagonizaban estas bellas féminas señalaba todo el inmenso caudal erótico e ígneo de las dos mujeres, cuya mayor característica era, sin embargo, su condición sádica, perversa y fatal, propia de la mujer

decadentista, la cual había invertido la posición de poder con el varón arrogándose la índole depravada del donjuán. En Octavia, la mujer medusea, y Rosarito, la niña prerrafaelista, el erotismo no provenía ni de su tórrida naturaleza, ni mucho menos de su exuberante sensualismo, sino más bien de un gusto muy caro a esta época por las mujeres castas, revestidas, no obstante, de una insinuante sensualidad. Por ello, el estado agónico de Octavia no hacía sino acrecentar sus facultades eróticas por cuanto la aspiración necrofílica fue otro de los lugares comunes del decadentismo post-romántico.

En el caso de los varones, la paridad con los modelos finiseculares no cobraba menor importancia. Aquiles Calderón respondía a la imagen del calavera bohemio, mientras que Pedro Pondal a la del joven poeta enamorado de sensibilidad enfermiza. Andrés Hidalgo y don Juan Manuel Montenegro se amoldaban al arquetipo del donjuán romántico, si bien en el primero se echaba en falta la vena satánica del segundo. Esta condición donjuanesca la quisieran para sí, no obstante, Sandoval y el duquesito, pero se quedaban en dos intentos no conseguidos de galán. Finalmente don Miguel Rojas hallaba sus modelos no sólo en la literatura finisecular sino en cualquier momento de la literatura universal, repleta de provectos maridos engañados por sus juveniles esposas. La apropiación de las hormas finiseculares para la construcción de sus personajes no escondía, sin embargo, la ironía y caricatura del autor, sobre todo a la hora de configurar sus protagonistas masculinos.

En cuanto a sus técnicas de caracterización, Valle-Inclán utilizó procedimientos comunes para modelar el retrato de sus criaturas. En su descripción física ocupaban un papel fundamental los ojos, la sonrisa y el cabello, sin olvidar las manos como exponente de la belleza femenina o el bigote como símbolo de identidad varonil. Otros recursos eran característicos de la prosa que culminará en las *Sonatas*. Es el caso del valor simbólico que

adquirían los colores para connotar diferentes aspectos de los personajes: el rojo, principalmente, señalaba la abundancia erótica y sensual de las bellas Tula, Chole o Julia, mientras que el blanco resultaba más apropiado para reflejar la castidad de la niña Rosarito o la palidez de la moribunda Octavia. Otro aspecto común a su narrativa era la conjugación de elementos religiosos con motivos eróticos puesto que las virtudes sensuales de la mujer amada se exponían a menudo como atributos divinos.

El acercamiento a las técnicas narrativas de la colección descubrió también la utilización de recursos narratológicos muy interesantes, cohabitando, por el contrario, con otros con un claro componente tradicional. La disposición temporal de la narración, por ejemplo, no estaba entre los elementos más innovadores del libro. Valle-Inclán estructuró los relatos siguiendo una fórmula bastante común: una sola escena sobre la que pivotaba el relato, presentada mediante pausas y analepsis, acumuladas básicamente al inicio de la novela corta, que aportaban los datos relativos al pasado de los personajes, sus características físicas y psicológicas y los condicionantes de sus relaciones. Estas alteraciones constituían casi las únicas licencias que modificaban la linealidad cronológica del discurso, dado que la escasa dilación temporal de la historia (en torno a una o dos horas, salvo "La Generala" y "La niña Chole") limitaba la aparición de elipsis y sumarios. Bien es cierto que esta estructura se quebraba en "La niña Chole", donde la configuración temporal del discurso se sometía a la percepción subjetiva de la narración anacrónica en primera persona.

Tampoco la actuación del narrador extradiegético y con focalización omnisciente suponía una ruptura con los procedimientos narrativos de la prosa decimonónica. Era el responsable absoluto de la narración, de la presentación de los personajes, cuyas

caracterizaciones definitivas apenas dejaban margen para que se completasen mediante otras fórmulas. Sorprendía, eso sí, su comportamiento similar al del narrador autodiegético de "La niña Chole", puesto que no eran infrecuentes sus intromisiones en el discurso: valoraciones subjetivas, símiles, ironías, etc. Estas actuaciones comunes nos llevaban a concluir que en sus primeras narraciones Valle-Inclán diluía continuamente los límites distintivos de las tipologías narrativas.

El narrador autodiegético de "La niña Chole" ya se parecía, sin embargo, al ideal estético del autor, expuesto años más tarde en *La lámpara maravillosa*: una narración basada en las sensaciones, poca fiabilidad del narrador y evocación sustentada en el recuerdo frente a la mimesis... Técnicas que constituían un frontal rechazo a las características más notables de la prosa realista.

Otra consecuencia que se pudo extraer del análisis narratológico de las novelas cortas fue su constitución en torno a un enigma inicial, en algunos casos, y un enigma final, en la mayoría de ellos. Las alteraciones de la modificación omnisciente, mediante licencias como la paralipsis o la restricción de la focalización, contribuían a ocultar informaciones significativas al lector en pos de conseguir el suspense cenital. También concluían la mayoría de las novelas cortas con un final abierto y ambiguo, de difícil interpretación, para lo cual Valle-Inclán recurrió a las *insinuaciones*, que se explicaban como anticipaciones cuyo carácter velado permitía conocerlas como tales únicamente al final de la obra y tras una lectura retrospectiva. La ambigüedad de estas prolepsis impedía conocer si Julia había abandonado enamorada a Aquiles, si Octavia había sido infiel a Pondal, si el general Rojas había descubierto la infidelidad de su esposa o si Rosarito había sido asesinada o, por el contrario, se había suicidado. De tal modo que estas interrogantes tenían una amplia

repercusión a la hora de aportar una exégesis convincente de cualquiera de estas obras. Pero Valle-Inclán así lo quiso y prefirió no legar una interpretación cerrada de ninguno de los relatos de *Femeninas*, aunque de todos ellos se pueda extraer una rotunda crítica a las formas burguesas de vida.

Se estudiaron, en último lugar, los conceptos más periféricos, relativos al tiempo y espacio de la historia. Más que datos objetivos sobre la ubicación espacio-temporal de los relatos, puesto que Valle optó a menudo por su inconcreción, importó conocer el valor simbólico que adquirían, trascendiendo de este modo su función como meros marcos cronológicos y espaciales.

Así pues, el conjunto de los hallazgos obtenidos en este estudio constituye, en definitiva, una nueva aproximación al primer hito literario de don Ramón María del Valle-Inclán a fin de completar una interpretación sólida en cuanto a su ubicación histórico-literaria y sus fundamentos textuales y narratológicos. No obstante, tal como se expuso al inicio de este trabajo, las calas realizadas en esta incipiente colección de novelas cortas no pretendían ser sino otra contribución al estudio del conjunto de su producción artística, con la intención de aportar un nuevo análisis que ayude a forjar desde diversos enfoques la consideración debida a la obra valleinclaniana en los albores del siglo XXI

B. RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *FEMENINAS*

EDICIÓN CRÍTICA

Nota a la edición

La propuesta editorial de *Femeninas. Seis historias amorosas* que a continuación se presenta se apoya en la primera y única edición (1895) que esta colectánea tuvo en vida del autor, por mucho que a menudo se sucediesen diferentes colecciones con contenidos similares e idéntico tono. La base de esta edición se constituye, pues, con el texto de 1895, el cual se respeta íntegramente (ortografía, puntuación, acentuación), a fin de reflejar lo más fielmente posible la *opera prima* de don Ramón del Valle-Inclán y, por lo tanto, poder confrontarla en todos sus aspectos con cada una de las publicaciones anteriores y posteriores de los seis relatos que la integran.

De modo que la singularidad editorial de la edición príncipe contrasta ampliamente con las numerosas reimpresiones que contabilizan las seis novelas cortas que componen esta colección, cuyo elevado número de versiones se debe a que cualquier soporte textual (prensa, colecciones de relatos breves, etc.) fue considerado válido por el autor para difundir su obra literaria. Esta edición en modo alguno pretende dejar al margen esta complejidad editorial, así, en las notas a pie de página se procura dar una visión minuciosa de esta proliferación textual al incluir todas y cada una de las diferentes variantes (gráficas,[1] estilísticas, narrativas, etc.) que el autor iba manejando en la progresiva e incesante construcción de su obra. Para no estorbar en exceso su lectura y mantener el rigor textual de la anotación, se ha utilizado un sencillo sistema de signos ecdóticos que a continuación

[1] Se obvian, no obstante, las relativas a la acentuación, por la dificultad de discernir el grado de participación que el autor tuvo en ellas.

se explican con el fin de desentrañar su significado:

< >: texto añadido respecto a la edición príncipe. En aquellos casos en que las adiciones sean excesivamente amplias se colocan en un apéndice al final del relato correspondiente.

[ ]: texto suprimido respecto a la edición príncipe.

{}: conjetura.

(...): se omite en la nota parte de un fragmento de la edición príncipe, colocando solamente su inicio y su final en los márgenes exteriores del paréntesis.

/ /: marcan en el texto de *Femeninas* la paginación del original.

Además, al lado de la variante se indicará la abreviatura de la versión o versiones en que se realiza el cambio. Los datos bibliográficos de las publicaciones integrantes del *corpus* de esta edición son los siguientes (entre paréntesis y en negrita figura la abreviatura utilizada):

"La condesa de Cela"

-"La condesa de Cela", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 5-48. **(Fem 1895)**

-"Final de amores", *Por Esos Mundos*, Madrid, nº 126, julio de 1905, pp. 26-30. **(Pm 1905)**

-"La condesa de Cela", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 17-41. **(Hp 1907)**

-"La Condesa de Cela", *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 173-222. **(Cs 1909)**

-"La condesa de Cela", *Historias de amor*, Paris, Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 59-91. **(Ha 1909)**

-*La Condesa de Cela*, Madrid, *La Novela Corta*, ,nº 133, 20 de julio de 1918. **(Nc 1918)**

-"La Condesa de Cela", *Corte de amor*, Madrid, Artes de la Ilustración, 1922, *Opera Omnia*, vol XI, pp. 191-244. **(Ca 1922)**

-"La Condesa de Cela", *Cofre de sándalo*, {Buenos Aires}, Imp. L. Bernard, Las Grandes Obras, Publicaciones del Pensamiento Universal, nº 24, 9 de diciembre de 1922, pp. 23-32. **(Cs 1922)**

-"La Condesa de Cela", en *Sonata de estío*, Madrid, Dédalo, Selección Literaria, 1932, pp. 153-191. **(Se 1932)**

-"La condesa de Cela", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 146-162. **(Fa 1936)**

"Tula Varona"

-"Tula Varona", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 51-78. **(Fem 1895)**

-"Diana cazadora", *El Globo*, Madrid, 3 de marzo de 1905. **(Gl 1905)**

-"Tula Varona", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 45-60. **(Hp 1907)**

-"Tula Varona", *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 29-65. **(Cs 1909)**

-"Tula Varona", *Historias de amor*, Paris, Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 205-222. **(Ha 1909)**

-"Tula Varona", en *Mi hermana Antonia*, Madrid, *Los Contemporáneos*, nº 477, 21 de febrero de 1918. **(Mh 1918)**

-"Tula Varona", *Cofre de sándalo*, {Buenos Aires}, Imp. L. Bernard, Las Grandes Obras, Publicaciones del Pensamiento Universal, nº 24, 9 de diciembre de 1922, pp. 3-8. **(Cs 1922)** -"Tula Varona", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 124-136. **(Fa 1936)**

"Octavia Santino"

-"La confesión (Novela corta)", *El Universal*, México, 10 de julio de 1892. **(UM 1892)**. (Se sigue el texto de Fichter 1952: 198-205).

-"La confesión. Historia amorosa", *El Globo*, Madrid, 10 de julio de 1893. **(Gl 1893)**.

-"Octavia Santino", *Extracto de Literatura*, Pontevedra, nº 43, 28 de octubre de 1893, pp. 2-5. **(EL 1893)**.

-"Octavia Santino", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 81-104. **(Fem 1895)**

-"La confesión", *Por Esos Mundos*, Madrid, nº114, julio de 1904, pp. 30 - 34. **(Pm 1904)**.

-"Octavia Santino", *Historias perversas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1907, pp. 117-130. **(Hp 1907)**.

-"Octavia", *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 69-91. **(Cs 1909)**.

-"Octavia Santino", *Historias de amor*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 7-22. **(Ha 1909)**.

-*Octavia. Novela por Ramón del Valle-Inclán* en *La Novela Corta*, Madrid, nº 156, 28 de diciembre de 1918. **(Nc 1918)**.

-"Octavia", *Cofre de sándalo*, {Buenos Aires}, Imp. L. Bernard, Las Grandes Obras, Publicaciones del Pensamiento Universal, nº 24, 9 de diciembre de 1922, pp. 9-13. **(Cs 1922)**

-"Octavia", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 137-145. **(Fa 1936)**.

"La niña Chole"

-"La niña Chole", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 107-158. **(Fem 1895)**

-"La Niña Chole", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 85-114.. **(Hp 1907)**

-"La Niña Chole", *Historias de amor*, Paris, Editorial Garnier Hermanos, 1909, pp. 125-163. **(Ha 1909)**

-"La Niña Chole", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 247-267. **(Fa 1936)**

"La Generala"

-"El canario. Novela Corta", *El Universal*, México, 26 de junio de 1892. (Se sigue el texto de William Fichter 1952:183-188). **(UM 1892)**

-"La Generala", *Femeninas*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1895, pp. 161-181. **(Fem 1895)**

-"Antes que te cases" en J. Cuesta y Díaz, *Colección de frases y refranes en acción*, Madrid, Bailly-Baillière, 1903, pp. 3-20. **(Ac 1903)**

-"La generala", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 133-144. **(Hp 1907)**

-"La Generala", *Cofre de sándalo*, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández, 1909, pp. 145-169. **(Cs 1909)**

-"La generala" en *Octavia*, Madrid, La Novela Corta, nº 156, 28 de diciembre de 1918. **(Nc 1918)**

-"La Generala", *Corte de amor*, Madrid, Artes de la Ilustración, 1922, *Opera Omnia*, vol. XI, pp. 247-273. **(Ca 1922)**

-"La generala", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 213-220. **(Fa 1936)**

"Rosarito"

-"Rosarito", *Femeninas. Seis historias de amor*, Pontevedra, Andrés Landín Editor, 1985, pp. 185-226. **(Fem 1895)**

-"Rosarito", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, nº XL, 30 de octubre de 1903, pp. 262-23 y nº XLI, 8 de noviembre de 1903, pp. 275-276 y 278-279. **(Il 1903)**

-"Don Juan Manuel", *Jardín novelesco: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y de ladrones*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905, pp. 113-170. **(Jn 1905)**

-"Rosarito", *Historias perversas*, Barcelona, Editorial Maucci, 1907, pp. 147-170. **(Hp 1907)**

-"Rosarito", *Historias de amor*, Paris, Garnier Hermanos, 1909, pp. 167-202. **(Ha 1909)**

-"Rosarito", *Jardín umbrío: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y*

ladrones, Madrid, Perlado Páez y Cia, 1914, pp. 95-133. **(Ju 1914)**

-*Rosarito*, Madrid, *La Novela Corta*, nº 108, 26 de enero de 1918. **(Nc 1918)**

-"Rosarito", *Jardín umbrío: Historias de santos: de almas en pena: de duendes y ladrones*, Madrid, Sociedad General de Librería Española, 1920, *Opera Omnia*, vol. XII, pp. 171-206. **(Ju 1920)**

-"Rosarito", *Nuevo Mundo*, Madrid, nº 1730, 18 de marzo de 1927. **(NM 1927)**

-"Rosarito", *Flores de almendro*, Madrid, Librería Bergua, 1936, pp. 87-103. **(Fa 1936)**

Sorprenderá, sin duda, la ausencia de algunas versiones aportadas por los estudios bibliográficos de la obra valleinclaniana (en particular Serrano Alonso y Juan Bolufer 1995 y Serrano Alonso 1996). La razón por la que quedan al margen de esta edición las publicaciones que siguen se explica por tratarse básicamente de versiones sueltas piratas o colecciones publicadas en suelo americano que, a tenor de su nula innovación textual, invitan a pensar que el autor difícilmente intervino en su publicación:

-"La condesa de Cela", *Cuentos de amor*, Buenos Aires, *La Novela Picaresca*, nº 35, 3 de marzo de 1920.

-"La condesa de Cela", *Corte de amor. Florilegio de nobles y honestas damas*, Buenos Aires, Ed. Claridad, Clásicos del Amor, s.f., pp. 55-71.

-"Tula Varona", *Ateneo de Honduras*, Tegucigalpa, II, 5, 22 de febrero de 1914, pp. 138-145.

-"La niña Chole", *Ateneo de Honduras*, Tegucigalpa, II, 22 de abril de 1916, pp. 865-879.

-"La niña Chole", *Cuentos, estética y poemas*, México, Editorial de México

Moderno, Tip. Murguía, Cultural, XI, nº 2, 1919, pp. 79-113.

-"La generala, *Corte de amor. Florilegio de nobles y honestas damas*, Buenos Aires, Ed. Claridad, Clásicos del Amor, s.f., pp. 72-80.

-"Rosarito", *Cuentos estética y poemas*, México, Ed. México Moderno, Tip. Murguía, Cultural, XI, nº 2, 1919, pp. 45-77.

Supone una excepción a estos criterios la bonaerense edición de *Cofre de sándalo* (1922). La razón para incluirla y refutar la de *Corte de amor* (1922) de Buenos Aires y la mejicana *Cuentos, estética y poemas* estriba en que la primera, pese a ofrecer similares dudas respecto a la intervención autorial, se trata de la reedición de una colección que interviene decisivamente en el proceso textual de la serie *Femeninas*, por eso se ha creído conveniente que figurase en este *corpus*. Las otras dos, la una por pertenecer a la serie *Corte de amor* y estar sin fechar y la otra por su carácter heterogéneo, sumado a su nulo interés textual, se han descartado para esta edición.

También se incluye la póstuma *Flores de almendro* por haber sido preparada su edición en vida del autor.

Completan el macro-texto valleinclaniano unas notas complementarias que, a modo de glosario, aclaran o matizan aquellos términos o expresiones que por diferentes motivos así lo precisen: significado oscuro, intertextualidad, ubicación geográfica... Conviene aclarar, no obstante, que los criterios de selección se hacen con arreglo a las pautas que se seguirían en una posible edición comercial y, por consiguiente, en función de un público heterogéneo y convencional, de ahí que en algunos casos tal vez pueda resultar llamativa la obviedad y sencillez de las aclaraciones. No obstante, es justo recordar que no es la primera vez que se acomete una empresa de este tipo para precisar las referencias léxicas,

geográficas o históricas de *Femeninas*. Recientemente la *Obra Completa* del autor incorpora un exhaustivo glosario que, sin embargo, no invalida la ampliación, matización y modificación que en diferentes casos se realiza en esta edición de *Femeninas* que ahora presentamos.

Femeninas

A Pedro Seoane

¡Cuánto tiempo que ni nos vemos ni nos escribimos, mi querido Seoane!

Apesar de este aparente olvido, si hoy, cual en aquellos días de locuras quijotescas volviese á necesitar de un amigo -un hombre, era la palabra que nosotros empleábamos entonces- el corazón guiaríame como siempre á tu puerta. Aunque con algunas canas de más, estoy seguro que volveríamos á ser los antiguos camaradas que tantas veces bebieron juntos en el vaso de la fraternidad estudiantil. Por eso, mi querido Pedro Seoane, al dedicarte este libro, -el primero que escribo,- me siento alegre, como el padre que al bautizar su primogénito, puede ponerle un nombre bien amado.

¡Es tan dulce, en medio del pesimismo que la ciencia de la vida exprime poco á poco en el alma, tener un amigo, y saberlo!...

Ramón del Valle-Inclán.

Villanueva de Arosa, 20 de Abril de 1894.

Prólogo

/IX/ Es el presente, un libro, que puede decirse por entero juvenil. Lo es por la índole de los asuntos, porque su autor lo escribe en lo mejor de la vida, porque ha de tenérsele por un dichoso comienzo, y en fin, porque todo en él resulta nuevo y tiene su encanto y su originalidad. Con él gozamos de un placer ya que no raro, al menos no muy común, cual es el de leer unas páginas que se nos presentan como iluminadas por clara luz matinal, y en las cuales la poesía, la gracia y el amor, esas tres diosas propicias /X/ á la juventud, dejaron la imborrable huella de su paso.

Primicias de una musa, eco apenas apagado de las sensaciones de un corazón abierto á las primeras emociones y á los primeros desengaños, tienen cuanto necesitan para hacerlas amables á los ojos de los que como ellas son jóvenes y gozan y sienten las mismas pasiones y sus veleidades, con alma pronta á comprenderlas en toda su intensidad. Tal es su mérito, y que nos hable de lo siempre eterno y siempre jóven, en una nueva forma, bajo un nuevo aspecto y con un encanto original, entre fácil y risueño aunque un tanto malicioso, propio de la manera de ser de su pueblo -Más aquí ha de hacerse una salvedad; al hablar de cuanto nuevo encierra este libro lo mismo en el fondo que en la forma, claro es que se hace por modo relativo y no dando á entender que su autor, se ha abierto una /XI/ senda desconocida: dícese tan solamente que es nuevo en el país en que vé la luz. Esta limitación en el juicio, en nada le perjudica. porque así y todo, el autor de FEMENINAS, se nos presenta con personalidad propia, ya por lo genial de sus facultades, ya porque le hallamos,

siempre fiel á su raza y sentimientos que le son propios.

Bajo tan importante punto de vista ha de considerársele principalmente. Por que hijo de su tiempo, pero así mismo hijo de Galicia, son en él manifiestas las condiciones especiales de los escritores del país. El sentimiento le domina, conoce la armonía, de la prosa que aquí se acostumbra y no es fácil fuera: prosa encadenada, blanda, cadenciosa, llena de luz; prosa por esencia descriptiva y á la cual solo falta la rima. Y no es esto solo, sinó que conforme con el espíritu ensoñador del celta, despunta los asuntos, no los lleva á sus últimos límites; /XII/ levanta el velo, no lo descorre del todo, dejando el final -como quién teme abrir heridas demasiado profundas en los corazones doloridos- en una penumbra que permite al lector prolongar su emoción y gozar algo más de lo que el autor indica y deja en lo vago, y el que lee tiene dentro del alma- Es esta, condición especial que en nuestro amigo deriva de su raza, porque de su tiempo tiene lo que llamamos modernismo, y la nota de color viva, ardiente, sentida, puesta en el lienzo de un solo golpe. En cambio es suya, la frase elegante, armoniosa, un tanto lírica, llena de luz, que se desliza con gracia femenil, serpentina casi, y hace del autor de este libro un prosista que no necesita más que castigar su estilo, para ser un gran prosista. Con todo lo cual, con lo que debe á la sangre y lo que le es personal, harto claramente prueba que es de los nuestros. Aunque quisiera /XIII/ ocultarlo no podría. A todos dice que ha nacido bajo el cielo de Galicia. Hijo suyo, criado al pié de unos mares que tienen la eterna placidez de las aguas tranquilas, la refleja toda en sus páginas, donde cree uno percibir, desde el acre perfume de los patrios pinares y de las ondas que los bañan, hasta los blandos rumores de la ribera natal; desde la soledad de las ciudades de provincia, hasta la claridad de los cielos tropicales y las cosas que le son propias.

Esto por lo que se refiere á lo esterior, porque en cuanto á su interior, ó sea el alma del libro, no es menos nuestro por la manera de tratarlo, y por la gran verdad de los cuadros que lo forman. Aparentemente parecen invención, pero pronto se vé que son realidades. No se necesita mucho para comprender que el autor se limitó á dejar que hablasen su corazón y sus recuerdos, permitiendo que desbordase -en la plenitud /XIV/ de sus años juveniles y de sus horas de pasión -lo que el acaso de la vida hiciera suyo.

Era imposible otra cosa. El ayer está para él tan cercano, que le domina. No tiene más que abrir los labios y éstos balbucean los nombres queridos: los lazos que le unieron á las mujeres amadas y á las que el azar puso en su camino, aun no están rotos del todo. De aquellas cuyo recuerdo dura la vida entera, ó de las que apenas dejan impresión en el alma, guarda todavía con el reflejo de la última mirada, la suave presión de los brazos amados. Las que fueron como escollo, y las que igual á la hoja de una rosa se dejaron llevar al soplo de los vientos matinales, siguen teniendo para él los mismos desdenes, ó las mismas sonrisas. Diríamos que las sombras invocadas aun no se han desvanecido, y que pueden volver á tomar cuerpo y llenar las horas solitarias /XV/ que siguen siempre á las horas llenas de pasión de una vida en su comienzo.

Por de pronto y por lo que de sus heroinas nos refiere, las mujeres que recuerda fueron fáciles y crueles. Era necesario que así sucediese, y que resultase entre amables burguesas y *cocottes* exigentes, con quienes no podía menos de tropezar en los primeros pasos de la vida. Hembras y esfinjes, tal nos las describe, y así debieron aparecer á los ojos del que apenas si sabía del amor, más que lo que va conociendo sucesivamente, y de las mujeres lo que le iban enseñando aquellas con quienes tropezaba. ¡Y el cielo sabe cuales, que no son las peores las que la desgracia arroja á la vía pública!

Partiendo de este hecho, se comprende que el autor de Femeninas, habiendo reunido sus *documentos humanos* -los lances que nos cuenta y las heroinas que nos presenta, /XVI/ sean lo que se dice producto de la *experimentación*, en la cual va mezclado mucho de lo que él conoce de propio conocimiento y algo tambien de lo que vió y oyó por el mundo: lo que es suyo y lo que fué de los demás, todo ello animado por los recuerdos de las pasiones sufridas, lo mismo que de íos lugares recorridos. En tal manera, que aun fué ayer, como quien dice, cuando la *Condesa de Cela* le despertó pasándole por la cara el suave y tibio manguito, cuando *Tula Varona* le azotó la mejilla con un florete, cuando *Octavia* le hizo ver *por experiencia* cuan difícilmente llena un hombre solo, el corazón de una mujer, así sea la más enamorada.

Como estrañarse por lo tanto, de la especie de unidad de pensamiento y de interés que domina en todo este volumen? Páginas arrancadas al libro de sus *Confesiones* juveniles, un lazo más que estrecho las /XVII/ une y hace iguales. Como si tanto no bastase, es una la misma pasión que anima todos los cuadros; pasión viva, juvenil, un tanto libidinosa -hay que confesarlo- pero siempre poética tanto en la fábula como en su trama, en la expresión de los afectos del mismo modo que en la armonía de la frase y en la aureola que los envuelve igual que un inmenso nimbo. Aunque no fuese más que por eso, Femeninas sería un libro moderno, hijo de la hora actual y de las pasiones que asaltan al jóven en sus primeros pasos asediando su corazón con ímpetu diario. Sentimental, por que suena á veces como una queja, sabe Dios de que dolores; romántico, aunque por modo novísimo; y femenino puesto que no nos habla de otra cosa que de los lances á que da lugar el amor de las mujeres y de los afectos que inspiran. Y como ni el más breve espacio ha querido su autor que mediase entre el /XVIII/ suceder ayer y el contarlo hoy, de ahí que el relato

conserve el calor de las cosas que acaban de pasar á nuestra vista, ó dentro de nosotros mismos. Así es patente, en la rapidez de la acción y en los detalles, claros, precisos, movidos.

Diráse que así es forzoso que suceda en composiciones de la índole de las que forman este libro y en las cuales todo debe ser conciso é ir directamente á su fin; pero no es cierto. Los cuentos tales como hoy se conciben y escriben, -hijos de la moderna inquietud y también de la escasa atención que el hombre actual quiere poner en semejantes cosas -son rápidos, convulsivos casi; más nervios que sangre y músculos y en los cuales es visible la pretensión de encerrar en breve espacio todo un drama; no valen lo que aparentan sino cuando están escritos por almas agitadas y que apenas tienen tiempo para dar cuerpo á sus sueños, /XIX/ vida á sus creaciones, forma á lo pasagero que acaba de conmoverles. En tal suerte que se equivocaría quien creyese que FEMENINAS, es uno de los infinitos trabajos de su índole, á que solo la moda actual puede dar importancia. Todo lo contrario. Los que encierra este libro, son como pequeños poemas, breves, alados, llenos de sentimiento; cosas de hombres y mujeres que pasan á cada momento, pero que solo tienen vida, fuerza y relieve, cuando filtran como quien dice á través de un alma de poeta. Por eso no resultan obra del que sigue un feliz ejemplo, sinó cosa propia, hijos de un temperamento. Los hubiese escrito así, sin que antes hubiese conocido otros. Son cosa suya, y solamente por sus cortas dimensiones se parecen á los que nos dá, con tan desdichada prodigalidad el actual momento literario. En tal manera que en cuestión de cuentos, á pesar de ser tantos y tan distintos /XX/ los que se conocen, nuestro autor inventó un *nouveau frisson*, como dicen los que más usan y abusan de los cuentos, los franceses, nuestros maestros en éste y demás géneros literarios.

Dicho esto, consignado que el presente libro no es tan sólo un dichoso comienzo y una segura promesa, sinó el fruto de una inspiración dueña ya de las condiciones necesarias para alcanzar de golpe un primer puesto en la literatura del país, parece como que nada queda que añadir y que debemos levantar la pluma. Así lo haríamos si nuestro corazón nos lo permitiera. Más ¿cómo callar en líneas escritas al frente del libro del hijo, la grande, la estrecha amistad que nos unió á su padre? Como no recordar al escritor y poeta intachable, al alma pura, al íntegro carácter á aquél que llevó el mismo nombre y apellido que nuestro autor y fué tan digno de la estimación en que le /XXI/ tuvimos siempre y con la que nos correspondía? Aún fué ayer, cuando con el pie en el sepulcro, nos tendió por última vez su mano y hablamos de las cosas que de tanto tiempo atrás, nos eran queridas, -la patria gallega y la poesía quc había encantado sus horas solitarias. Sabía él que la muerte le había ya tocado con su dedo, más no por eso se creía del todo desligado de la tierra, que no pensase en su país y no se doliese de los infortunios agenos; ¡él que los había conocido tan grandes!

Duerme, duerme en paz mi buen amigo, tu hijo sigue la senda que le trazaste con el ejemplo de una vida honrada como pocas. Tu hijo recoge para tí los laureles que pudiste ceñirte y desdeñaste contento con tu dichosa medianía. ¡Si tú pudieras verlo!

Nobleza obliga. El autor de Femeninas lo sabe bien. Descendiente de una gloriosa familia, en la cual lo ilustre de la sangre, no /XXII/ fué estorbo, antes acicate que les llevaba á las grandes empresas, tiene un doble deber que cumplir. De antiguo contó su casa grandes capitanes, y notables hombres de ciencia y literatura, gloria y orgullo de esta pobre Galicia. Se necesita pues, que continúe la no interrumpida tradición, y que como los suyos añada una hoja más de laurel á la corona de la patria. Y yo en nombre de su padre, lo digo: Hijo

mío, cumple tus destinos y que las horas que te esperan, te sean propicias!

M. MURGUÍA

Coruña, Noviembre de 1894.

La condesa de Cela[1]

/5/ “Espérame[2] esta tarde”[3]. No decía más el fragante y blasonado plieguecillo.[4]

Aquiles, de muy buen humor, empezó á pasearse canturreando[5] una jota zarzuelesca[6], popularizada por todos los organillos de España[7]; luego[8] quedóse repentinamente sério[9], mientras[10] se atusaba el bigote ante el espejo roto de un gran armario de nogal ¿Por qué le escribiría ella tan lacónicamente? Hacía algunos dias que Aquiles tenía

---

[1] Pm 1905 “[La Condesa de Cela] <Final de amores>”.

[2] Pm 1905/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 “< (cap.) I.> “Espérame”.
Ca 1922 “< (cap.) I. > ESPÉRAME”.
Se 1932 “< CAPITULO PRIMERO > “Espérame”.

[3] Pm 1905 “tarde.”
No”.
Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 “tarde.””.

[4] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[5] Pm 1905 “canturreando [una jota (...) de España], luego”.

[6] Ca 1922/ Se 1932 “canturreando [una jota zarzuelesca, popularizada] <retazos zarzueleros popularizados > por”.

[7] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Nc 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[8] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 “Luego, quedóse”.

[9] Ca 1922/ Se 1932 “serio [, mientras se (...) armario de nogal] . ¿Por”.

[10] Ha 1909 “mientras, se”.

el presentimiento de una gran desgracia[11]; /6/ creía haber notado cierta frialdad, cierto retraimiento. Quizá[12] todo ello fuesen figuraciones suyas:[13] pero él no podía vivir tranquilo[14].

Aquiles [15] Calderón[16], era un muchacho americano,[17] que había salido muy joven de su patria [18] con objeto de estudiar en la Universidad española [19] de Brumosa, donde al cabo de los años mil,[20] continuaba sin haber terminado ninguna carrera. En los primeros tiempos derrochara[21] como un príncipe,[22] mas parece ser que su familia se arruinara[23] años después en una revolución, y ahora vivía de la gracia de Dios. Pero[24] al verle hacer el tenorio en las

---

[11] Pm 1905 "desgracia: creía".
Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932 "desgracia: Creía".
Nc 1918/ Fa 1936 "desgracia. Creía".

[12] Pm 1905 "Quizás".

[13] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[14] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[15] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) II. > Aquiles".

[16] Pm 1905/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Calderón era".

[17] Ca 1922/ Se 1932 "muchacho [americano, que] < habanero, > salido".

[18] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "patria, con".
Ca 1922/ Se 1932 "su [patria] <tierra, > con".

[19] Pm 1905 "Universidad [española de Brumosa] < de Compostela >, donde".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Universidad [española de Brumosa, donde] < Compostelana. > Al".

[20] Pm 1905 "mil continuaba".

[21] Ha 1909/ Cs 1922 "[derrochara] < derrochaba >".
Ca 1922/ Se 1932 "[derrochara [< había derrochado >".

[22] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932 Punto y coma.

[23] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[arruinara] < arruinó >".

[24] Pm 1905 "[Pero al (...) poder bandearse]".

esquinas, y pasear las calles desde la mañana hasta la noche[25] requebrando á las niñeras,[26] y pidiéndoles[27] nuevas de sus señoras, nadie adivinaría las torturas á que se hallaba sometido su ingenio de estudiante tronado y calavera[28] que cada mañana y cada noche,[29] tenía que inventar /7/ un nuevo arbitrio para poder bandearse.[30] Aquiles Calderón,[31] tenía la alegría desesperada y el gracejo amargo de los artistas bohemios;[32] por lo demás era en[33] todo un simpático muchacho. Su cabeza[34] airosa é inquieta[35] más correspondía al tipo criollo que al español;[36] el pelo era indómito y rizoso;[37] los ojos negrísimos;[38] la tez juvenil y melada;[39]

---

[25] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "noche, requebrando".

[26] Ca 1922/ Se 1932 "niñeras y".

[27] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[pidiéndoles] < pidiéndolas >".

[28] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "calavera, que".

[29] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "noche tenía".

[30] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y aparte.

[31] Pm 1905 "Calderón [, tenía la alegría (...) por lo demás] era".
Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Calderón tenía".

[32] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "bohemios [; por lo demás (...) simpático muchacho]. Su cabeza".

[33] Pm 1905 "era [en todo] un simpático".

[34] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "cabeza, airosa".

[35] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "inquieta, más".

[36] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "español: El".
Nc 1918/ Cs 1922 Punto y seguido.

[37] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[38] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[39] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

todas las facciones sensuales y movibles;[40] las mejillas con grandes planos,[41] como esos idolillos aztecas tallados en obsidiana.[42] Era[43] hermoso, con hermosura magnífica de cachorro de Terranova;[44] una de esas caras expresivas y morenas[45] que se ven en los muelles, y parecen aculotadas[46] en largas navegaciones trasatlánticas,[47] por regiones de sol.[48] Estaba[49] impaciente, y para distraerse,[50] tamborileaba con los dedos el[51] himno mexicano,[52] en los cristales de la ventana que le servía[53] de atalaya. De pronto[54]

---

[40] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[41] Pm 1905 "planos como".

[42] Pm 1905 "[obsidiana] < axidiana >".

[43] Pm 1905 "[Era hermoso, (...) regiones de sol]".

[44] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[45] Ha 1909 "y [morenas que se ven en los muelles, y] < que > parecen".

[46] Ca 1922/ Se 1932 "[aculotadas] < aculadas >".

[47] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "trasatlánticas por".

[48] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y aparte.

[49] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Estaba] < (cap.) III. Está > impaciente".
Ca 1922 "[Estaba] < Está > impaciente".
Se 1932 "[Estaba] < Está > impaciente".

[50] Pm 1905 "distraerse tamborileaba".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "distraerse [tamborileaba] <tamborilea>".

[51] Ca 1922/ Se 1932 "dedos [el himno mexicano,] en".

[52] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "mexicano en".
Ha 1909 "[mexicano,] < mejicano > en".

[53] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[servía] < sirve >".

[54] Pm 1905 "pronto, enderezóse".

enderezóse[55] examinando con avidez la calle,[56] /8/ arrojó[57] el cigarro[58] y fué[59] á echarse sobre el sofá[60] aparentando dormir.[61]

Tardó poco en oirse el[62] roce de una cola de seda desplegada en el corredor.[63] Pulsaron desde fuera ligeramente[64] y no[65] contestó. Entonces[66] la puerta se abrió[67] apenas,[68] y una cabecita[69] de mujer, de[70] esas cabezas[71] rubias y delicadas en que hace luz y sombra el velillo moteado de un sombrero, asomó[72] sonriendo, escudriñando el interior con alegres ojos de pajarillo parlero. Juzgó dormido al estudiante, y acercósele andando de puntillas,

---

[55] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[enderezóse] < se endereza, > examinando".

[56] Pm 1905 Dos puntos.

[57] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[arrojó] < arroja >".

[58] Pm 1905 "cigarro, y".

[59] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[fue] < va >".

[60] Pm 1905 "[sofá] < diván >".

[61] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[62] Ca 1922/ Se 1932 "< menudo taconeo y > el roce < sedeño > de una cola [de seda] desplegada".

[63] Pm 1905 "[corredor] < comedor >".

[64] Pm 1905 "ligeramente, y".

[65] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "y [no contestó] < el estudiante no contesta >.".
Ca 1922/ Se 1932 "y < el estudiante > no contestó".

[66] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Entonces, la".

[67] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[abrió] < abre >".
Ca 1922/ Se 1932 "[se abrió] < abrióse >".

[68] Pm 1905 "apenas y".

[69] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[cabecita] < cabeza >".

[70] Pm 1905 "< una > de esas".

[71] Pm 1905 "[cabezas] < cabecitas >".

[72] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[asomó] < asoma >".

mordiéndose los labios de[73] risa.[74]

-¡Así[75] se espera á una señora,[76] borricote!

Y le pasó la piel del manguito por la cara, con tan fino, tan intenso cosquilleo[77] que le obligó á levantarse riendo nerviosamente. Entonces[78] la gentil visitante sentósele con estudiada monería en las rodillas, y empezó á atusarle con sus lindos /9/ dedos,[79] las guías del bigote juvenil y fanfarrón.[80]

-Conque[81] no ha recibido mi epístola el señor[82] don Aquiles!

-¡Cómo nó! ¡Pues si te esperaba![83]

-¡Durmiendo! ¡Ay[84] hijo! lo[85] que vá de tiempos!...[86] Mira tú, yo también me había olvidado de venir,[87] me acordé en la catedral.

---

[73] Ca 1922/ Se 1932 "labios [de risa.] :".

[74] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[75] Pm 1905 "¿Así (...) borricote?".

[76] Nc 1918 Punto y coma.

[77] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "cosquilleo, que".

[78] Pm 1905 "[Entonces la gentil (...) juvenil y fanfarrón]".

[79] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "dedos las".

[80] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[81] Pm 1905/ Ha 1909 "¡ Con que".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡Conque".

[82] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "el [señor don] < poderoso >".

[83] Pm 1905 "esperaba...".

[84] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡Ay, hijo, lo".

[85] Ha 1909 "¡lo".

[86] Ca 1922/ Se 1932 "tiempos...!".

[87] Pm 1905 Dos puntos.

-¿Rezando?

-Sí, rezando;[88] me tentó el diablo.

Hizo[89] un mohin;[90] y con arrumacos de gatita[91] mimada se levantó de las rodillas del estudiante.[92]

-¡Carambola![93] no tienes más que huesos;[94] la atraviesas á una.

-Es[95] raro: con esa balumba de cosas que traes encima, no debía pasarte un cañón.

-Cállate embustero; bien sabes que todo es mío; antes yo no necesito...

Hablaba colocada delante del espejo, ahuecándose los pliegues de la falda.[96]

/10/ -Ven[97] acá galante:[98] quítame el sombrero,[99] y colócalo ahí[100] donde no se

---

Ca 1922/ Se 1932 Punto y coma.

[88] Pm 1905 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "rezando... Me".

[89] Pm 1905 "[Hizo un (...) yo no necesito...]".

[90] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[91] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[gatita] < gata >".

[92] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[93] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[¡Carambola!] < ¡Caramba, > no".

[94] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "huesos!... La".
Ha 1909 Dos puntos.
Ca 1922/ Se 1932 "huesos...! La".

[95] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[Es raro (...) yo no necesito]".

[96] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[97] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[-Ven acá (...) cien años]".

[98] Pm 1905 "galante... Quítame".

[99] Pm 1905 "sombrero y".

[100] Pm 1905 "ahí, donde".

manche, porque aquí hay[101] polvo de cien años.

Aquiles acercóse con aquella dejadez de perdido,[102] que él exageraba un poco, y le desató las bridas de la capotita[103] de terciopelo verde, anudadas graciosamente bajo la barbeta de escultura clásica, pulida, redonda[104] y hasta un poco fría[105] como el mármol.[106] La[107] otra, siempre sonriendo, levantó la faz,[108] y juntando los labios, rojos y apetecibles como las primeras cerezas, alzóse en la punta de los pies.[109]

-Bese usted, caballero.

El estudiante besó, con un[110] beso largo, sensual y alegre, como[111] prenda de amorosa juventud.

Era[112] por demás extraño el contraste que hacían la condesa[113] y el estudiante.[114] Ella

---

[101] Pm 1905 "[hay] < hoy >".

[102] Hp 1907 "perdido que".

[103] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[capotita] < capota >".

[104] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "redonda, y".

[105] Pm 1905 "fría, como".

[106] Pm 1905 Punto y aparte.

[107] Pm 1905 "[La otra, (...) amorosa juventud.]".

[108] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "la [faz] < cara >".

[109] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[110] Ca 1922/ Se 1932 "con [un] beso".

[111] Ca 1922/ Se 1932 "[como] prenda".

[112] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) IV. > Era.".
Ca 1922 "< (cap.) II. > ERA".
Se 1932 "< (cap.) II. > Era".

[113] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932 "la [condesa] < dama >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "Condesa".

[114] Pm 1905 "estudiante: ella, llena".
Cs 1909/ Fa 1936 "estudiante: Ella".

llena de gracia, vestida[115] con natural sencillez;[116] trascendiendo[117] de sus cabellos rubios,[118] y /11/ de su carne[119] fresca y rosada[120] como manzana sanjuanera, grato y voluptuoso olor de esencias elegantes;[121] deshilachando[122] con esa inconsciencia de las damas ricas[123] los encajes de un pañolito de batista;[124] Aquiles[125] envuelto en un gabancillo blanquizco,[126] que se caía de puro viejo;[127] las manos hundidas en los bolsillos;[128] y la colilla adherida al labio[129]

Ca 1922/ Se 1932 "estudiante: Ella, llena".
Cs 1922 "estudiante. Ella, llena".

[115] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "gracia, [vestida con natural sencillez;] trascendiendo".

[116] Pm 1905 Coma.

[117] Ca 1922/ Se 1932 "transcendiendo".

[118] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "rubios y".

[119] Pm 1905 "carne, fresca"

[120] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rosada, como".
Ca 1922/ Se 1932 "rosada [como manzana sanjuanera,] grato".

[121] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[122] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[deshilachando] < deshilachaba, >".
Ca 1922/ Se 1932 "[deshilachando con (...) damas ricas] < deshilachaba > los encajes".

[123] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "ricas, los".

[124] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.
Ca 1909/ Se 1932 "[batista;] < encaje >".

[125] Pm 1905 "Aquiles, envuelto".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Aquiles [envuelto en (...) puro viejo;] < fumaba, con > las manos".
Ca 1922/ Se 1932 "Aquiles [envuelto en (...) puro viejo;] < sonreía protector, con > las manos".

[126] Hp 1907 "blancuzco".

[127] Pm 1905 Coma.

[128] Pm 1905 Coma.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "bolsillos y".

[129] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "labio, como".

como[130] molusco.[131] Lo tronado de su pergeño;[132] la[133] expresión ensoñadora de sus ojos;[134] y el negro[135] y luengo cabello, que[136] peinaba en trova, dábanle gran semejanza con aquellos artistas apasionados y bohemios de la generación romántica.[137] Pero[138] en Brumosa[139] nadie paraba mientes en contraste[140] tal. Del mismo jaez habían sido todos[141] los amores de la condesa de[142] Cela.[143] ¡La pobre[144] Julia,[145] tenía la cabeza á componer y un corazón de cofradía! Antes[146] que con aquel estudiante[147] diera mucho que hablar con el hermano de

---

[130] Pm 1905/Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "como < un > molusco".

[131] Pm 1905 Dos puntos.

[132] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[133] Fa 1936 "le".

[134] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ojos y".

[135] Pm 1905 "[negro y luengo] < rizado > cabello,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "negro y [luengo] < rizado > cabello,".

[136] Pm 1905 "[que peinaba en trova,]".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[que peinaba en trova] < siempre más revuelto que peinado > ,".

[137] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932 Punto y aparte.

[138] Pm 1905 "[Pero en Brumosa] < A decir verdad, >".
Ca 1922/ Se 1932 "[Pero en (...) condesa de Cela.]".

[139] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "en [Brumosa] < la devota Compostela >".

[140] Pm 1905 "[contraste tal] <aquel contraste del galán y la dama, aun cuando no eran un secreto sus amores >".

[141] Pm 1905 "[todos] los [amores] de".

[142] Ha 1909 "condesa [de] Cela".

[143] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y aparte.

[144] Ca 1922/ Se 1932 "[pobre Julia,] < Condesa de Cela > tenía".

[145] Pm 1905/ Fa 1936 "Julia tenía".

[146] Pm 1905 "[Antes que con (...) No podían pues causar extrañeza] < Por lo demás, > sus relaciones".

[147] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "estudiante, [diera] < dió >".

su doncella;[148] un muchachote[149] tosco y encogido, /12/ que acababa de ordenarse de misa, y era la más rara visión de clérigo que pudo salir de seminario[150] alguno. Había que verle, con el manteo á media pierna;[151] la sotana verdosa enredándosele al andar; los zapatos claveteados; el sombrero de canal metido hasta las orejas; sentándose[152] en el borde de las sillas; caminando á grandes trancos con movimiento desmañado y torpe. Y[153] sin embargo la condesa[154] le había amado algún tiempo, con ese amor curioso y ávido que inspiran á ciertas mujeres[155] las jóvenes cabezas tonsuradas. No podían[156] pues causar extrañeza sus relaciones con Aquiles Calderón,[157] las cuales, sin tener larga fecha, habían comenzado en los tiempos prósperos del joven.[158] Más tarde, cuando llegaron los días sin sol, Aquiles,

---

Ha 1909 "estudiante, diera".

[148] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[149] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[muchachote] < muchacho>".

[150] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Seminario".

[151] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "pierna, la (...) andar, los (...) claveteados, el (...) orejas, sentándose (...) sillas, caminando".
Cs 1922 "pierna, la (...) andar, los (...) claveteados, el (...) orejas sentándose (...) sillas, caminado".

[152] Ha 1909 "[sentándose en el borde de las sillas;] caminando".

[153] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Y, sin embargo, la".

[154] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[155] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "mujeres, las".

[156] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Fa 1936 "podían, pues, causar".
Se 1932 "podían, pues

[157] Pm 1905/ Ha 1909 "Calderón, [las cuales,] sin"
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Calderón [, las cuales,] . Sin".

[158] Pm 1905 Punto y coma.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[joven] < estudiante americano >".
Ca 1922/ Se 1932 "[joven] < estudiante >".

que[159] era muy[160] orgulloso, quiso terminarlas[161] bruscamente,[162] pero la condesa[163] se opuso;[164] lloró abrazada á él,[165] jurando que tal desgracia los unía con /13/ nuevo lazo[166] más fuerte que ningún otro. Durante algún tiempo,[167] tomó ella[168] en serio su papel.[169] Apesar de ser casada[170] creía haber recibido de Dios la dulce misión de consolar al estudiante.[171] Entonces[172] hizo muchas locuras y dió que hablar á toda Brumosa,[173] pero se cansó pronto.[174]

---

[159] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[que] < como > era".

[160] Cs 1922 "era [muy] orgulloso".

[161] Pm 1905 "terminarlos".

[162] Pm 1905 Punto y coma.

[163] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[164] Pm 1905 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[165] Pm 1905 "él jurando".

[166] Pm 1905 "lazo, más".

[167] Pm 1905 "tiempo tómó".

[168] Fa 1936 "tomó [ella] en serio".

[169] Pm 1905 "papel: [A pesar de ser casada] creía".

[170] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Fa 1936 "casada, creía".
Se 1932 "[casada] < amada, > creía".

[171] Pm 1905 Punto y aparte.
Ca 1922/ Se 1932 "estudiante < habanero >.".

[172] Pm 1905 "[Entonces hizo (...) sobre el sofá:] < (cap. II. > Aquiles".

[173] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Brumosa] < la ciudad >,".
Ca 1922/ Se 1932 "[Brumosa,] < la ciudad; >".

[174] Ca 1922/ Se 1932 "pronto. < Lo que decía el señor Deán:
-¡Muy buena! Madera de santa. Solamente un poco aturdida. >
Traveseando".

Traveseando[175] como chicuela aturdida, rodea la cintura de su amante, y le obliga á dar una vuelta de vals por la sala. Sin soltarse, se dejan caer sobre el sofá:[176] Aquiles,[177] haciéndose el sentimental, empieza á reprocharle sus largas ausencias[178] que ni aún tienen la disculpa de querer guardar el secreto de aquellos amores. ¡Ay![179] eran[180] veleidades de[181] coqueta[182] unicamente! Ella se[183] había encasquetado un fez argelino que /14/ estaba sobre el sofá, y[184] sonríe[185] como mujer de carácter plácido que entiende la vida y sabe tomar las cosas cual se debe. Aquiles,[186] habla y se queja con simulada frialdad;[187] con ese acento extraño de los enamorados que sienten muy honda la pasión y procuran ocultarla como[188]

---

[175] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) V. > Traveseando".
Ha 1909 "< (cap.) II. > Traveseando".

[176] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[177] Pm 1905 "< (cap.) II. > Aquiles".
Hp 1907 "Aquiles haciéndose".

[178] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ausencias, que".

[179] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡Ay, eran".

[180] Ha 1909 "¡eran".

[181] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "veleidades [de coqueta] unicamente!".

[182] Pm 1905 "coqueta! [unicamente! Ella (...) No comprendes] < La condesa suspira:
-No me hables así. ¡Comprende > que bastante disgustada".

[183] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Ella [se había encasquetado (...) sofá, y] sonríe,".

[184] Ha 1909 "sofá, [y] sonríe".

[185] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "sonríe, como".

[186] Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Aquiles habla".

[187] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[188] Se 1932 "ocultarla [como] < con > vergonzosa".

vergonzosa lacería;[189] resabio casi siempre de toda infancia pobre de caricias, amargada por una sensibilidad esquisita,[190] que es la más funesta de las precocidades. La condesa[191] le escucha distraida, ajustándose[192] el gorro, poniéndoselo unas veces de frente, otras de soslayo, sin estarse quieta jamás;[193] por último, cansada de oirle[194] se levanta, y comienza á pasearse por la sala[195] con las manos cruzadas á la espalda y el aire de colegial[196] aburrido. Aquiles se indigna: para[197] eso, sólo para eso[198] se ha pasado toda la tarde esperándola! Ella se[199] vuelve sonriente.

-¡Y acaso yo he venido á oirte sermonear! /15/ No comprendes que bastante disgustada estoy...[200]

-¡Tú![201]

---

[189] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[190] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "exquisita".

[191] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[192] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[ajustándose el gorro, poniéndoselo] < mirándole > unas veces".

[193] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[194] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "oirle, se".

[195] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "sala, con".

[196] Ha 1909 "cologial".

[197] Hp 1907/ Ha 1909 "¡para".

[198] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "eso, se".

[199] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Ella [se vuelve sonriente.] <sonríe:>".

[200] Pm 1905 "estoy!...".

[201] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¿Tú?".

-Sí, yo:[202] que siento las penas de los dos;[203] las tuyas y las mías... Pero[204] como me ves amable y risueña con todo el mundo,[205] te figuras... y[206] lo mismo que tú los demás...

Deja[207] de hablar, contrariada por la sonrisa[208] incrédula de su amante;[209] luego clavando en él los ojos claros,[210] y un poco descaradillos[211] como toda su persona, añade irónicamente:

-Desengáñate, rapaz,[212] las apariencias engañan mucho. ¿Quién[213] viéndote á tí[214] podrá sospechar ni remotamente las penurias que pasas?

-Pues,[215] hija, el que tenga ojos.[216] Esta vitola no creo que pueda engañar á nadie.

Aunque herido en su orgullo, el bohemio sonríe atusándose el bigote, mostrando los

---

[202] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[203] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[204] Ca 1922/ Se 1932 "[Pero como (...) demás...]".

[205] Pm 1905 "mundo te".

[206] Pm 1905 "¡Y (...) demás!...".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 936 "Y".

[207] Pm 1905 "< Repentinamente, > deja de".

[208] Pm 1905 "sonrisa < un poco > incrédula".

[209] Pm 1905 "amante, [luego clavando (...) Trae, trae.] < y saca un papel doblado de entre el tibio y perfumado forro del manguito: >".

[210] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "claros y".

[211] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "descaradillos, como".

[212] Ca 1922/ Se 1932 "Desengáñate, [rapaz,]".

[213] Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¿Quién, viéndote".

[214] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "tí, podrá".

[215] Ca 1922/ Se 1932 "[Pues, hija, (...) á nadie.]".

[216] Cs 1922 "joso".

dientes blancos como los de un negro. La condesa[217] ríe también.[218]

/16/ -¡Cállate[219] sinvergüenza! La[220] verdad, yo no sé como he podido quererte, porque eres feo![221] feo! feo!...

Y semejante á "Flirt",[222] su lindo galguillo inglés, muerde jugueteando una de las manos del estudiante, mano[223] de hombre, fina, morena,[224] y varonilmente velluda. De pronto[225] se levanta exclamando:

-¿Y mi manguito?

Búscanle[226] por todos los rincones sin resultado, hasta que Aquiles dá con el bajo una silla cargada de libros;[227] quiere limpiarlo, y la condesa[228] se lo arrebata de las manos.[229]

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

---

[217] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[218] Cs 1909/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.
Ca 1922/ Se 1932 "también, [-¡Cállate sinvergüenza! (...) semejante á "Flirt",] <y, semejante a > su lindo galguillo".

[219] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Cállate, sinvergüenza!".

[220] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡La".

[221] Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "feo, feo, feo!...".
Cs 1922 "< feo, > feo, feo, feo!...".

[222] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "á ["Flirt",] su".

[223] Ca 1922/ Se 1932 "estudiante, [mano de hombre,]".

[224] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "morena y".

[225] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "De pronto, se".

[226] Hp 1907 "Búscanlo".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[Búscanle por (...) hasta que]".

[227] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.
Ca 1922/ Se 1932 "libros. [quiere limpiarlo, y] La".

[228] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[229] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

Y[230] saca un papel doblado de entre el tibio y perfumado aforro de la piel.[231]

-¿Qué es ello?

-Una[232] carta evangélica;[233] carta de mí marido.[234] Dice que perdona con tal de no /17/ dar escándalo al mundo,[235] y mal ejemplo á nuestros hijos.[236]

Por el tono de la condesa[237] es difícil saber que impresión le ha causado la carta. Aquiles[238] sin dejar de atusarse el bigote, hacía[239] rodar sus negras y brillantes pupilas de criollo.[240]

-Pues decididamente Julia, tu marido no morirá atorado.

-¿Por qué?

-Phs... porque se tiene las grandes tragaderas.

---

[230] Pm 1905 "[Y saca (...) de la piel.]".
Ha 1909 "¡Y (...) piel!".

[231] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[232] Cs 1922 "[-] Una".

[233] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[234] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "marido... [Dice que perdona] < Me ofrece su perdón > con tal".

[235] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "mundo y".

[236] Pm 1905 Puntos suspensivos.

[237] Pm 1905/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "condesa, es".
Cs 1909 "Condesa, es".
Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[238] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Aquiles, sin".

[239] Pm 1905 "[hacía rodar (...) rebosa amarga burlería] < sonríe friamente > . La condesa".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "hace".

[240] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "criollo, [. -Pues decididamente (...) grandes tragaderas.] y ríe,".

Y ríe, con aquella risa silvada[241] que rebosa amarga burlería. La condesa[242] un poco colorada[243] hace dobleces al papel. El estudiante, aparentando indiferencia[244] pregunta:

-¿Y[245] bien tú que has resuelto?

-Ya sabes que yo no tengo voluntad.[246] Consulté con mi hermano[247] Jacobo y dice que debo...

-¿Pero[248] bueno, tú?

/18/ La actitud de Aquiles es tranquila;[249] el gesto entre irónico y desdeñoso;[250] pero

---

[241] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "silbada".
Cs 1922 "silbada, que".

[242] Pm 1905/ Cs 1922/ Fa 1936 "condesa, un".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa, un".

[243] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "colorada, hace".

[244] Pm 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "indiferencia, pregunta".

[245] Pm 1905 "Y bien, ¿tú, qué".
Hp 1907 "bien, tú".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¿ [Y bien] Tú".

[246] Pm 1905 Puntos suspensivos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[Consulté con mi hermano Jacobo] < Mi familia me obliga, >".

[247] Pm 1905 "mi [hermano Jacobo] < confesor >".

[248] Pm 1905 "¿Pero, bueno,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[¿Pero bueno, tú?] < ¡Qué gran institución es la familia! >".

[249] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[250] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

la voz, lo[251] que es la voz[252] tiembla un poco.[253] A[254] todo esto, la condesa[255] baja la cabeza y parece dudosa.[256]

Allá[257] en su hogar[258] todo la insta á romper;[259] las amonestaciones de su madre, el amor de los hijos, y, sin que ella se dé cuenta, ciertos recuerdos de la vida conyugal, que[260] tras dos años de separación,[261] la arrastran[262] otra vez hacia su marido, un buen mozo que la hiciera[263] feliz en los albores del noviazgo.[264] Y[265] sin embargo, duda.[266] Siente su ánimo y su resolución flaquear en presencia del pobre[267] muchacho que tan enamorado se muestra.

---

[251] Pm 1905 "¡lo (...) poco!".

[252] Ca 1922/ Se 1932 "voz, tiembla".

[253] Ca 1922/ Se 1932 Punto y aparte.

[254] Ca 1922 [A todo esto,] < (cap.) III. > LA CONDESA".
Se 1932 [A todo esto,] < (cap.) III. > La Condesa".

[255] Cs 1909/ Se 1932 "Condesa".
Ca 1922 "CONDESA".

[256] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[257] Pm 1905 "Allá, en".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) VI. > Allá".

[258] Pm 1905 "hogar, todo".

[259] Pm 1905 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "romper: Las".
Cs 1922 Punto y seguido.

[260] Fa 1936 "que, tras".

[261] Pm 1905 "separación, la".

[262] Hp 1907 "arrastra".

[263] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "hizo".

[264] Pm 1905 Punto y aparte.

[265] Pm 1905 "[Y sin embargo, (...) al menos] < (cap.) III. > No diera".

[266] Nc 1918 "duda: Siente".

[267] Ca 1922/ Se 1932 "[pobre (...) muestra] < estudiante >.".

Pero si á un momento duélese de abandonarle, y como mujer le compadece, á otro momento[268] hácese cargos á sí misma, pensando que es realmente absurdo sentirse conmovida y arrastrada hácia aquel bohemio, precisamente cuando va á reunirse con /19/ el conde.[269] Piensa[270] que si es débil,[271] y[272] no se decide á romper de una vez, hallarase más que nunca ligada á[273] Aquiles, sujeta á sus tiranías,[274] y expuesta[275] á sus atolondramientos. Y entonces[276] el único afan de la condesa[277] es dejar al estudiante en la vaga creencia de que sus amores se interrumpen[278] pero no acaban. Obra así[279] llevada de cierta señoril repugnancia que siente por todos los sentimentalismos ruidosos, los[280] cuales juzgaba siempre plebeyos; y su instinto de coqueta,[281] no le muestra mejor camino para huir la

---

[268] Cs 1909/ Cs 1922/ Nc 1918/ Fa 1936 "momento, se hace".
Ca 1922/ Se 1932 "momento se hace".

[269] Cs 1909 "Conde".
Ca 1922/ Se 1932 "[conde] < marido >".

[270] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[Piensa] < Calcula >".

[271] Cs 1922 "débil y".

[272] Ha 1909 "[y] < si >".

[273] Ca 1922/ Se 1932 "[á Aquiles, (...) sus atolondramientos] .".

[274] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "tiranías y".

[275] Hp 1907 "expuestas".

[276] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "entonces, el".

[277] Cs 1909 "Condesa, es".
Nc 1918 "condesa, es".
Ca 1922/ Se 1932 "[condesa] < pizpireta >".

[278] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "interrumpen, pero".

[279] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "así, llevada".

[280] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ruidosos, [los cuales juzgaba siempre plebeyos,]".

[281] Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "coqueta no".

dolorosa explicación que presiente. Ella no aventura nada:[282] apenas llegue su marido, irase[283] á Madrid, pues el conde aborrece la provincia, y al volver por[284] Brumosa, después de seis ó siete meses, quizá de un año, Aquiles Calderón, si aún no ha olvidado, lo aparentará al menos.[285]

/20/ No[286] diera[287] nunca la condesa[288] gran importancia á los negocios[289] del corazón. Desde mucho antes de los quince años, comenzara[290] la dinastía de sus novios[291] que eran destronados á los ocho dias,[292] sin lágrimas ni suspiros,[293] verdaderos novios de quita y pon. Aquella cabecita rubia,[294] aborrecía la tristeza,[295] con un epicurismo gracioso

---

[282] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[283] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[irase á Madrid, (...) la provincia] < dejará la vieja ciudad >, y".

[284] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[por Brumosa (...) siete meses] < tras larga ausencia >, quizá".

[285] Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[286] Pm 1905 "< (cap.) III. > No".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) VII. > No".
Ha 1909 "< (cap.) III. > No".

[287] Ca 1922/ Se 1932 "[diera] < había dado >".

[288] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[289] Cs 1909/ Nc 1918 "[negocios] < equinocios >".
Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[negocios] < equinoccios >".

[290] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[comenzara] < comenzó >".

[291] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "novios, que".

[292] Pm 1905 "días sin".

[293] Pm 1905 Dos puntos.

[294] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "rubia aborrecía".

[295] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "tristeza con".

y distinguido que apenas se cuidaba de ocultar.[296] No quería que las lágrimas,[297] borrasen la pintada sombra de los ojos. Era[298] el egoismo pagano de una naturaleza femenina y poco[299] cristiana que se abroquela[300] contra las negras tristezas de la vida.[301] Momentos antes, mientras subía los ochenta[302] escalones del cuarto de Aquiles, no podía menos de cavilar en lo que ella llamaba "la[303] rotura de la vagilla".[304] Conforme iba haciéndose vieja, aborrecía estas escenas, tanto como las había amado en otro tiempo. Tenía raro placer en conservar la amistad de sus /21/ amantes antiguos,[305] y guardarles un rinconcito[306] en el corazón. No lo hacía por miedo ni[307] coquetería, sinó[308] por gustar el calor singular de estas[309] afecciones de seducción extraña, cuyo origen vedado la encantaba, y en torno de las cuales percibía algo de la galantería íntima y familiar,[310] de aquellos linajudos

---

[296] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932 "ocultar: No".

[297] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "lágrimas borrasen".

[298] Pm 1905 "[Era el egoismo (...) Y sin embargo,] En aquel".

[299] Hp 1907 "y < un > poco".

[300] Nc 1918 "abroquela, contra".

[301] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y aparte.

[302] Ca 1922/ Se 1932 "los [ochenta] < derrangados > escalones".

[303] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "llamaba ["la rotura de la vagilla"] < la despedida de las locuras >.".

[304] Hp 1907/ Ha 1909 "vajilla".

[305] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "antiguos y".

[306] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "un [rinconcito] < lugar >".

[307] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ni < por > coquetería".

[308] Nc 1918 "si no".

[309] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "esas".

[310] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "familiar de".

provincianos,[311] que aun alcanzara á conocer de niña. La condesa[312] aspiraba todas las noches en su tertulia, al lado de algun ex-adorador[313] que había envejecido mucho más á prisa[314] que ella, este perfume lejano y suave, como el que exhalan las flores secas,[315] -reliquias de amoroso devaneo,[316] conservadas largos años[317] entre las páginas de algun libro de versos.[318] -Y[319] sin embargo, en aquel momento supremo, cuando un nuevo amante caía en la fosa, no se vió libre de ese sentimiento femenino,[320] que trueca la caricia en arañazo;[321] esa[322] crueldad,[323] de que aún las mujeres más piadosas /22/ suelen dar muestra en los rompimientos amorosos. Fruncido[324] el arco de su lindo ceño;[325] contemplando las uñas rosadas y menudas de su mano, dejó caer lentamente estas palabras:

---

[311] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "provincianos que".

[312] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[313] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Fa 1936 "algún [ex-adorador] < antiguo adorador>".
Se 1932 "algún [ex-adorador] < antiguo orador >".

[314] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "aprisa".

[315] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "secas, reliquias".

[316] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "devaneo conservadas".

[317] Nc 1918 "años, entre".

[318] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "versos. Y".

[319] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Y, sin".

[320] Pm 1905/ Fa 1936 "femenino que".

[321] Pm 1905 "arañazos, esa".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[322] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡Esa (...) amorosos!".

[323] Pm 1905 "crueldad de".

[324] Pm 1905 "Frunciendo".

[325] Pm 1905 "ceño <y > contemplando".
Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

-No te incomodes[326] Aquiles:[327] considera que á la[328] pobre mamá[329] le doy[330] un verdadero alegrón:[331] yo tampoco he dicho que á tí no te quiera;[332] la prueba está en que he[333] venido á consultarte;[334] pero[335] partiendo de mi marido la insinuación,[336] no hay ya ningún motivo de delicadeza que me impida... ¿A tí que te parece?

Aquiles, que en ocasiones llegaba á grandes extremos de violencia, se levantó pálido y trémulo,[337] la voz embargada por la cólera.[338]

-¿Qué[339] me parece á mí? ¡á[340] mí! ¡á mí! ¿Y me lo preguntas? Eso[341] es propio de

---

[326] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "incomodes, Aquiles".

[327] Pm 1905 "Aquiles... Considera".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[328] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "á [la] < mi > pobre".

[329] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[mamá] < madre >".

[330] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "doy, [un verdadero alegrón:] <acaso, su última alegría. > Yo".

[331] Pm 1905 "alegrón... Yo".

[332] Pm 1905 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "quiera... La".

[333] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[he venido] < vengo >".

[334] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "consultarte... Pero".

[335] Pm 1905/ Cs 1922 "Pero, partiendo".

[336] Pm 1905 "[insinuación] < indicación >".

[337] Pm 1905 "trémulo [, la voz embargada por la cólera.] :".

[338] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[339] Pm 1905 "[¿Qué me parece (...) una mujerzuela!] < ¡Me parece perfectamente digno de tí! >".

[340] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡A mí! ¡A mí!".

[341] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Eso, [es propio de una mujerzuela!] < sólo debes consultarlo con tu madre. ¡Ella puede aconsejarte! >.".
Ca 1922/ Se 1932 "Eso [es propio de una mujerzuela!] < sólo debes consultarlo con tu madre. ¡Ella puede aconsejarte! >.".

una mujerzuela!

La condesa[342] humilló la frente[343] con sumisión de martir enamorada.[344]

/23/ -¡Ahora[345] insúltame, Aquiles!

-Todavía[346] no te digo lo que mereces. ¿Qué has pensado que era yo?

El estudiante estaba hermoso.[347] Los ojos vibrantes de despecho;[348] la mejilla pálida; la ojera ahondada; el cabello revuelto sobre la frente, que una vena abultada y negra,[349] dividía á modo de tizne satánico.[350]

Aquiles[351] Calderón, que era un poco loco, sentía por la condesa[352] esa pasión vehemente, con resabios grandes de animalidad,[353] que experimentan los hombres fuertes, las naturalezas primitivas[354] cuando llegan[355] á amar; pasión combinada en el bohemio,[356]

---

[342] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[343] Pm 1905 "la [frente] < cabeza >".

[344] Pm 1905 "mártir [enamorada]".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[345] Pm 1905 "¡Ahora, insúltame,".

[346] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[-Todavía no (...) era yo?]".

[347] Pm 1905 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "hermoso: Los".

[348] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932 "despecho, la mejilla pálida, la ojera ahondada, el".
Fa 1936 "despecho, la mejilla pálida, la [ojera] < oreja >".

[349] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "negra dividía".

[350] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[351] Pm 1905 "[Aquiles Calderón, (...) inferior entre los dientes] < (cap.) IV. > La condesa juega".

[352] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[353] Cs 1922 "animalidad que".

[354] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "primitivas, cuando".

[355] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "cuando [llegan á amar, pasión

con otro sentimiento muy sutil, de[357] sensualismo psíquico satisfecho.[358] La satisfacción de las naturalezas finas condenadas á vivir entre la plebe, y conocer únicamente hembras de germania, cuando, por[359] acaso, la buena suerte les depara una dama de honradez relativa. El bohemio había /24/ tenido esta rara fortuna. La condesa[360] de Cela, aunque liviana, era una señora;[361] tenía viveza de ingenio;[362] y sentía el amor en los nervios, y un poco también en el alma.

Hela[363] allí, la cabeza obstinadamente baja, y el labio inferior entre los dientes. La[364] condesa[365] juega con una[366] de sus pulseras y parece dudosa[367] entre hablar ó callarse. No[368] pasan inadvertidas para Aquiles vacilaciones tales, pero guárdase bien de hacerle ninguna

---

combinada] < llevan el hierro del amor clavado en la carne... Y la pasión se juntaba > en el".

[356] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "bohemio con".

[357] Ca 1922/ Se 1932 "sutil, [de sensualismo psíquico satisfecho.] la satisfacción".

[358] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[359] Ca 1922/ Se 1932 "cuando [, por acaso,] la".

[360] Cs 1909 "Condesa".
Ca 1922/ Se 1932 "Condesa, [de Cela] aunque".

[361] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[362] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[363] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Hela allí, (...) los dientes.] < (cap.) VIII. > La".
Ha 1909 "< (cap.) IV. > Hela allí,".
Ca 1922 "[Hela allí, (...) los dientes.] < (cap.) IV. > LA".
Se 1932 "[Hela allí, (...) los dientes.] < (cap.) IV. > La".

[364] Pm 1905 "< (cap.) IV. > La condesa".

[365] Cs 1909/ Se 1932 "Condesa".
Ca 1922 "LA CONDESA".

[366] Pm 1905 "con [una de] sus".

[367] Ha 1909 "[dudosa] < dudar >".

[368] Pm 1905 "[No pasan inadvertidas (...) en muy dulce voz] < Al fin, se decidió, preguntando en voz muy dulce > :".

pregunta. Su vidriosa susceptibilidad de pobre le impide ser el primero en hablar. Nada, nada que sea humillante. ¡Aquel bohemio[369] que debe dinero á[370] toda Brumosa sin pensar nunca en pagarlo;[371] aquel gran[372] arrancado hecho á batirse con todo linaje de usureros,[373] y á implorar /25/ plazos[374] y más plazos á trueque de humillaciones sin cuento, considera harto vergonzoso,[375] implorar de la condesa[376] un poco de amor![377]

Ella[378] más débil ó más artera, fué quien primero rompió el silencio, preguntando en muy dulce voz:

-¿Has hecho lo que te pedí, Aquiles? ¿Tienes aquí mis cartas?

Aquiles la miró con dureza,[379] sin dignarse[380] responder;[381] pero[382] como su[383] amiga siguiese interrogándole con la actitud y con el gesto, gritó sin poder contenerse:

---

[369] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[bohemio] < estudiante sin libros,> que".

[370] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "dinero [á toda Brumosa] sin".

[371] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[372] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "aquel [gran arrancado] <bohemio>".

[373] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "usureros y".

[374]

[375] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "vergonzoso implorar".

[376] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[377] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[378] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Ella, más".

[379] Nc 1918 "dureza sin".

[380] Pm 1905 "sin [dignarse] responder;".

[381] Pm 1905 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[382] Pm 1905 "[pero como (...) no contestar:] < Se levantó, > abrió el cajón".

[383] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[su amiga] < ella >".

-¡Donosa[384] ocurrencia! ¿pues dónde había de tenerlas?

La condesa[385] enderézase[386] en su asiento, ofendida por el tono del estudiante:[387] por un momento,[388] pareció que iba á replicar con igual altanería;[389] pero[390] en vez de esto, sonríe[391] echando la cabeza sobre el hombro,[392] en una actitud lleno[393] de gracia. Así, medio de soslayo, /26/ estúvose buen rato contemplendo[394] al bohemio, guiñados los ojos,[395] y derramada por todas las facciones una expresión de finísima picardía.[396]

-Pues[397] mira, Aquiles, no debías incomodarte.

Hizo una pausa muy intencionada;[398] y[399] sin dejar de dar á la voz inflexiones

---

[384] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "- [¡Donosa ocurrencia!] ¿Pues".

[385] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[386] Fa 1936 "enderezóse".

[387] Ha 1909 Punto y coma.
Cs 1909/ Nc 1918 "estudiante: Por".
Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[388] Cs 1922 "momento pareció".

[389] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 Coma.

[390] Fa 1936 "pero, en".

[391] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932 "sonríe, [echando] < doblando >".
Fa 1936 "sonríe [echando] < doblando >".

[392] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "hombro en".

[393] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[lleno] < llena>".

[394] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "contemplando".

[395] Ca 1922/ Se 1932 "ojos y".

[396] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[397] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "- [Pues mira,] Aquiles,".

[398] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[399] Ca 1922/ Se 1932 "y, sin".

dulces[400] añadió:

-Bien podían estar mis cartas en Peñaranda. ¡Nada tendría de particular! Vamos[401] á ver ¿en dónde están el reloj y las sortijas? Si el día menos pensado vas á ser capaz de citarme en el Monte de Piedad. Pero yo no iré ¡quiá![402] correría el peligro de quedarme allí.

Aquiles tuvo el buen gusto de no contestar:[403] abrió el cajón de una cómoda,[404] y sacó varios[405] manojos de cartas atados con listones de seda. Estaba tan emocionado que sus manos temblaban al desatarlos;[406] hizo /27/ entre los dedos un ovillo con aquellos cintajos,[407] y los[408] tiró lejos[409] á un rincón.

-Aquí tienes.

La condesa[410] se acercó un poco conmovida.[411]

-Debías ser más razonable, Aquiles;[412] en la vida hay exigencias á las cuales es

---

[400] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "dulces, añadió:".

[401] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Vamos á ver] ¿En".
Se 1932 "[Vamos á ver (...) y las sortijas?] Si".

[402] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[¡quiá!] . Correría".

[403] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932 "contestar: Abrió".
Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[404] Nc 1918 "cómoda y".

[405] Cs 1909 "varias".

[406] Pm 1905/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "desatarlos: Hizo".

[407] Pm 1905/ Cs 1922 "cintajos y".

[408] Pm 1905 "[los] < lo >".

[409] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "lejos, á".

[410] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[411] Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[412] Pm 1905 "Aquiles... En".

preciso doblegarse. Yo no quisiera que concluyéramos así;[413] esperaba que fuésemos siempre[414] buenos amigos;[415] me hacía la ilusión de que aun cuando esto acabase...

Se enjugó una lágrima, y en voz mucho más baja añadió:

-¡Hay tantas cosas que no es posible olvidar!

Calló, esperando en vano alguna[416] respuesta:[417] Aquiles,[418] no tuvo para ella,[419] ni una mirada,[420] ni una palabra, ni un gesto.[421]

La[422] condesa se quitó los guantes muy lentamente,[423] y comenzó á repasar las cartas que su amante había conservado en los /28/ sobres con religioso cuidado. Después de un momento, sin levantar los ojos,[424] y con visible esfuerzo[425] llegó á decir:

Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[413] Pm 1905 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[414] Pm 1905 "[siempre]".

[415] Pm 1905 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[416] Pm 1905 "[alguna] < una >".

[417] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.
Se 1932 "algunas respuestas. Aquiles".

[418] Pm 1905/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Aquiles no".

[419] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ella ni".

[420] Ha 1909 "mirada ni una palabra ni".

[421] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[422] Cs 1909 "< (cap.) IX. > La Condesa".
Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) IX. > La condesa".
Ca 1922/ Se 1932 "La Condesa".

[423] Pm 1905 "lentamente y".

[424] Pm 1905 "ojos y".

[425] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "esfuerzo, llegó".

-Yo á quien quiero es á tí, y nunca, nunca,[426] te abandonaría por otro hombre;[427] pero cuando una mujer es madre, preciso es que sepa sacrificarse por sus hijos.[428] El reunirme con mi marido,[429] era una cosa que tenía que ser. Yo no me atrevía á decírtelo;[430] te hacía indicaciones, y me desesperaba al ver que no me comprendías... Hoy[431] mi madre lo sabe todo,[432] ¿voy á dejarla morir de pena?

Cada[433] palabra de la condesa[434] era una nueva herida que inferían al pobre amante aquellos labios adorados, pero ¡ay! tan imprudentes;[435] llenos de dulzuras para el placer;[436] hojas de rosa[437] al besar la carne, y amargos como la hiel, duros y fríos como los de una estatua, para aquel triste corazón, tan lleno de neblinas delicadas y poéticas. Habíase /29/ ella[438] aproximado á la lumbre,[439] y quemaba las cartas una á una, con gran lentitud,

---

[426] Pm 1905 "nunca [, nunca,] te".

[427] Pm 1905 "hombre... Pero".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[428] Pm 1905 "hijos... [El reunirme (...) me comprendías...] < Además, > hoy mi madre".

[429] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "marido era".
Cs 1922 "marido esa".

[430] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[431] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡Hoy, mi".

[432] Pm 1905 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "todo! ¿Voy".

[433] Pm 1905 "[Cada palabra (...) delicadas y poéticas.] Habíase".

[434] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[435] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "imprudentes: Llenos".
Nc 1918/ Cs 1922 Punto y seguido.

[436] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[437] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rosas".

[438] Pm 1905 "Habíase [ella] aproximado".

[439] Pm 1905 "lumbre y".

viéndolas retorcerse en[440] el fuego, cual[441] si aquellos renglones de letra desigual y felina, apretados de palabras expresivas, ardorosas,[442] palpitantes, que prometían amor eterno, fuesen capaces de sentir dolor. Con cierta melancolía vaga, inconsciente, parecida á la que produce el atardecer del dia, observaba como algunas chispas, brillantes y ténues,[443] cual esas lucecitas que en las leyendas místicas son ánimas en pena, iban á posarse en el pelo del estudiante, donde tardaban un momento en apagarse. Consideraba,[444] con algo de remordimiento, que nunca debiera haber quemado las cartas en presencia del pobre muchacho, que tan apenado se mostraba. ¿Pero qué hacer? ¿Cómo volver con ellas á su casa, al lado de su madre, que esperaba ansiosa[445] el[446] término de entrevista tal? Parecíale que aquellos plieguecillos /30/ perfumados como el cuerpo de una mujer galante,[447] mancharían la pureza de la achacosa viejecita, cual si fuese una virgen de quince años.

Aquiles,[448] mudo, insensible á todo, miraba fijamente ante[449] sí con[450] ojos

---

Ca 1922/ Se 1932 "lumbre < del brasero > , y".

[440] Ca 1922/ Se 1932 "retorcerse [en el fuego] , cual".

[441] Pm 1905 "[cual] < como >".

[442] Pm 1905 "[ardorosas] < amorosas > ,".

[443] Pm 1905 "tenues [, cual] < como >".
Ha 1909 "tenues cual".

[444] Pm 1905 "[Consideraba, con algo (...) quince años.] Aquiles, mudo".

[445] Ha 1909 "ansiosa, el".

[446] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932 "al término".

[447] Fa 1936 "galante marcharían".

[448] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) X. > Aquiles,".
Ca 1922 "< (cap.) V. > AQUILES,".
Se 1932 "< (cap.) V. > Aquiles,".

[449] Pm 1905 "[ante sí]".

[450] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "con < los > ojos".

extraviados. Y allá en el fondo de las pupilas cargadas de tristeza, bailaban alegremente las llamitas[451] de oro,[452] que, poco á poco,[453] iban consumiendo el único tesoro del bohemio.[454] La condesa,[455] se enjugó los ojos;[456] y afanosa por ahogar los latidos de su corazón de mujer compasiva, arrojó de una vez todas las cartas al fuego.[457]

Aquiles se levantó[458] temblando.[459]

-¿Por qué me las arrebatas? ¡Déjame siquiera algo que te recuerde!

Su[460] rostro,[461] tenía en aquel instante una expresión de sufrimiento aterradora. Los ojos se conservaban secos, pero el labio temblaba bajo el retorcido bigotejo[462] como el de un niño que va á estallar en sollozos. /31/ Desatalentado, loco, sacó del fuego las cartas,[463] que levantaron una llama triste en medio de la vaga obscuridad[464] que empezaba á invadir

---

[451] Pm 1905 "[llamitas] < llamas >".

[452] Pm 1905 "oro que poco".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "oro, que poco".

[453] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "poco iban".

[454] Pm 1905 "del [bohemio] < pobre muchacho >".

[455] Pm 1905/ Cs 1922/ Fa 1936 "condesa se"
Cs 1909 "Condesa,".
Ca 1922/ Se 1932 "Condesa se".

[456] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[457] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[458] Pm 1905 "levantó, temblando".

[459] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[460] Pm 1905 "[Su rostro, (...) invadir la sala.]".

[461] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "rostro tenía".

[462] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "bijotejo, como".

[463] Fa 1936 "cartas que".

[464] Cs 1909/ Nc 1918/ Se 1932/ Fa 1936 "oscuridad".

la sala.[465]

La condesa[466] lanzó un grito:[467]

-¡Ay! ¿Te habrás quemado? ¡Dios mío[468] qué locura!

Y le examinaba las manos sin dejar de repetir:

-¡Qué locura![469] ¡qué locura!

Aquiles,[470] cada vez más sombrío, inclinóse para recoger las cartas,[471] que,[472] caídas á los pies de la dama[473] se[474] habían salvado del fuego. Ella le miró hacer, muy pálida y con los ojos húmedos.[475] La[476] inesperada resistencia del estudiante, todavía más adivinada que sentida,[477] conmovíala[478] hondamente;[479] faltábale valor para abrir aquella herida, para

---

[465] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[466] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[467] Pm 1905 Punto y aparte.

[468] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "mío, qué".

[469] Pm 1905 "locura!... ¡Qué".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "locura! ¡Qué".

[470] Pm 1905 "Aquiles cada".

[471] Fa 1936 "cartas que".

[472] Pm 1905 "que caídas".

[473] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "dama, se".

[474] Pm 1905 "habíanse".

[475] Pm 1905 Punto y aparte.

[476] Pm 1905 "[La inesperada (...) en la chimenea] < y > retorciendo".

[477] Se 1932 "sentido,".

[478] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "conmovíale".

[479] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

producir aquel dolor desconocido. Su egoismo[480] falto de resolución, sumíala en graves vacilaciones[481] sin dejarla ser cruel ni /32/ generosa. Apoyada[482] en la chimenea[483] retorciendo una punta del pañolito de encajes, murmuró en voz afectuosa y conciliadora:

-Yo te dejaría esas cartas... Sí,[484] te las dejaría...[485] Pero ¡ay![486] reflexiona de cuantos disgustos pueden ser origen si se pierden. ¿Dime, dime tú mismo si no es una locura?

La condesa[487] no ponía en duda la caballerosidad de Aquiles,[488] ¡muy lejos de eso! Pero tampoco podía menos de reconocer que era una cabeza sin atadero;[489] un verdadero bohemio. ¿Cuántas veces no había ella intentado hacerle entrar en una vida de orden?[490] y todo inútil. Aquel muchacho era una especie de salvaje civilizado;[491] se reía de los consejos, enseñando unos dientes muy blancos, y contestaba bromeando, sosteniendo que tenía sangre

---

[480] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "egoísmo, falto".

[481] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "vacilaciones, sin".

[482] Ca 1922/ Se 1932 "[Apoyada en (...) una locura?] La Condesa".

[483] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "la [chimenea] < pared, > retorciendo".

[484] Pm 1905 "¡Sí,".

[485] Pm 1905 "dejaría!...".

[486] Pm 1905 "[¡ay! reflexiona (...) -Mi madre tampoco.] < á mi madre le juré quemarlas... Aquiles se enderezó mirándola con altivez, arrepentido de haber suplicado. >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Pero [¡ay!] reflexiona".

[487] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[488] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[489] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[490] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[491] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "civilizado: Se".

araucana[492] en las venas.[493]

El[494] insistía con palabras muy tiernas y un poco poéticas.[495]

-Esas cartas, Julia, son un perfume de /33/ tú alma;[496] el único consuelo que tendré cuando te hayas ido. Me estremezco al pensar en la soledad que me espera;[497] soledad del alma[498] que es la más horrible! Hace[499] mucho tiempo que mis ideas son negras[500] como si me hubiesen pasado por el cerebro grandes brochazos de tinta. Todo á mi lado se derrumba, todo me falta...

Susurraba estas quejas al oído de la condesa,[501] inclinado sobre el sillón, besándole los cabellos con apasionamiento infinito. Sentía en toda su carne[502] un extremecimiento[503]

---

[492] Ca 1922/ Se 1932 "[araucana] < de reyes indios >".

[493] Ca 1922/ Se 1932 "venas. < La Condesa, apoyada en la pared, retorciendo una punta del pañolito de encajes, murmuró en voz afectuosa y conciliadora:
-Yo te dejaría esas cartas... Sí, te las dejaría... Pero reflexiona de cuántos disgustos pueden ser origen si se pierden. ¿Dime, dime tú mismo si no es una locura? >".

[494] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) XI. > Él".
Ca 1922/ Se 1932 "[El] < Aquiles > insistía".

[495] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[496] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "alma. ¡El (...) ido!.".

[497] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "espera. ¡Soledad".
Ha 1909 "espera; ¡soledad".

[498] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "alma, que".
Ha 1909 "[alma] < corazón >".

[499] Ha 1909 "hace".

[500] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "negras, como".

[501] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".
Ha 1909 "condesa inclinado".

[502] Se 1932 "[carne] < cara >".

[503] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "estremecimiento [suave] al".
Ha 1909 "estremecimiento".

suave al posar los[504] labios y deslizarlos sobre las hebras rubias y sedeñas.[505]

-Déjamelas![506] ¡son ya[507] tan pocas las que quedan! Haré con ellas un libro,[508] y leeré una carta todos los dias[509] como si fuesen oraciones.[510]

La condesa[511] suspira y calla. Había ido allí dispuesta á rescatar sus cartas, cediendo en ello á ajenas sugestiones;[512] creyendo que /34/ las cosas se arreglarían muy de otro modo, conforme á la experiencia que de parecidos lances tenía. No sospechara nunca tanto amor por parte de Aquiles;[513] y al ver la herida abierta de pronto en aquel corazón que era todo suyo, permanecía sorprendida y acobardada, sin osar insistir;[514] trémula como si viese sangre en sus propias manos. Ante dolor tan sincero, sentía el respeto supersticioso que inspiran las cosas sagradas, aún á los corazones más faltos de fe.

Por[515] demás es advertir que no estaba la condesa[516] locamente enamorada de

---

[504] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[los] < sus > labios".

[505] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[506] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡Déjamelas! ¡Son".

[507] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[ya] tan".

[508] Nc 1918 "libro y".

[509] Ca 1922/ Se 1932 "días, como".

[510] Nc 1918 "oraciones!".

[511] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[512] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "sugestiones, < y > creyendo".

[513] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[514] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[515] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Por demás es advertir que] < (cap.) XII. > No".
Ha 1909 "< (cap.) V. > Por".
Ca 1922 "[Por demás es advertir que] < (cap.) VI. > NO ESTABA".
Se 1932 "[Por demás es advertir que] < (cap.) VI. > No".

[516] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

Aquiles Calderón;[517] pero queríale á su modo, con esa atractiva simpatía del temperamento, que tantas mujeres experimentan por los hombres fuertes,[518] -los buenos mozos que no /35/ empalagan, del añejo decir femenino- No le abandonaba[519] ni hastiada,[520] ni arrepentida. Pero la condesa,[521] deseaba vivir en paz con su madre:[522] una buena señora[523] de rigidez franciscana que hablaba á todas horas del infierno, y tenía por cosa nefanda los amores de su hija,[524] con aquel estudiante sin[525] creencias, libertino y masón, á quien Dios, para humillar tanta soberbia, tenía sumido en la miseria.[526]

Era la gentil condesa,[527] de condición tornadiza y débil, sin ambiciones de amor romántico, ni vehemencias pasionales;[528] por manera que en los afectos del hogar, impuestos por la educación y la costumbre, había hallado siempre cuanto necesitar podía su sensibilidad reposada[529] y plebeya. El corazón de la dama no había sufrido esa profunda

---

[517] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[518] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "fuertes, los (...) femenino. No".

[519] Nc 1918 "abandonaba, ni".

[520] Ha 1909 "hastiada ni".

[521] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa deseaba".
Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "condesa deseaba".

[522] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[523] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "señora, de rigidez franciscana, que".

[524] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "hija con".

[525] Ca 1922/ Se 1932 "estudiante [sin creencias,] libertino".

[526] Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[527] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa de".
Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "condesa de".

[528] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "pasionales. [por manera que] En los".

[529] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "reposada, [y plebeya] < razonable y burguesa >.".

metamórfosis que en las naturalezas apasionadas,[530] se obra con el primer amor. Desconocía las tristes vaguedades de la /36/ adolescencia. Apesar[531] de frecuentar la catedral[532] como todas las damas linajudas[533] de Brumosa, jamás había gustado el encanto de los rincones obscuros[534] y misteriosos, donde el alma tan fácilmente se envuelve en ondas[535] de ternura,[536] y languidece de amor místico.[537] Eterna y sacrílega preparación para caer más tarde en[538] brazos del hombre tentador,[539] y hacer del amor humano,[540] y de la forma plástica del amante,[541] culto gentílico y único destino de la vida. Merced á no haber sentido estas crisis de la pasión, que sólo dejan escombros en el alma, pudo la condesa[542] de Cela, conservar siempre por su madre igual veneración que de niña;[543] afección cristiana, tierna,

---

[530] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "apasionadas se".

[531] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "A pesar".

[532] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "catedral, como".

[533] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "linajudas, [de Brumosa] jamás".

[534] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "oscuros".

[535] Nc 1918 "hondas".

[536] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ternura y".

[537] Fa 1936 "místico: Eterna".

[538] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "en < los > brazos".

[539] Hp 1907 "tentador y".

[540] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "humano y".

[541] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Fa 1936 "amante culto".
Se 1932 "amante oculto".

[542] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa de Cela conservar".
Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "condesa de Cela conservar".

[543] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932 "niña: Afección".
Cs 1922 "niña: afección".
Fa 1936 Punto y seguido.

sumisa,[544] y hasta un poco supersticiosa. Para ella,[545] todos los amantes habían merecido puesto inferior al cariño tradicional, y un tanto ficticio, que se supone nacido de ocultos lazos de la sangre.

/37/ Pero era la condesa[546] sino[547] sentimental, mujer de corazón franco y burgués, y no podía menos de hallar hermosa la actitud de su amante, implorando como supremo favor la posesión de aquellas cartas. Olvidaba como las había escrito en las tardes lluviosas de un invierno inacabable, pereciendo de tedio, mordiendo el mango de la[548] pluma, y preguntándose á cada instante qué le diría. Cartas de una fraseología trivial y gárrula;[549] donde todo era oropel, como el heráldico timbre de los plieguecillos embusteros, henchidos de zalamerías livianas;[550] sin nada verdaderamente tierno, vívido, de alma á alma. Pero entonces, contagiada del romanticismo[551] de Aquiles, hacíase la ilusión de que todas aquellas patas de mosca las trazara suspirando de amor.[552]

---

[544] Se 1932 "sumisa y".

[545] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ella todos".

[546] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa, si".
Nc 1918 "condesa, sinó".
Cs 1922/ Fa 1936 "condesa, si".

[547] Hp 1907/ Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "si no".

[548] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "[la] < una > pluma".

[549] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[550] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[551] Hp 1907 "romancismo".

[552] Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

Con[553] dos lágrimas detenidas en el borde de los párpados,[554] y bello y magestuoso[555] el gesto, que la habitual ligereza de la /38/ dama hacía un poco teatral, se volvió al estudiante:

-Sea,[556] ¡yo no tengo valor para negártelas! Guarda,[557] Aquiles, esas cartas,[558] y con ellas,[559] el recuerdo de esta pobre mujer que te ha querido tanto!

Aquiles,[560] que hasta entonces las había conservado, movió la cabeza é hizo ademán de devolvérselas. Con los ojos fijos miraba[561] la nieve que azotaba los cristales, enloquecido, pero resuelto á no escuchar. Y ella, á quien el silencio era penoso, se cubrió el rostro[562] llorando, con el llanto nervioso de las actrices. Lágrimas estéticas que carecen de amargura, y son deliciosas[563] como ese delicado temblorcillo que sobrecoge al espectador en la tragedia.[564]

---

[553] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) XIII. > Con".

[554] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "párpados y".

[555] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "majestuoso".

[556] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Sea!... ¡Yo".
Ca 1922/ Se 1932 "¡Sea...! ¡Yo".

[557] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡Guarda".

[558] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "cartas y".

[559] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ellas el".

[560] Hp 1907 "Aquiles que".

[561] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "miraba < á > la".
Ca 1922/ Se 1932 "miraba < cómo > la nieve [que] azotaba".

[562] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "rostro, llorando con".

[563] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "deliciosas, como".

[564] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

Aquiles inclinó la cabeza,[565] hasta apoyarla en las rodillas, y así permaneció largo tiempo;[566] la espalda sacudida por los[567] sollozos. Ella, vacilando, con timidez de mujer /39/ enamorada, fué[568] sentarse á su lado en el brazo del canapé y le pasó la mano por los cabellos negros y rizosos. Enderezóse él muy poco á[569] poco y le rodeó el talle suspirando, atrayéndola á sí, buscando el[570] hombro para reclinar la frente. La condesa[571] siguió acariciando aquellos hermosos[572] cabellos, sin cuidarse de enjugar las lágrimas que[573] lentas y silenciosas[574] como gotas de lluvia que se deslizan por las mejillas de una estatua, rodaban por su pálida faz y caían sobre la cabeza del estudiante, el cual[575] abatido y como olvidado de sí propio[576] apenas entendía las frases que la condesa[577] suspiraba.[578]

-No me has comprendido, Aquiles mío. Si un momento quise poner fin á nuestros

---

[565] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "cabeza hasta".

[566] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[567] Ca 1922/ Se 1932 "[los sollozos] < la congoja >".

[568] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "fué á sentarse".

[569] Ha 1909 "poco [á poco] y".

[570] Ha 1909 "buscando [el] < e > hombro".

[571] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[572] Se 1932 "hermoso".

[573] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "que, lentas".

[574] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "silenciosas, como".

[575] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "cual, abatido".

[576] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "propio, apenas".

[577] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[578] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

amores, no fué porque hubiese dejado de quererte;[579] quizá te quería más que nunca;[580] pero ya me conoces... Yo no tengo carácter:[581] tú mismo dices que se me gobierna por un cabello. Ya sé que debí haberme /40/ defendido;[582] pero estaba celosa,[583] ¡me habían dicho tantas cosas!...[584]

Hablaba animada por la pasión. Su acento era insinuante;[585] sus caricias cargadas de fluído, como la piel de un gato negro. Sentía la tentación caprichosa y enervante de cansar[586] el placer en brazos de Aquiles. En aquella desesperación hallaba promesas de nuevos y desconocidos transportes pasionales;[587] de un convulsivo languidecer, epiléctico[588] como el del león,[589] y suave como el de la tórtola. Colocó sobre su seno la cabeza de Aquiles,[590] ciñóla con las manos enlazadas y murmuró en voz imperceptible:

---

[579] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "quererte. ¡Quizá".

[580] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "nunca!. Pero".

[581] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[582] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[583] Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.
Nc 1918 "celosa... ¡Me".

[584] Ca 1922/ Se 1932 "cosas...!".

[585] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[586] Fa 1936 "[cansar] < causar >".

[587] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[588] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "epiléptico".

[589] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "león y".

[590] Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Aquiles, [ciñola con las manos enlazadas] y murmuró [en voz imperceptible] < ciñéndola con las manos > :".
Nc 1918 "Aquiles [, ciñola con las manos enlazadas] y murmuró [en voz imperceptible] < ciñéndola con las manos > :".

-¿No me crees, verdad? ¡Es muy cruel que lo mismo la que miente,[591] que la que habla con toda el alma,[592] hayan de emplear las mismas palabras, los mismos juramentos!...[593] Y le besaba prodigándole[594] cuantas /41/ caricias apasionadas conocía:[595] refinamientos que, una vez gustados, hacen aborrecible la doncella[596] ignorante.

Sin[597] fuerza para resistir el poder de aquellos alhagos,[598] Aquiles,[599] la besó cobardemente en el cuello[600] blanco y terso como plumage[601] de cisne. Entonces la condesa[602] se levantó[603] y sonriendo á través de sus lágrimas con[604] sonrisa de bacante,[605]

---

[591] Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "miente que".

[592] Ca 1922/ Se 1932 "alma hayan".

[593] Ca 1922/ Se 1932 "juramentos...!".

[594] Ca 1922/ Se 1932 "besaba [prodigándole cuantas (...) doncella ignorante] < en ojos y boca>.".

[595] Cs 1909/ Fa 1936 "conocía. ¡Refinamientos".
Nc 1918 "conocía, ¡Refinamientos".
Cs 1922 "conocía. ¡Refinamiento".

[596] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[doncella] < doncellez > ignorante!".

[597] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) XIV. > Sin".
Ca 1922 "< (cap.) VII. > SIN FUERZA".
Se 1932 "< (cap.) VII. > Sin".

[598] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "halagos".

[599] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Aquiles la".

[600] Ca 1922/ Se 1932 "cuello, blanco".

[601] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "plumaje".

[602] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[603] Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "levantó, y".

[604] Cs 1922 "[con] < son >".

[605] Ca 1922/ Se 1932 "[bacante] < enamorada > ,".

arrastróle[606] por una mano hasta la alcoba. El intentó,[607] resistir pero no pudo. Quisiera vengarse despreciándola, ahora,[608] que tan humilde se le ofrecía;[609] pero era demasiado joven para no sentir la tentación,[610] y poco cristiano su espíritu para triunfar en tales combates;[611] y hubo de seguirla, bien que aparentando una frialdad desdeñosa, en que la condesa[612] creía muy poco. Actitud falsa y llena de soberbia, con que aspiraba á encubrir lo que á sí mismo se reprochaba como una cobardía,[613] y no era más que el encanto misterioso de los sentidos.[614]

/42/ Al encontrarse en brazos de su amante, la condesa[615] tuvo otra crisis de llanto;[616] pero llanto seco, nervioso, cuyos sollozos tenían notas extrañas de risa histérica. Si Aquiles Calderón tuviese la dolorosa manía analista,[617] que puso la pistola en manos de su gran amigo Pedro Pondal, hubiese comprendido con horror que[618] aquellas lágrimas[619]

---

[606] Ha 1909 "arrastróle, por".

[607] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "intentó resistir, pero". Ha 1909 "intentó resistir".

[608] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "ahora que".

[609] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[610] Ca 1922/ Se 1932 "tentación < de la carne > ,".

[611] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "combates. [y] Hubo".

[612] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[613] Nc 1918 "cobardía y".

[614] Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[615] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[616] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[617] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "analista que".

[618] Ca 1922/ Se 1932 "[que] < como >".

[619] Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "lágrimas que".

que en su exaltacion[620] ansiaba beber en las mejillas de la condesa,[621] no eran de arrepentimiento, sino de amoroso sensualismo,[622] y sabría que en tales momentos no faltan á ninguna mujer.[623]

En la vaga obscuridad[624] de la alcoba, unidas sus cabezas sobre la blanca almohada, se hablaban en voz baja, con ese acento[625] sugestivo y misterioso de las confesiones, que establece entre las almas,[626] corrientes de intimidad y amor. La condesa[627] suspiraba, presentándose como víctima de la tiranía del hogar. Ella había cedido á las /43/ sugestiones maternales;[628] faltárale entereza para desoir los consejos de aquellos labios que[629] la besaban con amor;[630] cuyas palabras manaban dulces,[631] suaves, persuasivas, con perfume de virtud, como aguas de una fuente milagrosa. Pero ahora no habría poder humano capaz de

---

[620] Ca 1922/ Se 1932 "exaltación < romántica >".

[621] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[622] Nc 1918 "sensualismo y".

[623] Ca 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[624] Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "oscuridad".

[625] Se 1932 "acepto".

[626] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "almas corrientes".

[627] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[628] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[629] Ca 1922/ Se 1932 "labios, [que le besaban con amor;] cuyas".

[630] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[631] Cs 1922 "manaban [dulces] , suaves,".

separarlos;[632] morirían,[633] así, el uno en brazos del otro.[634] -Y como el recuerdo de su madre no la abandonase, añadió con zalamería, poniendo sobre el pecho desnudo,[635] una mano de Aquiles:

-Guardaremos aquí nuestro secreto, y nadie sabrá nada,[636] ¿verdad?

Aquiles la miró intensamente.[637]

-¡Pero tu madre!

-Mi madre tampoco.

El bigotejo[638] retorcido y galán del estudiante,[639] esbozó una sonrisa cruel.[640]

Aquiles[641] aborrecía con todo su sér á la madre de la condesa.[642] En aquel momento[643] parecíale[644] verla recostada en el monumental /44/ canapé de damasco rojo, con

---

[632] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[633] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "morirían así".

[634] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "otro. Y".

[635] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "desnudo una".

[636] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[637] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[638] Pm 1905 "[bigotejo] < bigotazo >".

[639] Pm 1905 "estudiante [, esbozó] < esbozaba >".
Se 1932/ Fa 1936 "estudiante esbozó".

[640] Pm 1905 "cruel: Aquiles".

[641] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) XV. > Aquiles".
Ca 1922 "< (cap.) VIII. > AQUILES".
Se 1932 "< (cap.) VIII. > Aquiles".

[642] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[643] Pm 1905 "momento parecíale".

[644] Fa 1936 "[parecíale] < parecían >".

estampados chinescos;[645] uno de esos muebles arcaicos,[646] que todavía se ven en las casas de abolengo,[647] y parecen conservar en su seda labrada y en sus molduras lustrosas,[648] algo del[649] respeto y de la severidad engolada de los antiguos linajes. Se la imaginaba hablando[650] con espíritu mundano,[651] de rezos, de canónigos y de prelados;[652] luciendo los restos de su[653] hermosura deshecha;[654] una gordura blanca[655] de vieja enamoradiza.[656] Creía notar el movimiento de los labios, todavía frescos y sensuales[657] que ofrecían raro contraste con las pupilas inmóviles, casi ciegas, de un verde neutro y sospechoso de mar revuelto. Encontraba antipática aquella vejez sin arrugas, que aún parecía querer hablar á los sentidos.[658]

El estudiante recordó las murmuraciones de Brumosa[659] y tuvo de pronto una

---

[645] Pm 1905 Coma.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[646] Pm 1905 "arcaicos que".

[647] Pm 1905 "abolengo y".

[648] Pm 1905/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "lustrosas algo".

[649] Pm 1905 "algo [del respeto y] de la".

[650] Pm 1905 "imaginaba [hablando con (...) de prelados;] luciendo".

[651] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "mundano de".

[652] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[653] Pm 1905 "[su] < una >".

[654] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[655] Pm 1905 "blanca, de".

[656] Pm 1905 "enamoradiza: [Creía notar (...) mar revuelto.] encontraba".

[657] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "sensuales, que".

[658] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[659] Pm 1905 "de [Brumosa] < la ciudad, >".

intuición[660] cruel. Para que la condesa[661] no /45/ huyese de su lado,[662] bastaríale derribar á la anciana del dorado camarin donde el respeto y la[663] credulidad de su hija la miraban;[664] y arrastrado por un doble anhelo de amor y de venganza, no retrocedió ante la idea de descubrir todo el pasado de la madre á la hija que adoraba en ella.[665]

-¡Pareces una niña[666] Julia! No comprendo,[667] ni ese respeto fanático,[668] ni esos temores.[669] Tu madre[670] aparentará que se horroriza ¡es[671] natural! pero[672] seguramente cuando tuvo tus años,[673] haría lo mismo que tú haces.[674] ¡Sólo que las mujeres olvidáis tan

---

Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "de [Brumosa] < la ciudad >".

[660] Pm 1905 "[intuición] < intención >".

[661] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[662] Pm 1905 "lado [bastaríale,] < bastaría >".

[663] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "y [la] credulidad".

[664] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "miraban. [y] Arrastrado".
Cs 1922 "[miraban] < mariban >. [Y] Arrastrado".

[665] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[666] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "niña, Julia!".

[667] Pm 1905/ Ha 1909 "comprendo ni".

[668] Ha 1909 "fanático ni".

[669] Pm 1905 Puntos suspensivos.

[670] Pm 1905 "madre < ahora > aparentará".

[671] Pm 1905 "[¡es natural!]".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "horroriza... ¡Es natural!".

[672] Pm 1905 "pero, seguramente".
Cs 1909/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Pero, seguramente, cuando".
Nc 1918 "Pero seguramente, cuando".

[673] Pm 1905 "años haría".

[674] Pm 1905 Puntos suspensivos.

fácilmente!...[675]

-¡Aquiles![676] ¡Aquiles! no[677] seas canallita!...[678] ¡Para que tú puedas hablar de mi madre[679] necesitas volver á nacer! ¡Si hay santas[680] ella es una!...[681]

-No riñamos[682] hija. Pero también tú puedes ser canonizada.[683] Figúrate[684] que yo me[685] muero;[686] que tú te arrepientes... ¿No hay en el Año Cristiano alguna historia /46/ parecida? A tú madre[687] que lo lee todos los días[688] debes preguntárselo.

La condesa[689] le[690] interrumpió:

---

[675] Pm 1905 "fácilmente!.".
Ca 1922/ Se 1932 "fácilmente...!".

[676] Pm 1905 "¡Aquiles!... ¡Aquiles!...".

[677] Pm 1905 "[no seas canallita!...] ¡Para".
Cs 1909/ Nc 1918 "No".
Ha 1909 "¡no".
Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ FA 1936 "¡No".

[678] Ca 1922/ Se 1932 "canallita...!".

[679] Pm 1905 "madre, necesitas".

[680] Pm 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "santas, ella".

[681] Pm 1905 "una!.".
Ca 1922/ Se 1932 "una...!".

[682] Pm 1905 "riñamos, hija...".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "riñamos, hija.".

[683] Pm 1905 "canonizada: [Figúrate que (...) debes preguntárselo] < ¡ya estás en camino de arrepentirte, como tu madre!".

[684] Hp 1907 "Figúrete".

[685] Hp 1907 "yo [me] muero".

[686] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "muero, < y > que".

[687] Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "madre, que".

[688] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "días, debes".

[689] Cs 1909/ Ca 1922/ Se 1932 "Condesa".

[690] Pm 1905 "condesa [le] interrumpió: -No".

-No tienes para que nombrar á mi madre.

-¡Bueno![691] Cuando la canonicen á ella ya habrá la historia que buscamos.

La condesa[692] medio enloquecida, se arrojó del lecho;[693] pero él no sintió compasión ni aún viéndola en medio de la estancia;[694] los rubios cabellos destrenzados, lívidas las mejillas que humedecía el llanto;[695] recogiendo con expresión de suprema angustia,[696] la camisa sobre los senos desnudos. Aquiles sentía esa[697] cólera brutal,[698] que en algunos hombres se despierta ante las desnudeces femeninas. Con clarividencia satánica,[699] veía cuál era la parte más dolorosa de la infeliz mujer, y allí,[700] hería sin piedad, con sañudo sarcasmo.[701]

-¡Julia![702] ¡Julita! También tus hijos dirán /47/ mañana que tú has sido una santa.[703]

---

[691] Pm 1905 "[-¡Bueno! Cuando (...) senos desnudos] Aquiles".
Se 1932 "[-¡Bueno! Cuando (...) que buscamos.]".

[692] Cs 1909 "Condesa".
Ca 1922/ Se 1932 "Condesa, medio".
Cs 1922/ Fa 1936 "condesa, medio".

[693] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Punto y seguido.

[694] Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "estancia: Los".
Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932 Punto y seguido.

[695] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Coma.

[696] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "angustia la".

[697] Pm 1905 "[esa cólera brutal, (...) desnudeces femeninas] < una cólera sorda > . Con".

[698] Cs 1922 "brutal que".

[699] Pm 1905/ Cs 1922 "satánica veía".

[700] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "allí hería".

[701] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[702] Pm 1905 "¡Julia!... ¡Julia!... También".

[703] Pm 1905 "santa... Reconozco".

Reconozco que tu madre supo elegir mejor que[704] tú sus amantes.[705] ¿Sabes cómo la llamaban hace veinte años? ¡La[706] canóniga, hija! ¡la canóniga!

La[707] condesa horrorizada[708] huyó de la alcoba. Aún cuando Aquiles tardó mucho en seguirla, la halló todavía desnuda, gimiendo monótonamente, con la cara entre las manos. Al sentirle, incorporóse vivamente y[709] empezó á vestirse, serena y estóica ya. Cuando estuvo dispuesta para marcharse, el estudiante trató de detenerla. Ella retrocedió con horror, mirándole de frente.[710]

-¡Déjeme usted!

Y con el brazo siempre[711] extendido, como para impedir el contacto del hombre, pronunció lentamente:

---

[704] Pm 1905 "mejor [que tú] sus".

[705] Pm 1905 "amantes... [¿Sabes cómo (...) ¡la canóniga!]".

[706] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡La Canóniga, hija! ¡La Canóniga!".

[707] Cs 1909 "< (cap.) XVI. > La Condesa".
Nc 1918/ Cs 1922 "< (cap.) XVI. > La condesa".
Ca 1922/ Se 1932 "La Condesa, horrorizada, huyó".
Fa 1936 "< (cap.) XVI. La condesa, horrorizada, huyó".

[708] Pm 1905 "condesa [horrorizada huyó (...) detener. Ella] retrocedió".

[709] Cs 1922 "vivamente [y empezó á vestirse, serena y estóica ya] .".

[710] Pm 1905 "frente, [-Déjeme usted! Y] < pálida como la muerte. Aquiles repentinamente asustado de su obra, quiso acercarse. Ella, > con el brazo".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 Dos puntos.

[711] Pm 1905 "brazo [siempre] extendido,".

-Ahora[712] todo, todo[713] ha concluído entre nosotros![714] Ha hecho usted de mi una mujer /48/ honrada. ¡Lo seré! ¡lo[715] seré! ¡Pobres hijas mías[716] si mañana las avergüenzan diciéndoles de su madre,[717] lo que usted acaba[718] de decirme de la mía!...[719]

El acento de aquella mujer era á la vez tan triste y tan sincero,[720] que Aquiles Calderón,[721] no dudó que la perdía.[722] ¡Y[723] sin embargo, la mirada que ella le dirigió desde la puerta,[724] al alejarse para siempre, no fué de odio,[725] sino de amor!...[726]

Veracruz, Enero de 1893.

---

[712] Pm 1905 "< ¡Déjeme usted! > Ahora".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932 "Ahora, todo".
Ha 1909 "¡Ahora".
Fa 1936 "¡Ahora, todo".

[713] Pm 1905 "todo [, todo] ha".

[714] Pm 1905/ Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932 "nosotros. Ha".

[715] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡ Lo seré!...".

[716] Ca 1922/ Se 1932 "mías, si".

[717] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "madre lo".

[718] Pm 1905 "usted [acaba de] < quiere > decirme".

[719] Ca 1922/ Se 1932 "mía...!".

[720] Pm 1905 "sincero que".

[721] Pm 1905/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Cs 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "Calderón no".

[722] Pm 1905 Punto y aparte.

[723] Pm 1905 "Y, sin".
Nc 1918/ Ca 1922/ Se 1932/ Fa 1936 "¡Y, sin".

[724] Ha 1909 "puerta al".

[725] Pm 1905 "odio, sino".

[726] Ca 1922/ Se 1932 "amor...!".

Tula Varona[727]

/51/ Los[728] perros de caza,[729] iban y venían[730] con carreras locas, avizorando las matas, horadando los huecos zarzales,[731] y metiéndose por los campos de centeno[732] con alegría ruidosa de muchachos.[733] Ramiro Mendoza,[734] cansado de haber andado[735] todo el día por cuetos y vericuetos, apenas ponía cuidado en tales retozos:[736] con la escopeta al hombro,[737] las polainas blancas de polvo,[738] y el ancho sombrerazo en la mano,[739] para que

---

[727] Gl 1905 "[Tula Varona] < Diana Cazadora >".

[728] Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) I. > Los".

[729] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "caza iban".

[730] Gl 1905 "venían, con".

[731] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "zarzales y".

[732] Gl 1905 "centeno, con".

[733] Gl 1905 Punto y aparte.

[734] Gl 1905 "Ramiro [Mendoza] < Carvajal > ,".

[735] Gl 1905 "haber [andado] < corrido >".

[736] Gl 1905 Punto y seguido.
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "retozos: Con".

[737] Gl 1905 "hombro, < con > las polainas".

[738] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "polvo y".

[739] Gl 1905 "mano para".

el aire le refrescase[740] la asoleada cabeza, regresaba á /52/ Villa-Julia, de donde había salido muy de mañana.[741] El duquesito,[742] como llamaban á Mendoza[743] en el «Foreigner[744] Club», era cuarto ó quinto hijo de aquel célebre Duque[745] de Ordax[746] que murió hace algunos años en París completamente arruinado. A falta de otro patrimonio,[747] heredara[748] la gentil presencia de su padre, un verdadero noble español, quijotesco é ignorante, á quien las liviandades de una reina,[749] dieron pasagera[750] celebridad.[751] Aún hoy, cierta marquesa de cabellos plateados,[752] -que un tiempo los tuvo de oro,[753] y fué muy bella,[754] -suele referir á los íntimos que acuden á su tertulia los lances de aquella amorosa y palatina jornada.

El[755] duquesito caminaba[756] despacio y con fatiga. A mitad de una cuestecilla[757]

---

[740] Cs 1909/ Mh 1918/ Fa 1936 "[refrescase] < refresque >".
Cs 1922 "[refrescase] < refrescara >".

[741] Gl 1905 Punto y aparte.

[742] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[743] Gl 1905 "[Mendoza] < Carvajal >".

[744] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Foreigner Club".

[745] Gl 1905/ Cs 1922/ Fa 1936 "duque".

[746] Hp 1907 "Ordex".

[747] Cs 1922 "patrimonio heredó".

[748] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[heredara] < heredó >".

[749] Gl 1905 "Reina dieron".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "reina dieron".

[750] Gl 1905/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "pasajera".

[751] Gl 1905 "celebridad. [Aún hoy, (...) palatina jornada.]".

[752] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "plateados, que".

[753] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "oro y".

[754] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "bella, suele".

[755] Gl 1905 "Duquesito".

pedregosa, como oyese rodar algunos guijarros tras[758] sí, hubo[759] de volver la cabeza. Tula Varona[760] bajaba[761] corriendo, encendidas las /53/ mejillas,[762] y los rizos de la frente alborotados.[763]

-¡Eh![764] ¡duque![765] ¡duque!... ¡Espere usted[766] hombre![767]

Y añadió al acercarse:

-¡He[768] pasado un rato horrible! ¡Fígurese[769] usted,[770] que unos indígenas me dicen que anda por los alrededores un perro rabioso!!![771]

Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "< (cap.) II. > El Duquesito".
Fa 1936 "< (cap.) II. > El duquesito".

[756] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[caminaba] < camina >".

[757] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cuesta".

[758] Gl 1905 "tras < de > sí".

[759] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 [hubo de volver] < se detiene y vuelve > la cabeza.".

[760] Gl 1905 "Varana".

[761] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[bajaba] < baja >".

[762] Gl 1905/ Cs 1909/ Cs 1922 "mejillas y".

[763] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[764] Gl 1905 "¡Eh!... [¡duque!] ¡Duque!...".

[765] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Duque! ¡Duque!...".

[766] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "usted, hombre!".

[767] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "hombre!. [Y añadió al acercarse:] ¡He pasado".

[768] Gl 1905 "He (...) horrible. Figurese".

[769] Gl 1905 "Figurese (...) rabioso.".

[770] Gl 1905 "usted que".

[771] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rabioso!".

Ramiro[772] procuró tranquilizarla:[773]

-¡Bah![774] no será cierto:[775] si lo fuese,[776] crea usted que le viviría reconocido á ese[777] señor perro.

Al tiempo que hablaba,[778] sonreía de ese modo fátuo y cortés,[779] que es frecuente en labios aristocráticos. Quiso luego[780] poner su galantería al alcance de todas las inteligencias,[781] y añadió:

-Digo esto[782] porque de otro modo quizá no tuviese...

Ella interrumpióle[783] saludando con una cortesía burlona:[784]

---

[772] Gl 1905 "[Ramiro] < El Duquesito >".

[773] Gl 1905 Punto y aparte.

[774] Gl 1905 "¡Bah!... No".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Bah! No".

[775] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cierto. Si".

[776] Gl 1905 "fuera".

[777] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "á [ese señor perro.] < un perro tan amable... >".

[778] Gl 1905 "hablaba sonreía".

[779] Gl 1905 "cortés que".

[780] Gl 1905 "Quiso [luego]".

[781] Ha 1909 "inteligencias y".

[782] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "esto, porque".

[783] Gl 1905 "le interrumpió, saludando".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Ella interrumpió, saludando".

[784] Gl 1905/ Ha 1909 Punto y aparte.

/54/-Sí, ya sé:[785] de otro modo,[786] quizá no tuviese[787] usted[788] el alto honor de acompañarme.

Se reía[789] con risa hombruna,[790] que sonaba de un modo extraño en su pálida[791] boca de criolla. Llevaba puesto un sombrerete de paja, sin velo ni cintajos, parecido á los que usan los hombres,[792] guantes de perfumada gamuza,[793] y borceguíes blancos, llenos de polvo. Su cabeza era pequeña y rizada;[794] el rostro[795] gracioso,[796] el talle encantador. Gastaba[797] corto el cabello,[798] lo[799] cual le daba cierto aspecto[800] alegre y juguetón. Rehizo en el molde de su lindo dedo los ricillos rebeldes que se le entraban por los ojos, y añadió:

---

[785] Gl 1905 Punto y seguido.
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "sé... De".

[786] Gl 1905 "modo quizá".

[787] Cs 1922 "[tuviese] < tuviera >".

[788] Gl 1905 "usted, el".

[789] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Se] Reía".

[790] Fa 1936 "hombruna que".

[791] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[pálida] < cálida >".

[792] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y coma.

[793] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "gamuza y".

[794] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[795] Gl 1905 "rostro, gracioso".

[796] Gl 1905 Punto y coma.

[797] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Gastaba] < Usaba >".

[798] Gl 1905 Punto y coma.
Hp 1907 "cabello lo".

[799] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[lo cual] < y esto >".

[800] Gl 1905 "aspecto < de andrógino > alegre".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "aspecto < de andrógino, > alegre".

-Venga acá la escopeta, duque.[801] Si aparece por ahí ese perro, usted no debe tirarle,[802] es cuestión de agradecimiento. ¡Antes morir!

Riendo y loqueando tomó la escopeta de manos[803] del duquesito,[804] y se puso[805] á marcar /55/ el paso. Sus movimientos eran muy graciosos,[806] pero su alegría,[807] demasiado nerviosa, resultaba inquietante[808] como las caricias de los gatos. El duquesito,[809] que se había quedado atrás, la desnudaba con los ojos. ¡Vaya una mujer![810] tenía los contornos redondos, la línea de las caderas ondulante y provocativa...[811] El buen[812] mozo tuvo intenciones de cogerla por la cintura y hacer una atrocidad;[813] afortunadamente, su entusiasmo,[814] halló abierta la válvula de los requiebros:[815]

---

[801] Cs 1909/ Mh 1918 "Duque".

[802] Gl 1905 Punto y coma.
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "tirarle... Es".

[803] Cs 1922 "mano".

[804] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918 "Duquesito".
Cs 1922 "Duquecito".

[805] Gl 1905 "se [puso á marcar el paso] < la echó al hombro >.".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 [se puso á marcar el paso] < caminó delante, un poco apresurada >".

[806] Gl 1905/ Fa 1936 Punto y coma.

[807] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "alegría demasiado".

[808] Gl 1905 "inquietante, como".

[809] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[810] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[811] Gl 1905 Punto y seguido.

[812] Gl 1905 "El [buen mozo] < Duquesito >".

[813] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[814] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "entusiasmo halló".

[815] Gl 1905 Punto y aparte.

-¡Encantadora[816] Tula! ¡admirable![817] parece usted Diana cazadora![818]

Tula,[819] medio se volvió á mirarle.[820]

-¡Ay![821] ¡cuantísima erudicion! Yo estaba en que usted no conocía intimamente otra Diana que la artista de[822] Parish.

Era tan maligna la sonrisa que guiñaba sus negros ojos, que el duquesito,[823] un poco mortificado, quiso contestar á su vez algo terriblemente irónico;[824] pero en vano escudriñó /56/ los arcanos de su magin. La frase cruel, aquella de tres filos envenenados[825] que debía[826] clavarse en el corazón de la linda[827] criolla, no pareció. ¡Oh![828] ¡pobres mostachos, que[829]

---

[816] Gl 1905 "¡Encantadora, [Tula!] admirable!".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Encantadora, Tula! ¡Admirable!".

[817] Gl 1905 "admirable!... Parece".
Hp 1907 "¡parece".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Parece".

[818] Gl 1905 "cazadora.".

[819] Gl 1905 "Tula medio".

[820] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[821] Gl 1905 "¡Ay!... Cuantísima erudición.".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[822] Gl 1905 "artista [de Parish] < del circo >".

[823] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[824] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[825] Gl 1905 "envenenados, que".

[826] Ha 1909 "debía... clavarse".

[827] Gl 1905 "la [linda] criolla".

[828] Gl 1905 "¡Oh, pobres".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Pobres".
Ha 1909 "pobres".

[829] Ha 1909 "¡que".

furiosamente os retorcieron entonces los dedos del duquesito![830]

Como[831] cien pasos llevarían andados, y Tula, que caminaba siempre delante, se detuvo esperando á[832] Mendoza:

-¡Ay![833] Tengo este hombro medio[834] deshecho.[835] Tome usted la escopeta;[836] ¡es más pesada que su dueño!

El otro[837] la miró,[838] sin abandonar la sonrisilla[839] fatua y cortés. ¡La ironía![840] ¡la terrible ironía, acababa de ocurrírsele!

-Eso!...[841] ¡quien sabe, Tula! Usted[842] aún no me ha tomado al[843] peso.

Y se rió sonoramente, seguro de que tenía ingenio.[844]

---

[830] Gl 1905 "Duquesito!. Como".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[831] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) III. > Como".

[832] Gl 1905 "esperando [á Mendoza]:".

[833] Gl 1905 "¡Ay, tengo".

[834] Fa 1936 "hombro [medio] deshecho".

[835] Gl 1905 "deshecho! Tome".

[836] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[837] Gl 1905 "El [otro] < Duquesito >".

[838] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "miró sin".

[839] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[sonrisilla] < sonrisa >".

[840] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡La ironía, la".

[841] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Eso, quien".
Hp 1907 "Eso... ¡quien".
Ha 1909 "¡Eso!... ¡quien".

[842] Ha 1909 "¡Usted".

[843] Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[al] < en > peso".

[844] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

Tula Varona[845] le contempló un momento á través de las pestañas entornadas.[846]

/57/ -¡Pero hombre![847] que[848] sólo ha de tener usted contestaciones de almanaque! Le he oído eso mismo cientos de veces.[849] ¡Y la gracia está en que tiene usted la misma respuesta para los dos sexos!

Como iba delante, al hablar volvía la cabeza, ya mirando al duquesito,[850] por encima de un hombre,[851] ya del[852] otro, con esos movimientos vivos y gentiles de los pájaros que beben al sol en los arroyos.

De[853] aquella mujer, de sus trages[854] y de su tren[855] se murmuraba mucho en Villa-Julia:[856] sabíase que vivía separada de su marido, y se contaba una historia escandalosa. Cuando su doncella, una rubia inglesa,[857] muy al cabo de ciertas intimidades, deslizó en la

---

[845] Gl 1905 "Tula [Varona] le."

[846] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[847] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "hombre, que".

[848] Ha 1909 "¡que".

[849] Gl 1905 Puntos suspensivos.

[850] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito por".
Fa 1936 "duquesito por".

[851] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[hombre] < hombro >".

[852] Mh 1918 "[del] < de >".

[853] Gl 1905 "[De aquella mujer, (...) aventura muy experta.]".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) IV. > De".

[854] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "trajes".

[855] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "tren, se".

[856] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Villa-Julia: Sabíase".

[857] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "inglesa muy".

orejita[858] nacarada y monísima de la señora,[859] algo, como un eco, de tales murmuraciones.[860] /58/ Tula se limitó á sonreir, al mismo tiempo que se miraba los dientes en el lindo espejillo de mano que tenía sobre la falda[861] -un espejillo con marco de oro cincelado, que también tenía su historia galante.[862] -Tula Varona,[863] reunía todas las excentricidades[864] y todas las audacias mundanas de las criollas que viven en Paris:[865] jugaba, bebía y tiraba del cigarrillo turco, con la insinuante fanfarronería de un colegial. Al verla apoyada en el taco del billar, discutiendo en medio de un corro de caballeros el efecto de una carambola, ó las condiciones de un caballo de carreras, no se sabía si era una dama genial,[866] ó una aventurera muy[867] experta.

Del[868] sombrío caminejo de la montaña,[869] salieron á un gran raso de cesped, en[870]

---

[858] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[orejita] < oreja >".

[859] Fa 1936 "señora algo".

[860] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[861] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "falda, un".

[862] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "galante. Tula".

[863] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Varona reunía".

[864] Mh 1918 "excentridades".

[865] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Paris: Jugaba".

[866] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "dama [genial] < rastacuera >".

[867] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "aventurera [muy experta].".

[868] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) V. > Del".

[869] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "montaña salieron".

[870] Gl 1905 "césped, [en mitad del cual] < donde > había".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "césped, [en mitad del cual había] < que tenía en medio > una".

mitad del cual había una fuentecilla:[871] rodeábanla /59/ macizos de flores y bancos de hierro,[872] colocados en círculo,[873] á la festoneada sombra de algunos álamos. Grupos de turistas venían ó se alejaban por la carretera. Dos jovencitas, sentadas cerca de la fuente, leían, comentándola, la carta de una[874] amiga;[875] algunas señoras[876] pálidas y de trabajoso andar,[877] llamaban á sus maridos con gritos lánguidos;[878] y una niñera que tenía la frente llena de rizos,[879] contestaba haciendo dengues, las bromas verdes de tres elegantes caballeretes. Se veían muchos trajes claros, muchas sombrillas rojas, blancas y tornasoladas. Tula llenó en la fuente su vaso de bolsillo, una monería de cristal de Bohemia, y lo alzó desbordante:[880]

-¡Duque![881] ¡brindo por usted!

Bebió entre los cuchicheos de las dos jovencitas que leían la carta. Al acabar estrelló

---

[871] Gl 1905 Punto y coma.
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "fuentecilla [: rodeábanla] < rodeada por > macizos".

[872] Gl 1905 "hierro colocados".

[873] Gl 1905 "círculo á".

[874] Fa 1936 "[una amiga;] < un amigo. > Algunas".

[875] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 Punto y seguido.

[876] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "señoras, pálidas".

[877] Gl 1905 "andar llamaban".

[878] Gl 1905 "lánguidos. [y una niñera (...) plegaba la falda] Desde la".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[879] Fa 1936 "rizos contestaba".

[880] Mh 1918 Punto y aparte.

[881] Hp 1907 "¡Duque! brindo".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Duque, brindo".

el vaso contra las rocas,[882] y se echó á reir de modo provocativo.[883]

/60/ -Vámonos, duque;[884] no escandalicemos. Estaba muy linda:[885] el sol la hería de soslayo, el viento le plegaba la falda.[886]

Desde la explanada,[887] dominábase el vasto panorama de la ría[888] guarnecida de rizos:[889] los tilos del paseo de Paris y las torres de la ciudad,[890] destacábanse sobre la faja roja que marcaba el ocaso.[891] Después de un centenar de pasos empezaban los palacetes modernos. Tula se detuvo ante la verja de un jardinillo. Tiró con fuerza de la cadena,[892] que colgaba al lado de la puerta;[893] y después,[894] dijo, introduciendo el enguantado brazo por entre los barrotes:

-¡He aquí mi nido!

Los rayos del sol, que se ponía en un horizonte marino, cabrilleaban en los cristales.

---

[882] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rocas y".

[883] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[884] Hp 1907 Dos puntos.
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Vámonos, [duque;] no".

[885] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "linda: El".

[886] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[887] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "explanada dominábase".

[888] Gl 1905 "ría, guarnecida".

[889] Gl 1905 "rizos. [: los tilos] < Las acacias > del".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rizos: Los".

[890] Gl 1905 "ciudad destacábanse".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "ciudad [destacábanse] < destacaban >".

[891] Gl 1905/ Hp 1907 Punto y aparte.

[892] Gl 1905 "cadena que".

[893] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[894] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "después dijo".

Era un hermoso nido, rodeado de follage,[895] con escalinata de marmol,[896] y balcones verdes, tapizados de enredaderas. Tula tendió con gallardía la mano al duquesito,[897] /61/ y mirándole á los ojos,[898] pronunció con su acariciador acento de criolla:

-¿No quiere usted hacerme compañía un momento?...[899] Tomaríamos mate á estilo de América.

El otro,[900] tuvo algún titubeo, y,[901] á la postre,[902] concluyó por animarse.[903] Su[904] amiga le hizo pasar á un saloncito sumido en amorosa penumbra. El ambiente estaba impregnado del aroma meridional y morisco de los jazmines que se enroscaban á los hierros del balcón. Tula indicóle[905] asiento con una[906] graciosa reverencia, y se ausentó velozmente, no sin tornar alguna vez la cabeza para mirar y sonreir al buen mozo.[907]

---

[895] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936

[896] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "mármol y".

[897] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918 "Duquesito".
Cs 1922 "Duquesita".

[898] Gl 1905 "ojos pronunció".

[899] Gl 1905 "momento? Tomaríamos".

[900] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "otro tuvo".

[901] Gl 1905 "y á".

[902] Gl 1905 "postre concluyó".

[903] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y aparte.

[904] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 [Su amiga le hizo pasar á] < (cap.) VI. La criolla le dejó en > un saloncito.

[905] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "indicóle < un > asiento".

[906] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "con [una] graciosa".

[907] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

-¡Vuelvo duque,[908] ¡vuelvo! No[909] se asuste usted!

El duquesito[910] la[911] siguió con la vista.[912] Tula Varona[913] tenía ese andar cadencioso y elástico[914] que deja adivinar unas piernas largas y esbeltas de venus[915] griega. No tardó /62/ en aparecer envuelta en una bata de seda azul celeste,[916] guarnecida de encages.[917] Posado en el hombro,[918] traía un lorito,[919] que salmodiaba el estribillo de un «fado»[920] brasileño,[921] y balanceaba á compás su verde caperuza. De aquella traza,[922] recordaba esos miniados de los códices antiguos, que representan emperatrices[923] y princesas, aficionadas[924]

---

[908] Gl 1905 "¡Vuelvo! [duque, ¡vuelvo! No se asuste usted!] < Vuelvo!... >".
Cs 1909/ Mh 1918 "¡Vuelvo, Duque, vuelvo! ¡No".
Cs 1922/ Fa 1936 "¡Vuelvo, duque, vuelvo! ¡No".

[909] Ha 1909 "¡No".

[910] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[911] Ha 1909 "[la] < al >".

[912] Gl 1905 Punto y aparte.

[913] Gl 1905 "Varana".

[914] Cs 1909/ Mh 1918 "elástico, que".

[915] Gl 1905 "Venus".

[916] Gl 1905 "celeste guarnecida".

[917] Gl 1905 "encajes.
Posado".
Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "encajes".

[918] Gl 1905/ Cs 1922 "hombro traía".

[919] Gl 1905 "un [lorito,] < papagayo > que".

[920] Gl 1905 "fado".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "un [«fado» brasileño] < danzón > , y".

[921] Gl 1905 "brasileño y".

[922] Gl 1905 "traza recordaba".

[923] Gl 1905 "Emperatrices y Princesas aficionadas".

[924] Cs 1909/ Mh 1918/ Fa 1936 "aficionados".

á la cetrería, con rico[925] brial de brocado,[926] y un hermoso gavilán[927] en el puño. Dejó el loro[928] sobre la cabeza de una estatuilla[929] de bronce, capricho artístico de Pradier, y se puso á preparar el mate sobre[930] una mesa de bambú, en[931] un rincón del saloncito. De tiempo en tiempo,[932] volvíase,[933] con gentil escorzo de todo el busto,[934] para lanzar al duque[935] una mirada luminosa y rápida. Conocíase[936] que quería hacer la conquista del buen mozo;[937] y adoptaba con él,[938] aires de coquetería afectuosa;[939] pero en el fondo de sus negras pupilas,[940] temblaba[941] /63/ de continuo una risita[942] burlona, que simulaba contenida por el

---

[925] Hp 1907 "con < un > rico".

[926] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "brocado y".

[927] Ha 1909 "gravilán".

[928] Gl 1905 "[loro] < papagayo >".

[929] Gl 1905 "[estatuilla de bronce, capricho artístico de Pradier,] < estatua > y".

[930] Gl 1905 "[sobre] < en > una".

[931] Gl 1905 "[en un rincón del saloncito] < entre los dos balcones >".

[932] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "tiempo volvíase".

[933] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "vovíase con".

[934] Gl 1905 "busto para".

[935] Gl 1905 "[duque] < Duquesito >".
Cs 1909/ Mh 1918 "Duque".

[936] Gl 1905 "rápida. [Conocíase que (...) voluptuosidad americana.] Dejaba pasar".

[937] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[938] Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "él aires".

[939] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[940] Fa 1936 "pupilas temblaba".

[941] Ha 1909 "[temblaba] < temblada >".

[942] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "una [risita] < risa >".

marco de aquellas pestañas, rizas y luengas que[943] al[944] mirar, se entornaban con voluptuosidad americana.[945]

Dejaba pasar pocos momentos sin dirigir[946] la palabra á[947] su amigo, y cuando lo hacía[948] era siempre de un modo picado y rápido.[949] Colocaba la yerba[950] en el fondo del[951] mate, y se volvía sonriente.[952]

-A esto llaman allá cebar...

Echaba agua,[953] tomaba un sorbo[954] y añadía:

-Es operación que hacen las negritas.

Y después de otro momento, al poner azúcar:[955]

-No crea usted;[956] tiene sus dificultades.

---

[943] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "que, al".

[944] Ha 1909 "[al] < a >".

[945] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[946] Gl 1905 "[dirigir] < dirigirle >".

[947] Gl 1905 "palabra, [á su amigo, y cuando lo hacía era] siempre".

[948] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "hacía, era".

[949] Gl 1905 "[rápido] < ligero >".

[950] Ha 1909/ Mh 1918 "la [yerba] < hierba >".

[951] Gl 1905 "fondo [del mate,] < de la matera > y".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "fondo [del mate] < de la matera > , y".

[952] Gl 1905 "volvía: [sonriente.]".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[953] Gl 1905 Punto y coma.

[954] Gl 1905 "sorbo, y".

[955] Gl 1905 "poner < el > azúcar:".

[956] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

Cuando[957] hubo terminado, llamó á Ramiro Mendoza, que en el otro extremo del saloncito,[958] pasaba revista á una legión de idolillos[959] indios esparcidos á guisa de *bibelots*, sobre un mueble japonés. El buen mozo la felicitó campanudamente,[960] por /64/ aquella encantadora genialidad. Tula entornó sus aterciopelados ojos:

-¡Oh![961] ¡muchas gracias!

Los elogios de un hombre tan elegante,[962] no podían menos de serle muy agradables,[963] pero ¡ay![964] resistíase á creer que fuesen sinceros. Ramiro protestó con mucho calor, y aquella protesta,[965] le valió una de esas miradas femeninas de parpadeo apasionado y rápido.

Para[966] explicarle[967] como se tomaba el mate, Tula[968] llevóse á los labios la boquilla

---

[957] Gl 1905 "[Cuando hubo terminado (...) apasionado y rápido.] Para".

[958] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "saloncito pasaba".

[959] Hp 1907 "de [idolillos indios esparcidos á guisa de *bibelots*] < «bibelots» > , sobre".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "de [idolillos indios esparcidos á guisa de *bibelots*,] < «dalillos» extendida > sobre".
Fa 1936 "de [idolillos indios esparcidos á guisa de *bibelots*,] < idilios extendida > sobre".

[960] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "campanudamente por".

[961] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Oh, muchas".

[962] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "elegante no".

[963] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[964] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Pero [¡ay !] resistíase".

[965] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "protesta le".

[966] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) VII. > Para".

[967] Gl 1905 "[explicarle] < explicar >".

[968] Gl 1905 "[Tula] llevóse".

de plata y sorbió lentamente. Amenudo[969] alzaba los párpados y sonreía. Los rizos,[970] caíanle sobre los ojos,[971] el cuello[972] mórbido y desnudo, graciosamente encorbado,[973] parecía salir de una cascada de encages;[974] la azul y ondulante entreabertura de la manga dejaba[975] ver en incitante claro-oscuro,[976] un brazo de tonos algo velados y dibujo[977] intachable, que sostenía el[978] mate de plata cincelada. /65/ Tula levantó la cabeza,[979] y murmuró en voz baja é íntima.[980]

-Pruebe usted[981] Ramiro:[982] pero tiene usted que poner los labios donde yo los he

---

[969] Gl 1905/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "A menudo".

[970] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rizos caíanle".

[971] Gl 1905/ Fa 1936 Punto y coma.

[972] Gl 1905 "cuello, mórbido".

[973] Gl 1905/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "encorvado".

[974] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "encajes. La".
Hp 1907/ Ha 1909 "encajes".

[975] Gl 1905 "[dejaba] < permitía > ver, en".

[976] Gl 1905 "[claro-oscuro] < penumbra > ,".
Hp 1907 "claro-obscuro".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[claro-oscuro,] < penumbra >".

[977] Gl 1905 "[dibujo intachable] < clásico dibujo > ,".

[978] Gl 1905 "[el mate de plata cincelada] < la matera con adornos de plata labrados con fantasía oriental >".
Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[el mate] < la matera > de".

[979] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cabeza y".

[980] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[981] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "usted, Ramiro".

[982] Gl 1905 "Ramiro... Pero".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

puesto... Tal es la costumbre. La[983] boquilla no se cambia!...[984]

Ramiro[985] la interrumpió:[986] aquello era precisamente lo que él encontraba más agradable. Callóse á lo mejor, viendo entrar un lacayo mulato,[987] que traía una bandeja con pastas y licores. ¡Hay que imaginarse á Trinito! Una figurilla renegrida, manchada de hollin; una librea extravagante; una testa llena de rizos negros y apretados,[988] como virutas de ébano; unos ojos vivos, asomando por debajo de las cejas,[989] crespas y caídas, de enanillo encantador y burlón.[990]

Tula llenó dos copas muy pequeñas.[991]

-Va usted á tomar «Licor[992] de Constantinopla» regalo del embajador turco en París.

/66/ Con un gesto le pidió el[993] mate para ponerle más agua. Antes de volvérselo,[994]

---

[983] Ha 1909 "¡La".

[984] Gl 1905 "cambia.".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cambia...".

[985] Gl 1905 "[Ramiro la interrumpió: (...) ¡encantadora! ¡deliciosísima] < A todo esto, > en el vestíbulo".

[986] Cs 1909/ Cs 1922/ Fa 1936 "interrumpió: Aquello".
Mh 1918 Punto y seguido.

[987] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "mulato que".

[988] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "apretados como".

[989] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cejas crespas".

[990] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[991] Cs 1909/ Mh 1918/ Fa 1936 Dos puntos.

[992] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "licor de Constantinopla, regalo".

[993] Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[el mate] < la matera >".

[994] Hp 1907 "volvérsela".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "volvérsela dió".
Fa 1936 "[volvérselo,] < devolvérsela > dió".

dió algunos sorbos, al mismo tiempo que de soslayo,[995] lanzaba miraditas picarescas á Mendoza.[996]

-Ahora supongo que le gustará á usted más...

-¡Naturalmente, Tula!

-No sea usted malicioso. Dígolo[997] porque estará menos amargo.

Después[998] del mate[999] la plática toma carácter más íntimo. El duquesito,[1000] cuenta su género de vida en Madrid:[1001] su afición á los toros, su santo horror á la política;[1002] recuerda las agradables veladas musicales en las habitaciones de la Infanta, los saraos de la condesa de Cela. Sentía él necesidad de hablar con Tula, de contarle cuanto pensaba y hacía. ¡Lo escucha ella con /67/ tanto interés! A veces le interrumpe dirigiéndole alguna frase de magistral coquetería y le da golpecitos en las rodillas con un largo abanico de palma, que ha tomado de encima del piano. El duquesito[1003] se acaricia la barba maquinalmente, sin ser dueño de apartar los ojos un momento de aquel rostro picaresco y

---

[995] Cs 1909 "soslayo [, lanzaba] < lanzó >".
Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "soslayo lanzaba".

[996] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[997] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Dígolo] < Lo digo >".

[998] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) VIII. > Después".

[999] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "mate, la".

[1000] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito cuenta".
Fa 1936 "duquesito cuenta".

[1001] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1002] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1003] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

riente, que aún parece adquirrir[1004] gentileza, bajo el tricornio,[1005] hecho con un número antiguo de *Le*[1006] *Fígaro*, que[1007] entre burla y coqueteo, la criolla acaba por[1008] encasquetarse sobre los rizos,[1009] con tan buen donaire, que nunca estudiantillo de la tuna lo[1010] tuvo igual.[1011]

-¿Qué tal,[1012] duque?

-¡Sublime! ¡encantadora![1013] ¡deliciosísima!

En[1014] el vestíbulo, tras la puerta de cristales del saloncito, se dibujó el perfil de una señora anciana,[1015] la cual, después de /68/ haber observado un instante, asomó la cabeza sonriendo cándidamente.[1016]

-¿No ha venido el señor Popolasca?

-No, tiita. ¿Pero qué hace que no pasa? Ándele, tomará mate.

[1004] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "adquirir".

[1005] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "tricornio hecho".

[1006] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "de [*Le Fígaro*] < un periódico inglés > ,".

[1007] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "que, entre".

[1008] Mh 1918 "acaba [por] < de >".

[1009] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rizos con".

[1010] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "le".

[1011] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1012] Hp 1907 "tal Duque?".
Cs 1909/ Mh 1918 "Duque".

[1013] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Encantadora! ¡Deliciosísima!".

[1014] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) IX. > En".

[1015] Gl 1905 "anciana [, la cual] < que > ,".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "anciana, [la cual,] < que > después".

[1016] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

La tiita dió las gracias.[1017] Era una señora que tenía siempre grandes quehaceres;[1018] y se alejó á saltitos, haciendo cortesías á Ramiro Mendoza, que retorcía entre sus dedos furibundos las guías del bigote á lo matón.[1019] Cuando hubo desaparecido la anciana, el duquesito[1020] tomó la copa, vacióla de un sorbo, y á tiempo de ponerla sobre la mesa, preguntó:[1021]

-Diga[1022] usted, Tula, se puede saber quién es[1023] ese Popolasca[1024] que[1025] al parecer[1026] viene todos los días.

La criolla no se inmutó.[1027]

-Un italiano que me dá lecciones de esgrima. ¡Oh![1028] ¡Aquí[1029] donde usted me vé,

---

[1017] Gl 1905 "gracias < y se alejó con andar apresurado y menudo >.".

[1018] Gl 1905 "quehaceres. [y se alejó (...) Ramiro Mendoza] < El Duquesito > , que".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1019] Gl 1905 "matón, [Cuando hubo desaparecido (...) sobre la mesa,] preguntó < con simulada indiferencia > :".

[1020] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[1021] Cs 1909/ Mh 1918 "preguntó < queriendo mostrarse audaz é indiferente > :".
Cs 1922/ Fa 1936 "preguntó, < queriendo mostrarse audaz é indiferente > :".

[1022] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¿Diga (...) días?".

[1023] Cs 1909/ Cs 1922/ Fa 1936 "[es] < sea >".

[1024] Cs 1909/ Mh 1918 "ese < Señor > Popolasca".
Cs 1922 "ese < señor > Popolasca".
Fa 1936 "ese < señor > Popolasca, que".

[1025] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "que, al".

[1026] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "parecer, viene".

[1027] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1028] Gl 1905 "[¡Oh!] Aquí".

[1029] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Aquí, donde".

soy gran espadachina![1030]

/69/ A todo esto,[1031] habíase puesto en pie,[1032] y se alisaba los cabellos.[1033]

-Vamos![1034] ¿quiere usted que le dé unos cuantos botonazos? ¿De verdad[1035] quiere usted?

Y señalándole el juego de floretes que había en un rincón, esparcido sobre varias[1036] sillas, añadió:

-Allí tiene usted. ¡Y ahora veremos cuántas veces lo[1037] mato!

Se pusieron en guardia, riendo de antemano,[1038] como si fuesen á representar[1039] un paso muy divertido. Tula,[1040] con la mano izquierda,[1041] recogía la cola[1042] hasta mostrar el principio de la redonda y alta pantorrilla. El duquesito,[1043] dejóse tocar por cortesía, y luego

---

[1030] Gl 1905 "espadachina".

[1031] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "esto habíase".

[1032] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "pie y".

[1033] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1034] Gl 1905 "Vamos, ¿quiere".
Hp 1907 "Vamos ¿quiere".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Vamos! ¿Quiere".
Ha 1909 "¡Vamos! ¿quiere".

[1035] Cs 1909/ Mh 1918/ Fa 1936 "verdad, quiere".

[1036] Gl 1905 "sobre [varias] < dos > sillas".

[1037] Gl 1905 "[lo] < le >".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[lo mato!] < le atravieso el corazón! >".

[1038] Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "antemano como".

[1039] Mh 1918 "[representar] < presentar >".

[1040] Hp 1907 "Tula con".

[1041] Gl 1905 "izquierda recogía".

[1042] Gl 1905 "cola, hasta".

[1043] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito dejóse".

emprendió uno de esos juegos[1044] socarrones de los maestros, envolviendo, ligando, descubriéndose, retrocediendo con la punta del florete en el suelo. Sonreía como un hércules,[1045] que hace /70/ juegos de fuerza ante un público de niñeras y bebés. Tula acabó por enfadarse, y se dejó caer sobre el[1046] confidente, jadeante, casi sin poder hablar:[1047]

-¡Ay!...[1048] Conste que es usted un gran tirador, Ramiro,[1049] pero conste también,[1050] que es usted muy poco galante.[1051]

Acabó de quitarse el guante[1052] y lo[1053] arrojó lejos de sí.[1054]

-Me[1055] ha dado usted un terrible botonazo.

Y señalaba el seno de armonioso dibujo[1056] oprimiéndoselo suavemente con las dos

---

Fa 1936 "duquesito dejóse".

[1044] Ha 1909 "[juegos] < juego >".

[1045] Gl 1905 "Hércules < de feria > ,".
Fa 1936 "hércules que".

[1046] Gl 1905 "sobre [el confidente] < un diván > ,".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "sobre [el confidente,] < el diván >".

[1047] Gl 1905 Punto y aparte.

[1048] Gl 1905 "¡Ay! Conste".

[1049] Gl 1905 "tirador, [Ramiro,] pero".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1050] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "también que".

[1051] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[galante] < gentil >".

[1052] Gl 1905 "guante, y".

[1053] Mh 1918 "[lo] < le >".

[1054] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1055] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Me (...) botonazo!".

[1056] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "dibujo, oprimiéndoselo".

manos. El duquesito[1057] preguntó sonriendo:

-¿Me permite usted ver?...[1058]

-¡Hombre[1059] no! Puede usted desmayarse.

Tula[1060] recostada en el confidente,[1061] suspiraba de ese modo hondo,[1062] que levanta el seno con[1063] aleteo voluptuoso. Las manos,[1064] que conservaba cruzadas,[1065] parecían dos palomas blancas, ocultas entre los encajes del /71/ regazo azul, en cuya penumbra[1066] de nido, el rubí de una sortija lanzaba reflejos sangrientos sobre los dedos[1067] pálidos y finos. Algunos pájaros de América modulaban apenas un gorjeo en sus jaulas doradas, que pendían inmóviles entre los cortinajes de los abiertos balcones;[1068] y en los ángulos,[1069] trípodes de bambú,[1070] sostenían tibores con enormes helechos de los trópicos.[1071]

[1057] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[1058] Gl 1905 "ver?.".

[1059] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Hombre, no!".

[1060] Gl 1905 "Tula, recostada".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) X. > Tula, recostada".

[1061] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "el [confidente] < diván > ,".

[1062] Gl 1905/ Fa 1936 "hondo que".

[1063] Gl 1905 "seno [con aleteo voluptuoso] .".

[1064] Cs 1909/ Mh 1918/ Fa 1936 "manos que".

[1065] Cs 1909/ Mh 1918/ Fa 1936 "cruzadas parecían".

[1066] Gl 1905 "penumbra, de".

[1067] Gl 1905 "dedos, pálidos".

[1068] Gl 1905 Coma.
Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "balcones. [y] En"

[1069] Gl 1905 "ángulos trípodes".

[1070] Gl 1905/ Fa 1936 "bambú sostenían".

[1071] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

Ramiro Mendoza,[1072] miraba á Tula de hito en hito;[1073] y atusábase el bigote, sonriendo,[1074] con aquella sonrisa fátua y cortés,[1075] que jamás se le caía de los labios. A su pesar, el buen mozo sentíase fascinado,[1076] y temía perder el dominio que hasta entonces conservara[1077] sobre sí. Instintivamente se llevó una[1078] mano al corazón, cuya celeridad le hacía daño.[1079] La criolla mordióse los labios[1080] disimulando una sonrisa,[1081] al mismo tiempo que con la yema de los dedos se registraba la ola de encajes, que parecía encresparse /72/ sobre su pecho;[1082] pero no hallando lo que buscaba[1083] alzó los ojos[1084] hasta el duquesito.[1085]

-Eche usted acá un cigarrillo, maestro Cuchillada.

[1072] Gl 1905 "[Ramiro Mendoza,] < El Duquesito > miraba".
Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Ramiro Mendoza miraba".

[1073] Gl 1905 "hito y".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1074] Gl 1905 "sonriéndose con".

[1075] Gl 1905 "cortés que".

[1076] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "fascinado y".

[1077] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[conservara] < había conservado >".

[1078] Cs 1922 "llevó [una] < la > mano".

[1079] Gl 1905 Punto y aparte.

[1080] Gl 1905 "labios, disimulando".

[1081] Gl 1905 "sonrisa. [, al mismo tiempo (...) soy contrabandista!]
Sus ojos".

[1082] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "pecho: Pero".
Fa 1936 Punto y seguido.

[1083] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "buscaba, alzó".

[1084] Cs 1922 "ojos [hasta el duquesito] .".

[1085] Cs 1909/ Mh 1918 "Duquesito:".
Fa 1936 Dos puntos.

Ramiro sacó la petaca,[1086] de la que no faltaba el hípico trofeo de la montura inglesa[1087] y se la presentó abierta á la criolla.[1088]

-No hay más que un cigarro, Tula,[1089] ¿le parece á usted que lo fumemos juntos?...[1090]

Su sonrisa tenía una expresión extraña;[1091] su voz sonaba seca y velada. Extrajo el cigarro con exquisita elegancia[1092] y continuó:

-¿Acepta usted, Tula? Lo fumaremos como hemos tomado el mate... Figúrese usted que ahora se pagan en esa moneda los derechos al Estado,[1093] y que el Estado en[1094] este caso soy yo, como aquel rey de Francia.

La criolla replicó con viveza y malicia:

-Pero esta personita no acostumbra á pagar derechos... Ya que para figuraciones /73/ estamos[1095] ¡figúrese usted que soy contrabandista![1096]

[1086] Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[de] < en > la".

[1087] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "inglesa, y".

[1088] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1089] Hp 1907 "Tula ¿le".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1090] Ha 1909 "juntos?.".

[1091] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1092] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "elegancia, y".

[1093] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Estado... [y que] El Estado".

[1094] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Estado [en este caso] soy".

[1095] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "estamos, figúrese".

[1096] Cs 1909 "contrabandista.".

Sus[1097] ojos brillaban con cierto fuego interior y maligno:[1098] toda su persona parecía[1099] animada de lascivo encanto, como si se hallase medio desnuda, en nido[1100] de seda y encajes, ténuemente iluminado por[1101] una lámpara de porcelana color rosa. Miró[1102] al duquesito[1103] de un modo acariciador y tierno, y se echó[1104] á reir con tal abandono, que se tiró[1105] hacia atrás en el confidente.[1106] Como la risa le duró[1107] mucho tiempo, los ojos del buen mozo pudieron[1108] pasar,[1109] desde la garganta blanca y tornátil, sacudida por el coro de carcajadas cristalinas,[1110] hasta las pantuflas turcas,[1111] y las medias de seda negra, salpicadas de mariposillas azul[1112] y plata y extendidas sin una arruga sobre la pierna... Tula se incorporó[1113] haciendo al duquesito[1114] lugar á su lado en el confidente,[1115] envolviéndole

---

[1097] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) XI. > Sus ojos [brillaban] < brillan >".

[1098] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "maligno: Toda".

[1099] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[parecía] < parece >".

[1100] Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "en < un > nido".

[1101] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "iluminado [por una lámpara de porcelana color rosa]".

[1102] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Miró] < Mira >".

[1103] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[1104] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[echó] < echa >".

[1105] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[tiró] < tira >".

[1106] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[confidente] < diván >".

[1107] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[duró] < dura >".

[1108] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[pudieron] < pueden >".

[1109] Gl 1905 "pasar desde".

[1110] Ha 1909 "cristalinas hasta".

[1111] Gl 1905 "turcas y".

[1112] Gl 1905 "mariposillas [azul y] < de > plata".

[1113] Gl 1905 "incorporó, haciendo".

al mismo tiempo en una /74/ mirada sostenida con los ojos medio cerrados.[1116]

-¡Dios mío! ¡Va usted á creer que soy una loca!

El[1117] se inclinó[1118] con gallardía.[1119]

-Lo que creo[1120] es que el loco acabaría por serlo yo,[1121] si tuviese la dicha de permanecer mucho tiempo al lado de mujer tan adorable.

-Pues si usted tiene ese miedo, otra vez le cerraré la puerta.

Sabía ella decir todas estas trivialidades con coquetería insinuante y graciosa. Su[1122] charla alegre y burbujeante,[1123] parecía libada[1124] en una copa llena de vino[1125] de Falerno y hojas de rosa;[1126] pero el hechizo incomparable de aquella mujer,[1127] hallábase en el

---

Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[se incorporó] < se incorpora >".

[1114] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[1115] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[confidente] < diván > ,".

[1116] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1117] Gl 1905 "[El] < El Duquesito >".

[1118] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[se inclinó] < se inclina >".

[1119] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1120] Ha 1909 "creo, es".

[1121] Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936

[1122] Gl 1905 "graciosa. [Su charla alegre (...) vivaz é inquietante.] Como".

[1123] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "burbujeante parecía".

[1124] Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[libada] < librada >".

[1125] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "de [vino de Falerno] < champaña >".

[1126] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1127] Cs 1922/ Fa 1936 "mujer hallábase".

movimiento provocativo y picaresco de los labios, que, en cada frasecilla,[1128] engastaban un grano de sal que cristalizaba[1129] en forma de diamante.

/75/ La[1130] criolla habla, ríe, se mueve, gesticula[1131] todo á un tiempo, con coquetería vivaz é inquietante. Como al descuido, su pie delicado y nervioso, entretenido en hacer saltar la babucha turca, roza el pie y la polaina del duquesito,[1132] el cual, expoleado por aquellos rápidos contactos[1133] se aventura á rodear con su brazo el talle de la criolla, bien que sin osar estrechárselo. Aprovechando un momento en que ella torna[1134] la cabeza, se inclina y la[1135] besa en[1136] los cabellos furtivamente, con ternura tímida. La criolla lanza un grito trágico.[1137]

-¡Me ha besado usted, caballero!...[1138]

[1128] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[fracesilla] < palabra >".

[1129] Mh 1918 "cristalizaban".

[1130] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) XII. > La".

[1131] Cs 1922 "gesticula, todo".

[1132] Gl 1905 "Duquesito, [el cual] <que > ,".
Hp 1907 "Duquesito, [el cual,] < que >".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito, [el cual,] < que > expoliado".
Fa 1936 "duquesito, [el cual,] < que > espoleado".

[1133] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "contactos, se".

[1134] Gl 1905 "[torna] < vuelve >".

[1135] Gl 1905 "[la] < le >".

[1136] Gl 1905 "besa [en los cabellos] < los rizos de la nuca > furtivamente".

[1137] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1138] Gl 1905 "caballero!".

-¡Tula! ¡Tula!... Perdone[1139] usted! No[1140] vé usted que estoy loco?... Déjeme[1141] usted que la adore!...[1142]

Habíale cogido las manos, y le besaba /76/ la punta de los dedos[1143] suspirando. Tula le veía temblar, sentía el roce de sus labios, oía sus palabras llenas de ardimiento,[1144] y experimentaba un placer cruel al rechazarle tras de haberle tentado. Arrastrada por esa coquetería peligrosa y sutil de las mujeres galantes, placíale despertar deseos que no compartía. Pérfida y desenamorada, hería con el áspid del deseo, como hiere el indio sanguinario,[1145] para probar la punta de sus flechas.[1146]

Ramiro[1147] Mendoza no pudo contenerse más,[1148] y la estrechó con ardor. Ella se desasió rechazándole:

-¡Déjeme usted,[1149] canalla!

Cogió[1150] uno de los floretes[1151] y le cruzó la cara.[1152] El duquesito[1153] dió un

---

[1139] Gl 1905/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Perdone".

[1140] Gl 1905/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¿No".

[1141] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Déjeme".
Ha 1909 "[Déjeme usted que la adore!...]".

[1142] Gl 1905 "adore!".

[1143] Gl 1905 "dedos, suspirando".

[1144] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "ardimiento y".

[1145] Gl 1905 "sanguinario para".

[1146] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1147] Gl 1905 "[Ramiro Mendoza] < - ¡Tula! ¡Tula!
El Duquesito > no pudo".

[1148] Gl 1905 "desasió, rechazándole".

[1149] Cs 1909/ Mh 1918/ Fa 1936 "usted! [, canalla!] < ¡Sea usted caballero! >".
Cs 1922 "usted! [, canalla!] < ¡Sea caballero! >".

[1150] (En este punto, inserta en las versiones Cs 1909, Mh 1918, Cs 1922 y Fa 1936 un amplio fragmento que

paso,[1154] apretando los dientes:[1155] ella[1156] en vez de huirle,[1157] acerado,[1158] erguida, con la cabeza alta y los ojos brillantes, como viborilla á quien pisan la cola, le azotó el rostro,[1159] una y otra vez, sintiendo /77/ á cada golpe,[1160] esa alegría depravada de las malas mujeres cuando cierran la puerta al querido que muere de amor y de celos.[1161]

-¡Salga usted! ¡salga[1162] usted!

Al ruído acudió Trinito;[1163] su faz de diablillo[1164] ahumado,[1165] dibujaba una sonrisa

---

por razones de legibilidad inserto en el Apéndice A al final del relato. Se reproduce el fragmento añadido en Cs 1909 con las variantes de Mh 1918, Cs 1922 y Fa 1936, colocadas a pie de página, siguiendo el procedimiento habitual en toda la edición).

[1151] Gl 1905 "floretes, y".

[1152] Gl 1905 Punto y aparte.

[1153] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito".

[1154] Gl 1905 "paso apretando".

[1155] Gl 1905 Punto y aparte.
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "dientes: Ella".
Fa 1936 Punto y coma.

[1156] Gl 1905 "Ella, en".
Fa 1936 "ella, en".

[1157] Gl 1905 "[huirle] < herirle > ,".

[1158] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936

[1159] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rostro una".

[1160] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "golpe esa".

[1161] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1162] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Salga".

[1163] Gl 1905 "Trinito - < un lacayo negro, casi un niño > -. Su faz".
Cs 1909/ Mh 1918 "Trinito: Su".
Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1164] Gl 1905 "[diablillo] < diablejo >".

[1165] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "ahumado dibujaba".

grotesca. Para él,[1166] todo aquello era un juego de los señores.[1167]

-Mi[1168] amita, manda[1169] alguna cosa?

Tula se volvió[1170] blandiendo el florete:

-Sí; enseña la puerta á ese caballero.

El duquesito[1171] lívido de coraje, salió atropellando al criado. La criolla, apenas le vió desaparecer[1172] hizo una mueca de burla,[1173] y se encasquetó el tricornio de papel;[1174] luego[1175] saltando[1176] sobre un pie, pues en la defensa[1177] escurriérasele una pantufla, se aproximó al espejo.[1178] Sus[1179] ojos brillaban, sus labios sonreían,[1180] hasta sus dientecillos

---

[1166] Fa 1936 "él todo".

[1167] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1168] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "¿Mi".

[1169] Gl 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "¿manda".

[1170] Gl 1905 "volvió, blandiendo".

[1171] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "Duquesito lívido".
Hp 1907 "Duquesito".
Fa 1936 "duquesito, lívido".

[1172] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "desaparecer, hizo".

[1173] Gl 1905 "burla. [, y se encasquetó el tricornio de papel;] Luego".
Fa 1936 "burla y".

[1174] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1175] Gl 1905/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Luego, saltando".

[1176] Cs 1922 "saltando, sobre".

[1177] Gl 1905 "defensa < de su honor > escurriérasele".

[1178] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y aparte.

[1179] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< (cap.) XV. > Sus ojos [brillaban] < brillan >".

[1180] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[sonreían] < sonríen >".

blancos y menudos[1181] parecían burlarse alineados en el rojo y perfumado nido de la boca;[1182] sentía en /78/ su sangre el cosquilleo nervioso de una risa alegre y sin fin[1183] que, sin asomar á los labios[1184] deshacíase en la garganta y se extendía[1185] por el terciopelo[1186] de su carne como un largo beso. Todo en aquella mujer cantaba[1187] el diabólico poder de su[1188] hermosura triunfante. Insensiblemente[1189] empezó[1190] á desnudarse ante el espejo,[1191] recreándose[1192] largamente en la contemplación de los encantos que descubría:[1193] experimentaba una languidez sensual[1194] al pasar la mano sobre la piel fina y nacarada del

---

[1181] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "menudos, [parecían] < parecen >".
Fa 1936 "menudos [parecían] < parecen >".

[1182] Gl 1905 Punto y seguido.
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "boca. [; sentía] < Siente >".

[1183] Gl 1905 "fin, que".

[1184] Gl 1905 "labios, deshacíase".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "labios, [deshacíase] < se deshace >".

[1185] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[extendía] < extiende >".

[1186] Cs 1922 "tercioperlo".

[1187] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[cantaba] < canta >".

[1188] Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[su] < la > hermosura".

[1189] Gl 1905 "[Insensiblemente] < Inconscientemente >".

[1190] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[empezó] < empieza >".

[1191] Cs 1909/ Cs 1922 "espejo: Se".
Mh 1918 Punto y seguido.
Fa 1936 Punto y coma.

[1192] Gl 1905 "recreándose < largamente > en".
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "[recreándose] < Se recrea >".
Fa 1936 "[recreándose] < se recrea >".

[1193] Gl 1905 Punto y seguido.
Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[descubría: experimentaba] < descubre, experimenta>".

[1194] Fa 1936 "[sensual] < sexual >".

cuerpo. Habíansele[1195] encendido las mejillas,[1196] y suspiraba[1197] voluptuosamente entornando los ojos, enamorada de su propia blancura, blancura de diosa,[1198] tentadora y esquiva...

¡Diana[1199] cazadora la llamara el duquesito,[1200] bien ajeno al símbolo de aquel nombre!

Pontevedra, Septiembre de 1893.

[1195] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Habíansele encendido] < Tiene dos llamas en> las mejillas, ".

[1196] Gl 1905 "mejillas y".

[1197] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[suspiraba] < suspira >".

[1198] Gl 1905/ Hp 1907/ Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "diosa tentadora".

[1199] Cs 1909/ Mh 1918/ Cs 1922 "[¡Diana cazadora (...) aquel nombre!] < ¡El Duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre, la había llamado Diana Cazadora! >".
Fa 1936 "[¡Diana cazadora (...) aquel nombre!] < ¡El duquesito, bien ajeno al símbolo de aquel nombre, la había llamado Diana Cazadora! >".

[1200] Gl 1905/ Hp 1907 "Duquesito".

APÉNDICE A

"< (cap.) XIII. Caída sobre el diván, solloza con la cara entre las manos. El Duquesito[a] permanece en pie, un poco aturdido:

-¡Perdone usted, Tula!

La criolla lamenta con la voz sofocada:

-¡No es usted mi amigo!... ¡No es usted mi amigo!

El Duquesito[b] se arrodilla á sus pies:[c]

-¡Sí lo soy, Tula!... El único amigo leal... Póngame uste á prueba...

La linda señora, siempre con el rostro oculto, sólo responde con suspiros. Sobre la seda turca del diván, destaca la línea del cuerpo con aquella gracia desnuda,[d] que encantaba los ojos de los viejos pintores florentinos, y una de sus manos cuelga como una flor. El Duquesito[e] la levanta con tierna delicadeza:

-¡Tula, perdóneme usted!

La criolla suspira sin retirar su mano. En la penumbra del salón cantan á un tiempo todos los pájaros de América. Hay como un misterio y un frescor de gruta. Se siente la

---

[a] Fa 1936 "duquesito".

[b] Fa 1936 "duquesito".

[c] Mh 1918 Punto y seguido.

[d] Fa 1936 "desnuda que".

[e] Fa 1936 "duquesito".

fragancia del jardín, y la carne adivina con deleite la furia del sol y el resplandor cegador. El Duquesito[f] pone sobre su corazón la mano que la criolla le abandona como muerta. La mano se estremece un momento, y parece oprimir con su blando peso el corazón del galán. Es tan débil y tan amorosa aquella presión, que se diría un fluido. Se pudiera comparar al magnetismo de una mirada. Con la otra mano[g] Tula se tapa los ojos. Después de un suspiro, comienza á desviarla muy lentamente:

-¡Yo soñaba que fuese usted mi amigo!... ¡Mi verdadero amigo!...

El Duquesito[h] le habla con una rodilla en tierra como galán de comedia antigua:

-¿Qué debo hacer para merecerlo, Tula?

Ella mueve la cabeza y entorna los ojos[i] que guardan una lágrima en el fondo:

-¡Ya no!

Se incorpora, y con un gesto melancólico,[j] le señala al buen mozo un sitio á su lado, en el diván.

XIV

-Impóngame usted una penitencia, Tula.

-¡Oh, no!

-¡Es usted cruel!

---

[f] Fa 1936 "duquesito".

[g] Cs 1922/ Fa 1936 "mano, Tula".

[h] Fa 1936 "duquesito".

[i] Fa 1936 "ojos, que".

[j] Fa 1936 "melancólico le".

-¿Qué penitencia quiere usted que le imponga? ¿No verme? Esa[k] no sería penitencia.

-Sería un suplicio.

-¡por Dios, Ramiro!

-¡Un suplicio horrible!

-Si no puedo creerlo.

Hablaban mirándose en los ojos:[l] El Duquesito sentía el vértigo[m] como si las pupilas de la criolla fueran abismos, y le besaba las manos en un verdadero frenesí amoroso. Ella, sin retirarlas, suspiraba con apasionado aleteo de los párpados. Decía el buen mozo:

-¡Yo sería su esclavo, Tula!

Y ella replicaba con la melancolía de los treinta años, una melancolía de rosa en la sombra de un jardín:

-Una hora lo[n] sería usted, y el resto de la vida lo sería yo.

Y las manos tenían una suave presión. El Duquesito[o] acercaba su rostro al rostro de la criolla,[p] y abría los ojos con intento de fascinarla, como había visto á un moro magnetizador de serpientes. 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. El cuerpo de la criolla le

---

[k] Mh 1918 "[Esa] < Eso >".

[l] Fa 1936 "ojos: el duquesito".

[m] Fa 1936 "vértigo, como".

[n] Mh 1918 "hora [lo] sería".

[o] Fa 1936 "duquesito".

[p] Fa 1936 "criolla y".

palpitó entre los brazos,[q] y sintió toda la curva armoniosa revelársele. Pero bajo su beso,[r] la boca roja sólo tuvo un grito:

-¡Déjeme usted!

Él quiso otra vez que fuese suya la divina rosa de sangre, y ella, elástica y felina, se arqueó hasta poder soltarse. > Cogió uno de los floretes".

[q] Mh 1918 "brazos y".

[r] Fa 1936 "[beso,] < peso > la".

Octavia Santino[1201]

/81/ El[1202] pobre mozo permanecía en la actitud de un hombre sin consuelo,[1203] sentado delante de la mesa donde había escrito las "Cartas[1204] á una querida", aquellos versos eróticos,[1205] inspirados en la historia de sus amores con Octavia Santino. Conservaba la abatida cabeza entre las manos, y sus dedos flacos[1206] y descoloridos,[1207] desaparecían bajo[1208] la alborotada y[1209] obscura cabellera,[1210] á la cual se asían,[1211] de tiempo en tiempo,

---

[1201] UM 1892/ Gl 1893 "[Octavia Santino] < La confesión >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Octavia [Santino]".

[1202] UM 1892 "[El pobre mozo] < Él, >".
Gl 1893/ EL 1893 "[El pobre mozo] < El >".
Pm 1904 "[El pobre mozo] < Perico Pondal >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[El pobre mozo permanecía] < I. Pedro Pondal, un poeta joven y desconocido, hallábase >".

[1203] Pm 1904 "sin consuelo [, sentado (...) Octavia Santino] . Conservaba la abatida cabeza".

[1204] Gl 1893 "["Cartas á una querida"] < *Cartas á una querida* > ".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[las "Cartas á una querida"] < sus poemas galantes >".

[1205] Fa 1936 "eróticos inspirados".

[1206] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "dedos [flacos y descoloridos,] desaparecían".

[1207] Pm 1904 "descoloridos desaparecían".

[1208] Gl 1893/ EL 1893 "desaparecían [bajo] < entre >".

[1209] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "alborotada [y obscura] cabellera".

[1210] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cabellera [, á la cual (...) y nerviosos] . Cuando".

[1211] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "asían [, de tiempo en tiempo,] coléricos".

coléricos y nerviosos. Cuando se levantó para /82/ entrar en la alcoba,[1212] donde la enferma se quejaba débilmente, pudo verse que tenía los ojos escaldados por las lágrimas.[1213] Hacía un año que vivía[1214] con aquella mujer.[1215] No era ella[1216] una niña, pero sí todavía hermosa;[1217] de regular estatura y formas esbeltas;[1218] con esa morbidez fresca y sana[1219] que comunica á la carne femenina[1220] el aterciopelado del albérchigo,[1221] y le dá grato sabor de madurez. Supiera[1222] hacerse amar, con ese talento de la querida[1223] que se siente

---

[1212] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "alcoba donde".

[1213] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y aparte.

[1214] Pm 1904 "[vivía] < estaba casado >".

[1215] Gl 1893 Punto y coma.
EL 1893 "muger: no era".

[1216] Nc 1918 "[ella]".

[1217] Gl 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.
Pm 1904 Dos puntos.

[1218] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1219] EL 1893 "sana, que".

[1220] UM 1892 "femenina, el".

[1221] UM 1892 "alberchico".
Gl 1893/ Pm 1904/ Fa 1936 "albérchigo y".

[1222] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "[Supiera hacerse amar] < Había sabido hacerse amar de aquel muchacho >".
Pm 1904 "[Supiera hacerse amar, con] < Sabía hacerse amar con >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Supiera hacerse amar, con] < Supo hacerse amar con >".

[1223] Pm 1904 "[querida] < mujer >".

envejecer,[1224] y conserva el corazón,[1225] joven[1226] como á los veinte años;[1227] ponía[1228] ella algo de maternal en aquel[1229] amor de su[1230] decadencia;[1231] era el último,[1232] se lo decían bien[1233] claro los hilillos[1234] de plata[1235] que[1236] asomaban entre sus cabellos castaños, los cuales[1237] aún conservaban la gracia juvenil.

Un[1238] momento se detuvo Perico[1239] Pondal en la puerta de la alcoba. Era triste de veras,[1240] aquella habitación silenciosa, solemne, /83/ medio á obscuras;[1241] envuelta en

---

[1224] Gl 1893/ Pm 1904/ Fa 1936 "envejecer y".

[1225] Gl 1893/ EL 1893/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "corazón joven".

[1226] UM 1892/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "joven, como".

[1227] EL 1893/ Pm 1904 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1908/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1228] EL 1893 "ponía, ella, algo".

[1229] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "en [aquel] < este > amor".

[1230] Ha 1909/ Cs 1922 "[su] < la >".

[1231] Pm 1904/ Fa 1936 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "decadencia: Era".

[1232] Fa 1936 Punto y coma.

[1233] Pm 1904 "decían [bien] claro".

[1234] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[hilillos] < hilos >".

[1235] EL 1893 "plata, que".

[1236] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[que asomaban] < al asomar >".

[1237] EL 1893 "castaños [, los cuales] < que >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "castaños, [los cuales] < que >".

[1238] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Un momento se detuvo Perico Pondal] < II. Pedro Pondal se detuvo un momento >".

[1239] UM 1892/ Gl 1893 "[Perico] < Pedro > Pondal".
EL 1893 "[Perico] < Alfredo > Pondal".
Pm 1904 "[Perico] Pondal".

[1240] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "veras aquella".

[1241] Gl 1893/ EL 1893/ Nc 1918/ Cs 1922 Coma.

un vaho[1242] tibio,[1243] con olor de medicinas[1244] y de fiebre.[1245]

La llama viva de la chimenea,[1246] arrojaba claridades trémulas y tornadizas[1247] sobre el contorno suave y lleno de gracia,[1248] que el cuerpo de la enferma[1249] dibujaba á través de las ropas del lecho. Lo primero que se veía al entrar[1250] era una cabeza lívida,[1251] de mujer[1252] hermosa[1253], reposando sobre la blanca almohada. Pondal[1254] sintió que sus ojos volvían á llenarse de lágrimas,[1255] ante aquel rostro,[1256] que parecía no tener gota[1257] de sangre,[1258] y

---

Pm 1904 Dos puntos.
Cs 1909/ Fa 1936 "oscuras, envuelta".

[1242] Gl 1893 "baho".

[1243] Gl 1893/ EL 1893 "tibio con".

[1244] Gl 1893/ Hp 1907 "[medicinas] < medicina >".

[1245] Gl 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1246] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "chimenea arrojaba".

[1247] Gl 1893 "tornadizas, sobre el contorno, suave".
El 1893 "tornadizas, sobre el contorno [suave] < juvenil".

[1248] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "gracia que".

[1249] UM 1892/ EL 1893 "enferma, dibujaba".

[1250] Gl 1893/ EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "entrar, era".

[1251] Gl 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "lívida de".
El 1893 "[lívida,] < linda > de".

[1252] EL 1893 "muger".

[1253] EL 1893 / Fa 1936 "hermosa reposando".

[1254] Gl 1893/ EL 1893 "Pondal, sintió".

[1255] Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "lágrimas ante".

[1256] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904 "rostro que".

[1257] Gl 1893 "[gota] < gotas > de".

[1258] Pm 1904 "sangre y".

en el cual las tintas trágicas de la muerte[1259] empezaban á extenderse;[1260] pero vió[1261] que Octavia le miraba, llamándole á su lado con una triste sonrisa, y trató de sonreir también,[1262] para tranquilizarla. Llegóse al lecho;[1263] y tomando dulcemente[1264] la mano que la enferma dejaba colgar fuera,[1265] la retuvo entre las suyas,[1266] besándola en silencio, porque la emoción[1267] apenas le[1268] dejaba hablar.[1269] Ella /84/ le acarició la mejilla como á un niño, murmurando:[1270]

-¡Pobre pequeño!...[1271] cuánto[1272] siento dejarte!...[1273]

-¡No, no;[1274] tú no me dejas,[1275] porque yo me iré contigo!...[1276]

[1259] EL 1893 "muerte, empezaban".

[1260] UM 1892/ Gl 1893 "[extenderse] < perfilarse >; pero".
EL 1893 "[extenderse;] < perfilarse, > pero".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1261] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Pero [vió que] Octavia".

[1262] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "también para".

[1263] Gl 1893/ EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1264] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "tomando [dulcemente] la mano".

[1265] Fa 1936 "fuera la".

[1266] Pm 1904 "suyas besándola".

[1267] EL 1893 "emoción, apenas".

[1268] Hp 1907 "apenas [le] < la >".

[1269] Pm 1904 Punto y aparte.

[1270] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "niño [, murmurando]:".
Ha 1909 Punto y aparte.

[1271] UM 1892 "pequeño...".

[1272] Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Cuánto".
Ha 1909 "¡cuánto".

[1273] UM 1892 "dejarte!".

[1274] EL 1893 "- Nó, nó;".
Pm 1904 Coma.

En el rostro[1277] del[1278] joven se reflejaban las sacudidas nerviosas que le[1279] costaba no estallar en sollozos.[1280] Octavia le miró un momento,[1281] y atrayéndole á sí,[1282] prodigóle las palabras más tiernas.[1283] Después, devorándole con sus[1284] ojos febriles,[1285] y oprimiéndole la mano[1286] murmuró:

-¿Sabes qué día es mañana, Pedro?

Él contestó con la voz llena de lágrimas:

-No[1287] ¿qué día es?

Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[¡No, no;] < ¡No!... > ¡Tú".

[1275] EL 1893 "dejas porque".

[1276] Ha 1909 "contigo...".

[1277] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rostro < trastornado >".

[1278] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[del joven] < de aquel pobre muchacho >".

[1279] UM 1892/ Gl 1893 "[le costaba] < experimentaba, para >".
EL 1893 "[le costaba] < experimentaba para >".

[1280] Gl 1893 Punto y coma.
Pm 1904 Punto y aparte.

[1281] EL 1893 Punto y coma.

[1282] EL 1893 "si prodigole".

[1283] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "tiernas: [Después, devorándole (...) suplicándole que callase.]". (línea 49, pág 7).

[1284] Pm 1904 "con [sus] ojos".

[1285] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "febriles y".

[1286] Pm 1904 "mano, murmuró:".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[la mano] < las manos, > murmuró:".

[1287] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "No. ¿Qué".

-Mañana[1288] hace dos[1289] años que nos hemos conocido![1290] ¿Te acuerdas?[1291] ¡Quién te había de decir entonces,[1292] que tendrías que cuidarme,[1293] mi pobre pequeño!... ¡Pero[1294] por Dios[1295] no te /85/ aflijas! ¡Háblame![1296] ¡háblame!... ¡Dime que te acuerdas de todo!...[1297]

En el silencio y la obscuridad[1298] de la alcoba, el murmullo de la voz tenía algo de la solemnidad de un rezo. Perico[1299] muy conmovido gritó:

-¡Sí, me acuerdo! ¡me[1300] acordaré toda la vida!!![1301]

Fué aquél,[1302] un grito salido de lo más hondo del alma. Desde entonces ya no

---

[1288] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Mañana".

[1289] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[dos años] < otro año >".

[1290] Ha 1909 "conocido. ¿Te".

[1291] Fa 1936 "¿Te [acuerdas] < recuerdas > ?".

[1292] Pm 1904 "entónces que".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "entonces que".

[1293] Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "[cuidarme, mi pobre pequeño] < amortajarme mi pobre cuerpo >".
Cs 1922 "[cuidarme, mi pobre pequeño] < amortajar mi pobre cuerpo >".

[1294] Pm 1904 "Pero, ¡por".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Pero, por".

[1295] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Dios, no".

[1296] Pm 1904 "¡Háblame!... ¡Háblame !...".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Háblame! [¡háblame!...]".

[1297] Nc 1918 Punto y aparte.

[1298] Cs 1909/ Fa 1936 "oscuridad".

[1299] Pm 1904 "Perico, muy conmovido, gritó:".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Perico] < Pedro Pondal, > muy conmovido, gritó:".

[1300] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Me".

[1301] Pm 1904 "vida!...".
Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "vida!".

[1302] Pm 1904/ Nc 1918 "aquel un".
Cs 1909/ Ha 1909/ Cs 1922/ Fa 1936 "aquél un".

pudo contenerse por más tiempo,[1303] y se puso á sollozar como un niño.[1304]

-¡Octavia! ¡Octavia!... Alma[1305] mía!... queridita[1306] mía! ... ¡No me dejes sólo en el mundo![1307]

Y sellaba con pasión sus labios,[1308] sobre la mano de la enferma, una mano hermosa y blanca, húmeda ya por los sudores de la agonía.

Ella[1309] cerraba los ojos, suplicándole que callase.

-Mira,[1310] encanto;[1311] si no debes sentirme /86/ de ese modo.[1312] ¿Qué era yo para tí más que una carga? ¿no[1313] lo comprendes? Tú tienes por delante un gran porvenir.[1314]

[1303] Nc 1918 "tiempo y".

[1304] Cs 1909/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1305] Pm 1904 "[Alma mía!... queridita mía!...]".
Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "¡Alma mía!...".
Cs 1922 "¡Alma mía! ¡Toda!".

[1306] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[queridita] < ¡Toda > mía!...".
Ha 1909 "¡queridita".

[1307] Pm 1904 "mundo!...".

[1308] Pm 1904 "lábios sobre".
Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "labios sobre".

[1309] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Ella cerraba (...) que callase.]".

[1310] Gl 1893/ EL 1893 "Mira pequeño".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< III. > - Mira,".

[1311] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "[encanto] < pequeño >;".
Pm 1904 "encanto... ¡si".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1312] Pm 1904 "modo!".

[1313] Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¿No".

[1314] EL 1893 Puntos suspensivos.

Ahora, luego que yo me[1315] muera, debes vivir solito;[1316] no creas que[1317] digo esto porque esté[1318] celosa;[1319] ya sé que á muertos y á idos... Te hablo así,[1320] porque conozco lo que ata una mujer.[1321] Tú,[1322] si no te abandonas, tienes[1323] que subir muy alto![1324] Créeme[1325] á mí.[1326] Pero Dios[1327] que dá las alas,[1328] las dá para volar uno sólo.[1329] ¿Sí,[1330] mi hijito?

[1315] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "yo [me] muera".

[1316] Pm 1904 "solito... No".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "vivir [solito;] < solo. > No".

[1317] Nc 1918 "que < te > digo".

[1318] Gl 1893 "[esté] < estoy >".

[1319] Gl 1893 Puntos suspensivos.
EL 1893 Coma.
Pm 1904 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1320] EL 1893 "asi porque".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "así porque".

[1321] Gl 1893 "mujer: ¡tú".
EL 1893 "muger.".

[1322] EL 1893 "Tu si".

[1323] UM 1892 "¡tienes".

[1324] Pm 1904/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "alto. Créeme".

[1325] UM 1892/ Gl 1893 "créeme".

[1326] UM 1892/ EL 1893 Punto y coma.
Gl 1893 "mi; pero".

[1327] Fa 1936 "Dios, que".

[1328] UM 1892 "alas las".

[1329] EL 1893 "solo ¿Sí,".

[1330] EL 1893 "¡Sí mi hijito!".
Pm 1904 "Si, mi hijito.".
Hp 1907 "¿Sí mi hijito?.".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[¿Sí, mi hijito?]".

Después de[1331] que hayas triunfado,[1332] te doy permiso para enamorarte...[1333]

Intentó[1334] sonreir para quitar á sus palabras la amargura que rebosaban. Pondal le puso una[1335] mano en la boca.[1336]

-No hables así,[1337] Octavia, porque me desgarras el corazón. Tú vivirás,[1338] y volveremos á ser felices.

-¡Aunque[1339] viviese, no lo seríamos ya!

Su voz era tan débil[1340] que no[1341] parecía sinó que ya[1342] hablaba desde el sepulcro. En[1343] aquella /87/ conversación agónica, que podía ser la última, todo el pasado de sus

---

[1331] Ha 1909 "Después [de] que".

[1332] EL 1893 "triunfado te".

[1333] UM 1892/ EL 1893 Punto y aparte.
Gl 1893 "enamorarte < cuando quieras >.".

[1334] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "[Intentó sonreir (...) que rebosaban.]".

[1335] UM 1892/ EL 1893 "puso [una] < la > mano".

[1336] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos

[1337] Gl 1893/ EL 1893 "así Octavia,".
Pm 1904 Punto y seguido.

[1338] Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "vivirás y".
EL 1893 "Tú vivirás [, y volveremos á ser felices.] < ... tú vivirás... tú vivirás... >".

[1339] UM 1892 "[- Aunque viviese, (...) casarse con ella.] < Octavia no pudo reprimir un gemido; sintió un ahogo que la privó de respiración un instante, y ocultando la frente en las almohadas, rompió á llorar amargamente. En vano su amante trató de consolarla. >".
Gl 1893 "[- Aunque viviese, (...) casarse con ella.] < Octavia no pudo reprimir un gemido; sintió un ahogo que la privó de respiración un instante, y ocultando la frente en las almohadas, rompió á llorar amargamente. En vano su amante trataba de consolarla. >".
EL 1893 "[- Aunque viviese, (...) casarse con ella.] < Se sentía ahogado. Octavia no pudo reprimir un gemido: sintió un ahogo que la privó de respiración un instante, y ocultando la frente en las almohadas rompió á llorar amargamente. En vano su amante trataba de consolarla: >".

[1340] Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "débil, que".

[1341] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[no parecía sinó que ya hablaba] < ya parecía hablar >".

[1342] Pm 1904 "que [ya] hablaba".

[1343] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< IV. En aquella >".

relaciones volvía á su memoria, y á pesar de la sonrisa resignada,[1344] que contraía sus labios descoloridos, conocíase cuanto la hacía sufrir este linaje de recuerdos. Perico,[1345] sentado al borde de la cama,[1346] con la cabeza entre las manos, suspiraba en silencio. Él,[1347] también recordaba otros días, días de primavera,[1348] azules y luminosos; mañanas perfumadas; tardes melancólicas; horas queridas:[1349] paseos de enamorados que se extravían en las avenidas de los bosquecillos, cuando los insectos zumban la ardiente canción del verano, florecen las rosas,[1350] y las tórtolas se arrullan sobre las reverdecidas ramas de los robles. Recordaba los albores de su amor,[1351] y todas las venturas que debía á la moribunda. Sobre[1352] aquel seno de matrona, perfumado y opulento, ¡había[1353] reclinado tantas veces[1354] en delicioso éxtasis, /88/ su testa orlada de rizos, como la de un dios adolescente! ¡aquellas[1355] pobres manos,[1356]

[1344] Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "resignada que".

[1345] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Perico] < Pondal >,".

[1346] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cama con".

[1347] Pm 1904/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "El también".
Cs 1909 "Él también".

[1348] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "primavera azules y luminosos, mañanas perfumadas, tardes melancólicas, horas".

[1349] Pm 1904 Punto y coma.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "queridas... Paseos".

[1350] Pm 1904 "rosas y".

[1351] Pm 1904 "amor y".

[1352] Pm 1904 "[Sobre aquel (...) dios adolescente]".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Sobre".

[1353] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "había reclinado".

[1354] Cs 1922/ Fa 1936 "veces, en".

[1355] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Aquellas".

[1356] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "manos que".

que ahora se enclavijaban sobre la sábana, tenían jugado tanto con ellos!... [1357]Y al pensar en que iba á verse sólo en el mundo;[1358] que ya no tendría regazo donde descansar la cabeza,[1359] ni labios que le besasen, ni brazos que le ciñesen, ni manos que le alhagasen;[1360] tropel de gemidos y sollosos[1361] subíale á la garganta,[1362] y se retorcía en ella,[1363] como rabiosa jauria.[1364]

-¡Señor![1365] ¡Señor!... ¡No me la lleves! ¡Sé[1366] bueno!...

Y Perico,[1367] conteniendo trabajosamente las lágrimas,[1368] se puso á rezar,[1369] como un niño que era. ¿Por qué no había de hacer Dios un milagro? Y esta esperanza postrera, tan incierta, tan lejana, apoderándose de su pobre corazón, le[1370] trajo, como un perfume de incienso,[1371] el recuerdo de la infancia en el hogar paterno, donde todas las noches /89/

[1357] Pm 1904 "ellos! Y".

[1358] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1359] Ha 1909 "cabeza ni labios que le besasen ni brazos que le ciñesen ni".

[1360] Pm 1904/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "halagasen, tropel".
Ha 1909 "halagasen;".

[1361] Pm 1904/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "sollozos".

[1362] Pm 1904 "garganta y".

[1363] Pm 1904 "ella como".

[1364] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1365] Pm 1904 "- ¡Señor!... ¡Señor!...".

[1366] Pm 1904 "[¡Sé bueno!...]".

[1367] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Y [Perico,] conteniendo".
Hp 1907 "Perico conteniendo".

[1368] Fa 1936 "lágrimas se".

[1369] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "rezar como".

[1370] Ha 1909 "[le trajo, como un perfume de incienso,]".

[1371] Nc 1918 "incienzo,".

se rezaba el rosario... ¡Ay![1372] fué[1373] al deshacerse aquel hogar,[1374] cuando conociera á Octavia Santino!...

Aunque[1375] mozo de veinte años, Perico Pondal,[1376] no pasaba de ser un niño triste y romántico, en quien el sentimiento adquiría sensibilidad verdaderamente enfermiza. De estatura no más que mediana;[1377] ademán frío,[1378] y continente tímido[1379] y retraído, difícilmente agradaba la primera vez que se le conocía;[1380]-- él mismo,[1381] solía dolerse de ello, exagerándolo[1382] como hacía con todo.--[1383] Apuntábale negra barba, que encerraba,[1384] á modo de marco de ébano,[1385] un rostro pálido,[1386] y quevedesco. La frente

---

[1372] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Ay, fué".

[1373] Pm 1904 "¡Fué".
Ha 1909 "¡fué".

[1374] Nc 1918/ Fa 1936 "hogar cuando".

[1375] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< V. Aunque >".

[1376] Pm 1904 "Pondal no".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Perico] < Pedro > Pondal no".

[1377] Pm 1904/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 Coma.
Fa 1936 "mediana, [ademán] < además >".

[1378] Pm 1904/ Cs 1922 "frío y".

[1379] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "continente [tímido] < huraño > y".

[1380] Pm 1904/ Dos puntos.
Cs 1909 "conocía: Él".
Nc 1918 "conocía. El".
Cs 1922/ Fa 1936 "conocía: El".

[1381] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "mismo solía".

[1382] Pm 1904/ Ha 1909 "exagerándolo, como".

[1383] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "todo. Apuntábale".

[1384] Pm 1904 "encerraba á".

[1385] Pm 1904 "ébano un".

[1386] Pm 1904/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "pálido y".

era más altiva que despejada;[1387] los ojos más ensoñadores que brillantes. Aquella cabeza prematuramente pensativa,[1388] parecía inclinarse impregnada de una tristeza misteriosa y lejana. Su mirar melancólico,[1389] era el mirar de esos adolescentes,[1390] que, en medio de una gran ignorancia /90/ de la vida,[1391] parecen tener como la visión de sus dolores,[1392] y de sus miserias.

Octavia[1393] parecía dormitar;[1394] inmóvil, pálida como la muerte, con los cabellos sueltos sobre la almohada. En los labios de Perico,[1395] vagaba el mosqueo igual[1396] y continuado de un rezo. Poco á poco su[1397] amiga abrió los ojos,[1398] y los fijó en[1399] él con vago espanto.[1400]

[1387] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1388] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "pensativa parecía".

[1389] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "melancólico era".

[1390] Pm 1904 "adolescentes que en".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "adolescentes que".

[1391] Pm 1904 "vida parecen".

[1392] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "dolores y".

[1393] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Octavia parecía dormitar;] < VI. Octavia, hundida la cabeza, dormitaba, >".

[1394] Pm 1904 Dos puntos.

[1395] Pm 1904 "Perico vagaba".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Perico,] < Pondal > vagaba".

[1396] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "mosqueo [igual y] continuado".

[1397] Pm 1904 "[su amiga] < la enferma >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[su amiga] < Octavia >".

[1398] Nc 1918 "ojos y".

[1399] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "fijó [en él] con".

[1400] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

-¿Qué haces?... ¡rezas?[1401]

Perico[1402] dijo que no;[1403] y la enferma[1404] procurando sonreir, le[1405] hizo seña de que se acercase:[1406]

-Esta[1407] mañana, poco después de haber salido tú, he tenido una visita... Las hijas del general Rojas; dos niñas de quienes fuí institutriz.

Aquí tuvo que hacer una pausa y luego añadió:

-Una de ellas, Isabelita, viendo tu retrato, me preguntó si era mi novio... Las inocentes no saben que vivo contigo... /91/ Venía con ellas un sacerdote: el capellán de la casa[1408] según creo... Se sentó ahí, donde tú estás, y me estuvo hablando largo rato. ¡Si vieras que trabajos pasé para engañarle!... Luego temía que tú llegases y te viesen!...

Hubo de interrumpirse nuevamente. Suspirando, clavó los ojos en un crucifijo que había á los pies del lecho, y sin desviarlos ya, acabó en voz mucho más apagada:

[1401] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¿Rezas?".
Hp 1907/ Ha 1909 "¿rezas?".

[1402] Cs 1909 "[Perico] < Él >".
Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 " [Perico] < El >".

[1403] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1404] Pm 1904 "enferma [procurando sonreir,]".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "enferma, procurando".

[1405] Cs 1909 "[le hizo seña de que se acercase] < volvió á cerrar los ojos >:".
Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[le hizo seña de que se acercase] < volvió a cerrar los ojos >:".

[1406] Pm 1904 Punto y aparte.

[1407] Pm 1904 "[Esta mañana (...) soy tu querida!...]" .
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Esta mañana (...) Yo tengo la culpa] < - ¡Amor mío! >".

[1408] Ha 1909 "casa, según".

-¡Ah! es[1409] un santo ese[1410] sacerdote! Con[1411] tanto cariño me indicaba que debía confesarme!... Decía que no se debe esperar al último momento; que conviene hacerlo aún cuando el mal no sea grave... ¡Te digo que es un santo!...

Perico, encorvándose sobre ella, preguntóle con afan:

-¿Entonces, quieres que venga un confesor? Yo también había pensado en ello... Gravedad no la hay, eso no...

/92/ La enferma vaciló un momento; luego volviendo á él los hermosos ojos, nublados por la calentura, exclamó con dolorosa resolución:

-¡No, no!... Prefiero[1412] condenarme así... ¡Anda, dame un beso!

Y exhalando un gemido, avanzaba el rostro,[1413] y le presentaba la boca. Perico la miró asombrado.

-¿Pero por qué no quieres?

Octavia sollozó:

-¡Ay! Cuando entrase el sacerdote, tú tendrías que irte; que salir de esta casa; que no volver ya... Diría que es pecado... No[1414] ves que soy tu querida!... Y[1415] yo quiero verte, tenerte siempre á mi lado... ¡Pedirte perdón! Lo[1416] demás no me importa nada!

[1409] Ha 1909 "¡es".

[1410] Hp 1907 "santo [ese] sacerdote".

[1411] Ha 1909 "¡Con".

[1412] Ha 1909 "¡Prefiero condenarme así!...".

[1413] Ha 1909 "rostro y".

[1414] Ha 1909 "¡No".

[1415] Pm 1904 "[Y yo] - Quiero".
Ha 1909 "¡Y yo (...) mi lado!".

[1416] Pm 1904/ Ha 1909 "¡Lo".

Quiso arrojarse del lecho[1417] y Perico la sujetó suplicándole que se calmase.[1418] Sollozaba[1419] prometiendo casarse con ella.

-¿Ves? este es el resultado...[1420] ¡Ya[1421] me lo /93/ temía! ¿Pero qué tienes? ¿No[1422] comprendes que así te pones peor? ¡Dios[1423] mío! ¡Dios mío! Yo tengo la culpa.

Octavia[1424] exánime y jadeante, había caído sobre la almohada. Sintió un ahogo que la privó de respiración un instante, y[1425] ocultando la frente[1426] en las almohadas,[1427] rompió á llorar amargamente. En vano su[1428] amante trató de consolarla. Ella sentíase conmovida[1429] ante el afecto[1430] de aquel niño[1431]; y la conciencia le remordía,[1432] como si

---

[1417] Pm 1904 "lecho, y".

[1418] Pm 1904 Dos puntos.

[1419] Pm 1904 "[Sollozaba (...) me lo temía!]".

[1420] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "resultado < de tus > ...".

[1421] UM 1892/ EL 1893 "Ya < yo > me".

[1422] EL 1893 "[¿No comprendes que así te pones peor?] < ¡Comprende que así te pones peor! >".

[1423] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "[¡Dios mío! (...) amante trató de consolarla.]" .

[1424] Pm 1904 "Octavia, exánime".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Octavia] Exánime".

[1425] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "y, ocultando".

[1426] Hp 1907 "[frente en las almohadas] < faz >,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[frente en las almohadas] < cara >,".

[1427] Pm 1904 "almohadas rompió".

[1428] Pm 1904 "[su amante] < Perico >".

[1429] EL 1893 "conmovida, ante".

[1430] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "[afecto] < cariño >".

[1431] UM 1892 "[niño] < hombre > ; y".
Gl 1893 "[niño;] < muchacho, > y".
EL 1893 "[niño; y (...) amado bastante] < hombre >. Cediendo".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1432] Cs 1922 "remordía como".

no le hubiese amado bastante. Cediendo á sus[1433] ruegos[1434] descubrió el rostro, y las lágrimas siguieron cayendo de aquellos ojos de tan[1435] puro azul,[1436] pero silenciosas,[1437] sin gemidos ni sollozos. Se miraron[1438] inmóviles los dos, con las manos enlazadas,[1439] como si fuesen á hacerse[1440] un juramento[1441]. La mirada que cambiaron,[1442] era la despedida muda, solemne, angustiosa[1443] que se dan dos almas al separarse;[1444] era la evocación de sus recuerdos;[1445] /94/ todo el pasado de aquel amor, al cual iba á poner término la muerte. Las lágrimas corrieron más abundantes de los ojos de Octavia, y algo intolerable y mortificante[1446] sintió en el corazón:[1447]

-¡Qué no haría yo para que no me llorase[1448] mi pobre pequeño!...[1449]

[1433] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[sus] < los >".

[1434] Gl 1893 "ruegos, descubrió".

[1435] EL 1893 "de [tan] puro".

[1436] Pm 1904 Punto y coma.

[1437] Gl 1893 "pero [silenciosas,] sin".

[1438] Gl 1893/ EL 1893 "miraron, inmóviles".

[1439] EL 1893 "[enlazadas,] < cruzadas > como".

[1440] Gl 1893 "[hacerse] < hacer >".

[1441] Gl 1893 "juramento < de amor >.".

[1442] Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cambiaron era".

[1443] Gl 1893/ EL 1893/ Cs 1922 "angustiosa, que".

[1444] Pm 1904 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "separarse: Era".

[1445] Pm 1904 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1446] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "mortificante, sintió".

[1447] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904 Punto y aparte.

[1448] UM 1892 "[llorase mi pobre pequeño] < sintieses, mi "poverino fanciullo" >!...".

Había[1450] vuelto á esconder la cabeza en las almohadas, sollozando tan bajito,[1451] que apenas se la oía.[1452]

Pondal se inclinó[1453] y puso sus[1454] labios en los cabellos de Octavia, besándolos suavemente, recorriendo toda la trenza. Estuvo así larguísimo rato, susurrando palabras cariñosas[1455] que producían en la enferma estremecimientos[1456] convulsivos y dolorosos. Se inclinó un poco más,[1457] y levantando con cuidado,[1458] como una reliquia,[1459] aquella adorada cabeza, la obligó á que le[1460] mirase. Ella[1461] clavó en él con extraordinaria tristeza las pupilas,[1462] que parecían más grandes y /95/ más bellas por efecto de la demacración del

---

Gl 1893 "[llorase mi pobre pequeño] < sintieses, mi *poverino fanciullo* >!...".
EL 1893 "[llorase mi pobre pequeño!...] < sintieses! >".

[1449] Pm 1904 "pequeño!".

[1450] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< VII. Había >".

[1451] EL 1893/ Pm 1904 "bajito que".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[bajito,] < quedo > que".

[1452] EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1453] UM 1892 "inclinó, y".

[1454] EL 1893 "[sus] < los > labios".

[1455] Gl 1893 "palabras [cariñosas] que".
El 1893 "cariñosas, que".

[1456] Pm 1904/ Gl 1893 "extremecimientos".

[1457] EL 1893 Punto y coma.

[1458] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cuidado como".

[1459] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "reliquia aquella".

[1460] Gl 1893 "que [le] < la > mirase".

[1461] EL 1893 "Ella, clavó".

[1462] Gl 1893 "púpilas,".

rostro,[1463] y los dos permanecieron mudos, tratando de leerse los más escondidos pensamientos:[1464] Perico fué el primero en hablar.[1465]

-¿Qué tienes? ¿no[1466] me dices?[1467]

Los labios de la enferma se agitaron apenas.[1468]

-Pedro...[1469]

-¿Qué,[1470] mi pobrecita?

-¡Quiero[1471] que me prometas una cosa![1472]

-Cuantas quieras.

-Que[1473] en ningún caso me dejarás morir sola.

-¿Qué[1474] dices[1475] Octavia?

[1463] Hp 1907 "rostro y".

[1464] Um 1892/ Gl 1893 "pensamientos. [Perico] < Él > fué".
EL 1893 "pensamientos. [Perico] < El, > fué".
Pm 1904 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "pensamientos. [Perico] < Pedro Pondal > fué".

[1465] EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1466] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¿No".

[1467] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "dices?...".

[1468] EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1469] EL 1893 "[Pedro...] < ¡Alfredo! >".

[1470] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "- ¿ [Qué, mi pobrecita] < Di, mi pobre amor >?".

[1471] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904 "- Quiero que".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "- ¡ [Quiero] Que me".

[1472] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904 "una cosa.".

[1473] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "- [Que en ningún caso me dejarás morir sola.] < ¿No me dejarás morir sola? >".

[1474] EL 1893 "¡Qué dices Octavia!".

[1475] UM 1892/ Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "dices, Octavia?".

-¿Lo juras?

-Lo juro![1476]... ¡pero eso[1477] es una locura que[1478] á nada viene![1479]

-¡Cállate,[1480] por Dios[1481]! Me haces un daño horrible[1482]... ¡Calla![1483]

Se cubrió los ojos,[1484] como si la llama de la chimenea le[1485] molestase, y añadió:

/96/-Después te diré[1486] eso...:[1487] No quiero que mi muerte te haga sufrir.[1488]

Creyó Pondal que la enferma deliraba,[1489] y nada dijo.[1490] Ella siguió musitando[1491]:

[1476] UM 1892/ Gl 1893 "juro... pero".
EL 1893 "juro. ¡pero".
Pm 1904/ Ha 1909 "¡Lo juro!... ¡Pero".
Hp 1907 "juro... ¡pero".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Lo juro... ¡Pero".
Ha 1909 "¡Lo juro!...".

[1477] Nc 1918 "eso < no > es".
EL 1893 "[eso] < esa >".

[1478] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "locura [que á nada viene] !".

[1479] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "viene.".

[1480] EL 1893 "- ¡Cállate por".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "- ¡ [Cállate] < Calla >, por".

[1481] EL 1893 "por [Dios] < la Vírgen >!".

[1482] EL 1893 "horrible!...".

[1483] UM 1892/ EL 1893 "Calla.".
Gl 1893 "calla.".

[1484] Gl 1893 "ojos < con las manos >, como si".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "ojos como".

[1485] EL 1893 "chimenea [le] < la > molestase,".

[1486] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "te [diré eso...:] < lo confesaré todo... >".

[1487] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904/ Hp 1907/ Ha 1909 "eso... No".

[1488] UM 1892/ Pm 1904 Puntos suspensivos.

[1489] Gl 1893/ EL 1893 "deliraba y".

[1490] Gl 1893 Punto y coma.

[1491] Gl 1893 "[musitando] < meditando > :".

-¡Sin embargo,[1492] te he[1493] amado mucho,[1494] Pedro![1495]... ¡mucho![1496] ¡mucho!... Bien[1497] lo sabe Dios!...[1498]

-¡Y yo también[1499] lo sé!...[1500]

-¡No![1501] ¡no!... ¡Tú no lo sabes!...[1502]

Experimentó una rápida conmoción,[1503] y se quedó lívida y distendida,[1504] como si fuese á morir. Cuando hubo cobrado[1505] ánimo,[1506] añadió:

[1492] UM 1892/ Gl 1893 "- Sin embargo,".
EL 1893 "- Sin embargo te".

[1493] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "te [he amado] < quise > mucho,".

[1494] EL 1893 "mucho [Pedro] < Alfredo >".

[1495] UM 1892 "Pedro; mucho, mucho. ¡Bien".
Gl 1893 "Pedro; mucho, mucho; bien".
EL 1893 "[Pedro] < Alfredo >; mucho, mucho, ¡bien".

[1496] Pm 1904 "¡Mucho... mucho! ¡Bien".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Mucho! ¡Mucho!... ¡Bien".

[1497] Ha 1909 "¡Bien".

[1498] Gl 1893 "Dios.".
EL 1893/ Pm 1904 "Dios!".

[1499] UM 1892 "- ¡Y yo [también lo sé] !...".
Gl 1893 "[-] ¡Y yo [también lo sé] !...".
EL 1893 "Y yo [también lo sé] !".

[1500] Cs 1922 "sé!".

[1501] UM 1892/ Gl 1893 "[¡No!, no!... ¡Tú no lo sabes!...] < Tú más a mí; por eso sufro tanto. >".
EL 1893 "[¡No!, no!... ¡Tú no lo sabes!...] < Tú más á mí; por eso sufro tanto! >".
Pm 1904 "¡No... no!... ¡Tú".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡No! [¡no!...] ¡Tú".

[1502] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "sabes!".

[1503] Gl 1893 "conmoción y".

[1504] Gl 1893 Punto y coma.
EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "distendida como".

[1505] UM 1892/ Gl 1893 "hubo [cobrado] < recobrado > ánimo".

[1506] EL 1893 "ánimo [añadió] < dijo > :".
UM 1892/ Gl 1893 "ánimo, [añadió] < dijo >:".

-Hubiese[1507] sido yo[1508] tan feliz sin este torcedor! No;[1509] no quiero que me llores;[1510] no quiero...[1511]

-Pero[1512] Octavia,[1513] ¿qué tienes? ¡tú[1514] deliras![1515] Te[1516] suplico que calles,[1517] ¿no me oyes,[1518] Octavia querida? Te[1519] lo suplico...[1520]

Se dejó caer en el sillón que había arrimado al lecho,[1521] y tomó la mano que /97/Octavia tenía sobre el arrugado doblez de la sábana.[1522]

-Ahora te prohibo hablar, y si no me obedeces, ya lo sabes, me voy.

[1507] UM 1892/ Gl 1893/ Pm 1904/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Hubiese".

[1508] Gl 1893 "sido [yo] tan feliz sin este torcedor!...".

[1509] EL 1893 Dos puntos.
Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1510] Pm 1904 "llores... No".
EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1511] Gl 1893 Punto y aparte.

[1512] Pm 1904 "Pero, Octavia,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Pero Octavia!".

[1513] Gl 1893/ EL 1893 "Octavia ¿qué"
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Octavia! [, ¿qué tienes?] ¡Tú".

[1514] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Tú".

[1515] Gl 1893 Punto y aparte.

[1516] Cs 1922 "[Te suplico (...) Octavia querida?]".

[1517] Gl 1893 "calles [, ¿no me oyes, Octavia querida? Te lo suplico...].".
Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "calles. ¿No".

[1518] EL 1893 "oyes Octavia".
Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "oyes [, Octavia querida] ?".

[1519] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Te lo suplico!...".

[1520] EL 1893 Punto y aparte.

[1521] UM 1892 "lecho y".

[1522] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

Octavia[1523] oprimió[1524] suavemente[1525] la mano de[1526] su amigo[1527] procurando sonreir, pero[1528] la mueca que hizo en la tentativa,[1529] resultó espantable.[1530] Después[1531] quedóse como dormida, pero sólo fué[1532] un momento;[1533] enseguida[1534] abrió los ojos sobresaltada,[1535] como si saliese de una pesadilla, y extendió las manos[1536] palpando con avidez la[1537] cabeza de su amante.[1538]

[1523] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Octavia < le > oprimió".

[1524] UM 1892/ EL 1893 "Octavia [oprimió] < oprimía > suavemente".

[1525] Pm 1904 "oprimió [suavemente] < nuevamente > la mano".

[1526] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "mano [de su amigo] procurando".

[1527] EL 1893 "amigo, procurando".

[1528] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "sonreír, [pero] < y >".
Fa 1936 "sonreír [pero] < y >".

[1529] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "tentativa resultó".

[1530] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 Punto y aparte.

[1531] UM 1892 "[Después quedóse como dormida, pero sólo fué un momento;] < En aquella conversación agónica, que podía ser la última, todo el pasado de sus relaciones volvía a su memoria, y conocíasele en las alteraciones de rostro cuánto la hacía sufrir este linaje de recuerdos. >".
Gl 1893 "[Después quedóse como dormida, pero sólo fué un momento;] < En aquella conversación agónica, que podía ser la última, todo el pasado de sus relaciones volvía á su memoria y conocíasele en las alteraciones del rostro cuánto la hacía sufrir en este linaje de recuerdos. >".
EL 1893 "[Después quedóse como dormida, pero sólo fué un momento;] < En aquella conversación agónica, que podía ser la última, todo el pasado de sus relaciones volvía á su memoria y conocíasele en las alteraciones de rostro, cuanto la hacía sufrir, este linaje de recuerdos. >".

[1532] Cs 1922 "fué < por > un".

[1533] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "momento: En seguida".

[1534] UM 1892/ Gl 1893 "[enseguida] < De pronto >".
EL 1893 "[enseguida] < De pronto, >".
Hp 1907/ Ha 1909 "en seguida".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "En seguida".

[1535] Gl 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "sobresaltada como".

[1536] EL 1893 "manos, palpando".

[1537] Pm 1904 "con avidez [la cabeza de su amante] .".

[1538] UM 1892/ EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

-¿Estás ahí[1539] Perico? ¡no[1540] te veo!

-Sí,[1541] aquí estoy[1542] mi vida![1543]

Perico[1544] separó los cabellos empapados de sudor que obscurecían[1545] la frente de la enferma, y depositó en ellos un largo beso,[1546] lleno de amor y de tristeza. Después,[1547] volviendo á sentarse, empezó á decir:

-Esta mañana encontré á Corsino Infante[1548] que me preguntó por tí: le dije /98/ que no estabas bien, y prometió venir á verte.

Octavia gimió sordamente.

-¡No, no![1549] ¡qué no venga!

-¿Pero[1550] por qué, hija? ¡Vamos, no seas así![1551] Si no quieres hacer lo que él

---

[1539] UM 1892/ Gl 1893 "ahí, [Perico?] < Pedro >?".
EL 1893 "ahí [Perico] < Alfredo >?".
Pm 1904/ Hp 1907 "ahí, Perico?".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "ahí [Perico]?" .

[1540] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡No".

[1541] Pm 1904/ Ha 1909 "¡Sí,".

[1542] UM 1892 "estoy ¡mi".
Gl 1893/ Pm 1904/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "estoy, mi".

[1543] Gl 1893/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "vida.".

[1544] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "[Perico separó (...) no me acongojes!!!]. < En la habitación no se oía más que el chisporroteo de la lumbre. >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Perico] < Pedro >".

[1545] Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "oscurecían".

[1546] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "beso lleno".

[1547] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Después, volviendo (...) verdad que sí.]" .

[1548] Pm 1904/ Ha 1909 "Infante, que".

[1549] Pm 1904 "no, que no".

[1550] Pm 1904 "Pero, ¿por qué, hija? Vamos".

[1551] Pm 1904 "asi. Si".

recete[1552] no lo haces... Verdaderamente[1553] no viene más que como amigo... Yo[1554] sin embargo, entre Corsino y tu[1555] doctor Cuevas, no vacilaría...[1556]Ya has visto lo que pasó en mi enfermedad;[1557] Corsino fué el único que estuvo un poco acertado... El[1558] doctor Cuevas es un practicón, nada más; é[1559] Infante ha estudiado mucho!...[1560]

Y Perico,[1561] endulzaba la voz para no disgustar á la enferma.[1562]

-Pero tú no le quieres bien, y eres ingrata;[1563] de verdad que sí.

Octavia,[1564] que parecía sufrir mucho, balbuceó con creciente anhelo:

[1552] Pm 1904 "recete, no".

[1553] Pm 1904 "Verdaderamente, no".

[1554] Pm 1904 "Yo, sin".

[1555] Pm 1904 "y [tu] < el > doctor".

[1556] Pm 1904 Punto y seguido.

[1557] Pm 1904 Dos puntos.

[1558] Ha 1909 "¡El doctor".

[1559] Hp 1907 "más; [é] Infante".

[1560] Pm 1904 "mucho... -- Y".

[1561] Pm 1904 "Perico endulzaba".

[1562] Pm 1904 Punto y seguido.

[1563] Pm 1904 "ingrata... De verdad".

[1564] Nc 1918 "Octavia que".

-¡Calla!...[1565] ¡calla![1566] Por[1567] la Virgen María[1568] no me acongojes!!![1569]

/99/ Un[1570] enorme gato de pelambre[1571] chamuscada[1572] y amarillenta[1573] que dormía delante de la chimenea, despertóse, enarcó el lomo erizado,[1574] sacó las uñas, giró en torno con diabólico maleficio,[1575] los ojos fosforecentes[1576] y fantásticos,[1577] y huyó con menudo trotecillo. Octavia estremecióse,[1578] poseída de uno de esos terrores supersticiosos[1579] que experimentan las imaginaciones enfermas, y[1580] se incorporó,[1581]

[1565] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[¡Calla... ¡calla! (...) me acongojes!!!] < ¡Virgen María, no me abandones! >".

[1566] Pm 1904 "¡Calla!".

[1567] Pm 1904 "¡Por".
Ha 1909 "¡¡ Por".

[1568] Pm 1904 "María, no".

[1569] Pm 1904 "acongojes!".
Hp 1907 "acongojes!...".

[1570] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "< VIII. > Un enorme".

[1571] UM 1892/ Gl 1893 "de [pelambre chamuscada y amarillenta] < color barcino > que".
EL 1893 "de [pelambre chamuscada y amarillenta] <color barcino, > que".

[1572] Pm 1904 "[chamuscada y amarillenta] < chamuscado y amarillento, >".

[1573] Fa 1936 "amarillenta, que".

[1574] UM 1892 "herizado,".

[1575] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "maleficio los".

[1576] Pm 1904/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "fosforescentes".

[1577] Gl 1893/ EL 1893/ Ha 1909 "fantásticos y".

[1578] UM 1892 "estremecióse poseída".
Gl 1893 "Octavia [estremecióse], poseída".
EL 1893/ Pm 1904 "extremecióse,".

[1579] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "terrores [supersticiosos] < pueriles > que".

[1580] Gl 1893 "enfermas, [y] se".

[1581] EL 1893 "incorporó apoyada".

apoyada en el borde del lecho, mirando anhelante;[1582] fué menester que Pondal,[1583] á la fuerza, la[1584] obligase á acostarse,[1585] colocándole[1586] suavemente la cabeza en el centro de la almohada;[1587] ella parecía no verle;[1588] tenía la mirada vaga,[1589] y respiraba fatigosa[1590] con el semblante contraído. Su[1591] amante la miraba,[1592] sin ser dueño de contener las lágrimas;[1593] por un formidable esfuerzo de la voluntad[1594] se serenó,[1595] para preguntarle

---

[1582] Gl 1893 Coma.
Pm 1904 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "anhelante: Fué".
Fa 1936 Punto y seguido.

[1583] Pm 1904 "Pondal á la fuerza la obligase".
EL 1893 "Pondal [, á la fuerza,] la".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Pondal, [á la] < por > fuerza,".

[1584] Hp 1907 "[la] < le > obligase".

[1585] EL 1893 "á [acostarse,] < acostarle > colocándole".

[1586] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[colocándole] < colocándola >".

[1587] Pm 1904/ Fa 1936 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "almohada: Ella".

[1588] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.
Pm 1904 Dos puntos.

[1589] Gl 1893/ Nc 1918 "vaga y".

[1590] Gl 1893 "fatigosa, con".

[1591] Pm 1904 "[Su amante] < Perico > la".

[1592] Gl 1893 "la [miraba,] < contemplaba > sin".
EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "miraba sin".

[1593] Pm 1904/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido ".
Cs 1909/ Nc 1918 "lágrimas: Por".

[1594] Gl 1893/ EL 1893 "voluntad, se".

[1595] Gl 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "serenó para".

qué tenía;[1596] no contestó Octavia, y él insistió:[1597]

-¿Sufres mucho[1598]?

/100/ La enferma abrió los ojos,[1599] que se fijaron con extravío en los objetos;[1600] agitáronse sus labios, pero fueron tan apagadas y confusas las palabras que salieron de ellos, que casi no rozó su aliento el rostro de Perico,[1601] que se inclinaba sobre ella,[1602] para oir mejor;[1603] sin embargo,[1604] á él le pareció[1605] que Octavia decía:

-¡No puedo![1606] ¡no puedo!... me[1607] remuerde...

[1596] Gl 1893 Dos puntos.
Pm 1904/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918 "tenía: No".

[1597] UM 1892/ Gl 1893 "él [insistió] < volvió a repetir la misma pregunta > :".

[1598] EL 1893 "mucho < mi vida >?".

[1599] EL 1893 "ojos que".

[1600] Gl 1893 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918 "objetos: Agitáronse".
Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1601] UM 1892/ EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "de [Perico] < Pondal >, que".
Gl 1893 "de [Perico,] < Pondal > que".

[1602] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904 "ella para".

[1603] Pm 1904/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918 "mejor: Sin".

[1604] EL 1893 "embargo á".

[1605] EL 1893 "le [pareció] < parecía > que".

[1606] Gl 1893 "¡No puedo!... ¡no".
Pm 1904 "puedo... no".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡No puedo! ¡No".

[1607] Pm 1904 "¡Me remuerde!...".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Me remuerde...".

Y la vió temblar en el lecho;[1608] el rostro demudado y convulso.[1609] Luego[1610] quedó estirada, rígida,[1611] indiferente;[1612] la cabeza torcida;[1613] entreabierta la boca por la respiración,[1614] el pecho agitado. Pondal permanecía en pie;[1615] irresoluto, sin atreverse ni á llamarla,[1616] ni á moverse, por no turbar aquel reposo[1617] que le causaba horror. Entenebrecido y suspirante[1618] volvió á sentarse junto al lecho, la barbeta[1619] apoyada en la mano, el oído atento al más leve rumor. Allá abajo,[1620] se oía el perpetuo sollozo de la fuentecilla del patio,[1621] unas /101/ niñas jugaban á la rueda;[1622] y los vendedorcillos de periódicos[1623] pasaban pregonando las últimas noticias de un crimen misterioso.[1624] La

---

[1608] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1609] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y aparte.

[1610] Pm 1904 "Luego, quedó".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Luego quedó] < IX. Ha quedado > estirada,".

[1611] EL 1893 "régida,".

[1612] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1613] Gl 1893/ EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1614] Pm 1904 Punto y coma.

[1615] EL 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1616] Gl 1893/ Ha 1909 "llamarla ni".

[1617] UM 1892 "aquel [reposo] < rostro > que".

[1618] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "suspirante, volvió".
Pm 1904 "[suspirante] < respirante, > volvió".

[1619] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "la [barbeta] < frente > apoyada".

[1620] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "abajo se".

[1621] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904 Punto y coma .

[1622] Gl 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.
EL 1893 "rueda y".

[1623] Gl 1893/ EL 1893 "periódicos, pasaban".

[1624] UM 1892/ Gl 1893 Punto y aparte.

habitación empezaba[1625] á quedarse completamente á obscuras,[1626] y Pondal se levantó[1627] para entornar los postigos[1628] del balcón que[1629] estaban cerrados.[1630] Era la tarde[1631] de esas adustas é invernales, de[1632] barro y de[1633] llovizna, que tan triste aspecto prestan á la vieja ciudad. Siniestras ráfagas plomizas[1634] y lechosas[1635] pasaban lentamente ante los cristales que la ventisca azotaba con furia. Dos aguadores sentados sobre sus cubas,[1636] aguardaban la vez, entonando una canción de su país.[1637] Perico[1638] no entendía la letra, que tenía una

---

EL 1893 "[misterioso] < lastimoso >. La".

[1625] Gl 1893 "habitación [empezaba á quedarse] < iba quedando >".

[1626] EL 1893/ Nc 1918 "obscuras y".
Cs 1909/ Fa 1936 "oscuras,".

[1627] Ha 1909 "levantó, para".

[1628] Hp 1907/ Cs 1909 "póstigos".

[1629] UM 1892 " balcón [que estaban cerrados] < . ¡Qué día tan triste! pensó mirando al cielo >. Era".

[1630] Gl 1893 "cerrados < del todo. ¡Qué día tan triste pensó mirando al cielo >. Era".
EL 1893 "cerrados < . ¡Qué día tan triste! pensó mirando al cielo >. Era".

[1631] Gl 1893 "tarde, de".

[1632] Gl 1893/ EL 1893 "invernales, [de barro y de llovizna,] que".

[1633] Pm 1904 "y [de] llovizna,".
Fa 1936 "de [llovizna] < lloviznas >,".

[1634] EL 1893 "ráfagas [plomizas] < obscuras > y".

[1635] Gl 1893/ EL 1893 "lechosas, pasaban".

[1636] UM 1892 "sus [cubas] < cubos >, aguardaban".
Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cubas aguardaban".

[1637] Gl 1893 Dos puntos.
EL 1893 Coma.

[1638] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "[Perico] < Pondal > no".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[Perico] < Pedro Pondal > no".

cadencia lánguida y nostálgica,[1639] pero,[1640] con aquella música,[1641] sentía poco á poco[1642] penetrar en su alma[1643] supersticioso terror. Creyó oir la[1644] voz de Octavia,[1645] y volvió vivamente[1646] la cabeza. La enferma se había incorporado en las almohadas,[1647] y le /102/ llamaba[1648] con la angustia pintada en el semblante.[1649] El corrió al lado de ella.[1650]

-¿Qué tienes?...[1651]

-Creo[1652] que voy á morirme.[1653] Escucha, no debes llorarme,[1654] porque...

[1639] UM 1892/ Pm 1904 Punto y coma.

[1640] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "pero con".

[1641] Pm 1904 "música sentía".

[1642] EL 1893 "poco, penetrar".

[1643] UM 1892 "alma [supersticioso] < incontrastable > terror.".
EL 1893 "alma, supersticioso".

[1644] UM 1892 "oir [la voz de Octavia] < que Octavia le llamaba >, y".

[1645] Gl 1893/ EL 1893 "Octavia y".

[1646] Pm 1904 "volvió [vivamente] < lentamente > la".

[1647] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "almohadas y".

[1648] Gl 1893 "llamaba, con".

[1649] Gl 1893 "semblante: él".

[1650] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[1651] Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904/ Nc 1918 "tienes?".

[1652] EL 1893 "¡Creo".

[1653] Gl 1893 "á [morirme] < morir >".
EL 1893 "morirme!".

[1654] Gl 1893 "llorarme porque...".

Calló[1655] temblando;[1656] la huella de sus ojeras se difundió por toda la mejilla;[1657] agitáronse sus labios como si fuese á llorar,[1658] sus facciones acentuáronse cada vez más cadavéricas[1659] y los dientes se entrechocaron;[1660] pero[1661] luego,[1662] levantándose loca,[1663] gritó:

-¡No;[1664] no debes quererme! ¡Te he engañado! ¡He[1665] sido mala!

Pondal[1666] la miró estúpidamente, mientras en sus labios,[1667] trémulos y sin color, se dibujaba esa sonrisa tirante[1668] y angustiosa que algunos reos tienen sobre el cadalso;[1669] pero aquello no duró más que un momento, porque enseguida,[1670] como si volviese en sí[1671]

[1655] Pm 1904 "Calló, temblando".

[1656] EL 1893/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1657] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1658] Pm 1904 Punto y coma.

[1659] Pm 1904 "cadavéricas, y".

[1660] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1661] Nc 1918 "Pero, luego".

[1662] UM 1892 "luego levantándose".

[1663] UM 1892/ EL 1893 "loca gritó:".

[1664] EL 1893 "¡No! ¡no debes".
Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1665] Gl 1893 "¡he".

[1666] UM 1892/ Gl 1893 "[Pondal la miró (...) en sí gritó:]".

[1667] EL 1893 "labios, [trémulos y sin color] < un poco trémulos >, se dibujaba".
Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922 "labios trémulos".

[1668] EL 1893 "sonrisa [tirante] < forzada > y angustiosa".

[1669] EL 1893 Coma.
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "cadalso. [pero] Aquello".

[1670] Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "en seguida".

[1671] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "sí, gritó:".

gritó:

-¿Qué[1672] dices[1673] Octavia? ¡eso[1674] no puede ser![1675] ¡es imposible!

/103/ -No,[1676] no; ¡pero espera! ¡te[1677] quiero!...[1678] me[1679] lo has prometido!...

Pondal,[1680] encorbado sobre la moribunda, la sacudía brutalmente por[1681] los hombros, repitiendo:

-¡Habla! ¡habla![1682] ¡dime[1683] que no es verdad[1684] ¡Dime quién es él![1685] ¡Habla!

[1672] EL 1893 "¡Qué dices Octavia!".

[1673] UM 1892/ Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "dices, Octavia".

[1674] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Eso no".
Gl 1893 "Octavia? eso".

[1675] Pm 1904 "ser!... ¡< Eso > es".
Gl 1893 "ser ¡es".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "ser! ¡Es".

[1676] UM 1892 "¡No, no; pero".
Pm 1904 "no... ¡Pero".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "no. ¡Pero".

[1677] Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Te".

[1678] UM 1892/ EL 1893 "quiero! < ¡no te vayas! >...".
Gl 1893 "quiero! < no te vayas > ...".
Pm 1904 "quiero! < ¡No te vayas > ¡Me".

[1679] UM 1892 "¡me".
Gl 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Me".

[1680] EL 1893 "Pondal encorvado".
Hp 1907 "Pondal encorbado".
UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893/ Pm 1904/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "Pondal, encorvado".

[1681] Gl 1893 "brutalmente [por los hombros],".

[1682] Pm 1904 "¡Habla!...".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Habla!".

[1683] Gl 1893 "dime".
EL 1893 "Dime".
Pm 1904/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "¡Dime".

[1684] UM 1892/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ha 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "verdad!".
Gl 1893 "verdad; ¡dime".
EL 1893 "verdad; dime".

1 Octavia le miró con expresión sobrehumana, dolorida, suplicante, agónica;[1686] quiso hablar,[1687] y su boca[1688] sumida y reseca por la fiebre[1689] se contrajo horriblemente;[1690] giraron[1691] en las cuencas,[1692] que parecían hundirse[1693] por momentos, las pupilas[1694] dilatadas y vidriosas;[1695] volviósele azulenca la faz;[1696] espumajaron[1697] los labios,[1698] el

---

Pm 1904 "verdad!... ¡Dime".

[1685] Pm 1904 "él... ¡Habla!...".

[1686] Gl 1893 "suplicante [, agónica] ; quiso".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1687] Gl 1893 "hablar y".

[1688] EL 1893 "boca, sumida".

[1689] EL 1893 "fiebre, se".

[1690] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[1691] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "[giraron] < giró >".

[1692] UM 1892/ Pm 1904 "cuencas que".

[1693] Gl 1893 "parecían [hundirse] < ahondarse > por".

[1694] Gl 1893 "pupilas, dilatadas".

[1695] UM 1892/ Gl 1893 "vidriosas [; volviósele azulenca la faz;] ,".
EL 1893 "vidriosas [; volviósele azulenca (...) los labios] < , y > el cuerpo"..
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1696] Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 Coma.

[1697] UM 1892/ Gl 1893 "[espumajaron] < espumajáronle > los".

[1698] UM 1892 "labios, < y > el".
Gl 1893 "lábios < y > el".
Pm 1904 Punto y coma.

cuerpo enflaquecido[1699] extremecióse,[1700] como[1701] si un soplo helado[1702] lo[1703] recorriese, y quedó tranquilo,[1704] insensible á todo, indiferente,[1705] lleno del reposo de la muerte.

Pedro[1706] Pondal,[1707] clavándose[1708] las uñas en la carne,[1709] y[1710] sacudiendo furioso la melena /104/ de león, sin[1711] apartar los ojos del cuerpo de su querida, repetía enloquecido:[1712]

-¿Por[1713] qué? ¿Por[1714] qué quisiste ahora ser buena?

[1699] EL 1893 "enflaquecido, extremecióse".

[1700] Gl 1893 "[extremecióse] < se extremeció >,".
EL 1893 "extremecióse al".
Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "estremecióse,".

[1701] EL 1893 "[como si un] < al > soplo".

[1702] UM 1892/ Gl 1893/ EL 1893 "soplo [helado] < de muerte >".
EL 1893 "soplo [helado] < de la muerte >".

[1703] EL 1893 "[lo recorriese] < que lo recorría >,".

[1704] Ha 1909 "[tranquilo] < tranquila >,".

[1705] UM 1892 "indiferente, < lo mismo al amor que al odio, > lleno".
Gl 1893/ EL 1893 "indiferente, < lo mismo al amor que al odio > lleno".

[1706] EL 1893 "[Pedro] < Alfredo > Pondal".

[1707] UM 1892/ EL 1893 "Pondal clavándose".

[1708] Gl 1893 "[clavándose las uñas en la carne, y] sacudiendo".

[1709] Pm 1904 "carne y".

[1710] Hp 1907 "[y] sacudiendo".
Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "[y sacudiendo] < sacudía >".

[1711] Pm 1904 "[sin apartar (...) su querida,] repetía".
Cs 1909/ Cs 1922/ Fa 1936 "< y, > sin".
Nc 1918 "< y > sin".

[1712] UM 1892/ Gl 1893 "repetía [enloquecido] < torvo y airado, levantando los puños al cielo como si blasfemase >:".

[1713] UM 1892/ Gl 1893 "[¿Por qué?]".
EL 1893 "¿Porqué?".
Pm 1904 "¿Por qué, por".

[1714] EL 1893 "¡Porqué (...) buena!".

Nublóse la luna, cuya luz blanquecina entraba[1715] por el balcón;[1716] agonizó el fuego de la chimenea, y[1717] el lecho,[1718] que era de madera, crugió...[1719]

México, Julio de 1892

[1715] UM 1892 "entraba < ya > por".

[1716] Fa 1936 Coma.

[1717] EL 1893 "[y] el".

[1718] EL 1893 "lecho que".

[1719] Gl 1893 Punto final.
Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 " crujió...".

La niña Chole

(DEL[1720] LIBRO IMPRESIONES DE TIERRA CALIENTE, POR ANDRÉS HIDALGO)

/107/ Hace[1721] bastantes años, como final á unos amores desgraciados, me embarqué para México[1722] 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 excepticismos,[1723] dábame buena prisa á gozar de la existencia. Aunque no lo confesase, /108/ y acaso sin saberlo, era feliz[1724] con esa felicidad indefinible,[1725] que dá el poder amar á todas las mujeres. Sin ser un donjuanista, he vivido una juventud amorosa y apasionada; pero de amor juvenil y bullente, de pasión equilibrada y sanguínea. Los decadentismos de la generación nueva no los he sentido jamás; todavía hoy, después de haber pecado tanto, tengo las mañanas triunfantes, como dijo el poeta

---

[1720] Hp 1907 "«IMPRESIONES DE TIERRA CALIENTE» POR".
Ha 1909 "[(DEL LIBRO (...) ANDRÉS HIDALGO)] < (MEMORIAS DEL MARQUÉS DE BRADOMÍN) >".
Fa 1936 "[(DEL LIBRO (...) ANDRÉS HIDALGO)]".

[1721] (Cfr. Apéndice A)

[1722] Hp 1907/ Fa 1936 "Méjico".

[1723] Hp 1907/ Fa 1936 "escepticismos".

[1724] Hp 1907/ Fa 1936 "feliz, con".

[1725] Hp 1907/ Fa 1936 "indefinible que".

francés.

El vapor que me llevaba á México[1726] era el «Dalila»,[1727] hermoso barco que después naufragó en las costas de Galicia. Aun[1728] cuando toda la navegación tuvimos tiempo de bonanza, como yo iba herido de mal de amores, los[1729] primeros días,[1730] apenas salí[1731] del camarote ni hablé[1732] con nadie. Cierto que viajaba para olvidar,[1733] pero hallaba tan novelescas mis cuitas, que no me resolvía á ponerlas en olvido. En todo me ayudaba aquello de ser yankée[1734] el pasaje, y no parecerme /109/ tan[1735] poco muy divertidas las conversaciones por señas.

¡Cuán diferente[1736] mi primer viaje abordo[1737] del «Masniello»[1738] que conducía

---

[1726] Hp 1907/ Fa 1936 "Méjico".

[1727] Fa 1936 "[«Dalila»] < *Dalila* >".

[1728] Ha 1909 "< (cap.) II. > Aun cuando".

[1729] Ha 1909 "[los primeros días,] apenas".

[1730] Hp 1907/ Fa 1936 "días apenas".

[1731] Ha 1909 "[salí del] < salía de mi > camarote".

[1732] Ha 1909 "[hablé] < hablaba >".

[1733] Fa 1936 Punto y coma.

[1734] Ha 1909 "[yankée el pasaje, (...) por señas] < inglesa la fragata y componerse el pasaje de herejes y mercaderes >.".
Fa 1936 "yanki".

[1735] Fa 1936 "[tan poco] < tampoco >".

[1736] Ha 1909 "diferente < había sido > mi".

[1737] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "[abordo] < á bordo >".

[1738] Ha 1909 "[«Masniello»] < «Masanielo», aquel navío genovés de tres puentes, > que".
Fa 1936 "[«Masniello»] < *Masniello* >".

viajeros de todas las partes del mundo! Recuerdo que[1739] al segundo[1740] día,[1741] ya tuteaba á un príncipe napolitano.[1742] No hubo entonces damisela mareada,[1743] á cuya pálida y despeinada frente,[1744] no sirviese mi mano de reclinatorio. Erame divertido entrar en los corrillos[1745] que se formaban sobre cubierta,[1746] á la sombra de grandes toldos de lona, y aquí[1747] chapurrear el italiano con los mercaderes griegos,[1748] de rojo fez y fino bigote negro;[1749] y allá, encender el cigarro en la pipa de los misioneros mormones.[1750] Había gente de toda laya: tahures que parecían diplomáticos;[1751] cantantes con los dedos cubiertos de sortijas;[1752] comisionistas[1753] barbilindos,[1754] que dejaban un rastro de almizcle, y generales

---

[1739] Fa 1936 "que, al".

[1740] Ha 1909 "[segundo] < tercer >".

[1741] Ha 1909 "día ya".

[1742] Ha 1909 "napolitano, < y > no hubo".

[1743] Fa 1936 "mareada a".

[1744] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "frente no".

[1745] Ha 1909 "[corrillos] < corros >".

[1746] Ha 1909 "cubierta á".

[1747] Hp 1907/ Fa 1936 "aquí, chapurrear".

[1748] Ha 1909 "griegos de".

[1749] Ha 1909 Coma.

[1750] Ha 1909 "[mormones] < armenios >".

[1751] Ha 1909 Coma.

[1752] Ha 1909/ Fa 1936 Coma.

[1753] Ha 1909 "[comisionistas] < abates >".

[1754] Ha 1909 "barbilindos que".

americanos,[1755] y toreros españoles,[1756] y judíos /110/ rusos, y grandes señores ingleses. Una[1757] farándula exótica y pintoresca,[1758] cuya algarabía causaba vértigo y mareo!...[1759]

El amanecer de las selvas tropicales[1760] cuando sus macacos ahulladores,[1761] y sus verdes bandadas de loritos[1762] saludan al sol, me ha recordado muchas veces la[1763] cubierta de aquel gran trasatlántico, con su feria babélica de tipos, de trages[1764] y de lenguas;[1765] pero más, mucho más,[1766] me lo[1767] recordaron,[1768] las horas untadas de opio que constituían la vida abordo[1769] del[1770] «Dalila».[1771]

[1755] Ha 1909 "americanos y".

[1756] Ha 1909 "españoles y".

[1757] Fa 1936 "¡Una".

[1758] Ha 1909 "pintoresca [, cuya] < que con su > algarabía".

[1759] Ha 1909 "mareo. < Era por los mares de Oriente, con rumbo a Jafa. Yo iba como peregrino a Tierra Santa. >".

[1760] Ha 1909 "tropicales, cuando".

[1761] Ha 1909/ Fa 1936 "aulladores y".

[1762] Ha 1909 "[loritos] < guacamayos >".

[1763] Ha 1909 "[la cubierta de aquel gran trasatlántico] < los tres puentes del navío genovés > , con su".

[1764] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "trajes".

[1765] Ha 1909 Coma.

[1766] Ha 1909 "más me".

[1767] Ha 1909 "los".

[1768] Ha 1909/ Fa 1936 "recordaron las".

[1769] Fa 1936 "a bordo".

[1770] Ha 1909 "bordo [del] < de la fragata > «Dalila».".

[1771] Ha 1909 Punto y seguido.
Fa 1936 "[«Dalila»] < *Dalila* >".

Por todas partes asomaban rostros pecosos y bermejos, cabellos azafranados,[1772] y ojos perjuros. ¡Yankées[1773] en el comedor; yankées en el puente; yankées en la cámara! ¡Cualquiera tendría para desesperarse! Pues[1774] bien,[1775] yo[1776] lo llevaba muy[1777] en paciencia. Mi corazón estaba muerto[1778] ¡tan muerto, que no digo la trompeta del juicio;[1779] ni siquiera unas castañuelas le resucitarían![1780] Desde /111/ que el pobrecillo[1781] diera las boqueadas, yo parecía otro hombre: habíame vestido de luto;[1782] y en presencia de las mujeres, á poco lindos que tuviesen los ojos, adoptaba una actitud lúgubre,[1783] de poeta sepulturero y doliente,[1784] 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 á los veinte años!...

[1772] Ha 1909/ Fa 1936 "azafranados y".

[1773] Ha 1909 "[¡Yankées en (...) en la cámara!] < Herejes y mercaderes en el puente, herejes y mercaderes en la cámara. > ¡Cualquiera".

[1774] Ha 1909 "[Pues bien,] Yo".

[1775] Fa 1936 Dos puntos.

[1776] Ha 1909 "Yo, < sin embargo, > lo".

[1777] Ha 1909 "llevaba [muy en] < con > paciencia".

[1778] Ha 1909 "muerto, tan".
Fa 1936 "muerto, ¡tan".

[1779] Ha 1909 "Juicio, ni".

[1780] Ha 1909 "resucitarían. Desde".

[1781] Ha 1909 "[pobrecillo] < cuitado >".

[1782] Ha 1909 Coma.

[1783] Ha 1909 "lúgubre de".

[1784] Ha 1909 "doliente. [actitud que (...) veinte años!...] < En la soledad del camarote edificaba mi espíritu con largas reflexiones, considerando cuán pocos hombres tienen la sueret (sic) de llorar á los veinte años una infidelidad que hubiere cantado el divino Petrarca. >".

Por no ver aquella taifa de[1785] usureros yankées,[1786] apenas salía[1787] de mi camarote; solamente cuando el sol declinaba iba[1788] sentarme á[1789] popa, y allí,[1790] libre de importunos, pasábame las horas viendo borrarse la estela del[1791] «Dalila».[1792] El mar de las antillas,[1793] cuyo trémulo seno de esmeralda[1794] penetraba la vista, me atraía, me fascinaba, como fascinan los ojos verdes y traicioneros de las hadas que habitan palacios[1795] de cristal en el fondo de los lagos. Pensaba siempre en mi primer /112/ viaje. Allá, muy lejos, en la lontananza azul donde se disipan las horas felices, percibía[1796] como en esbozo fantástico,[1797] las viejas placenterías. El lamento informe y sinfónico de las olas,[1798] despertaba en mí,[1799]

[1785] Ha 1909 "taifa [de usureros yankées] < luterana >, apenas".

[1786] Fa 1936 "yankis".

[1787] Ha 1909 "apenas [salía de un camarote] < asomaba sobre cubierta. > Solamente".

[1788] Ha 1909/ Fa 1936 "iba < á > sentarme".

[1789] Ha 1909 "sentarme [á] < en la > popa".

[1790] Hp 1907 "allí libre".

[1791] Ha 1909 "estela [del «Dalila»] < de la fragata > . El".

[1792] Fa 1936 "[«Dalila»] < *Dalila* >".

[1793] Ha 1909 "Antillas, [cuyo] < con su > trémulo".
Fa 1936 "Antillas".

[1794] Ha 1909 "esmeralda < donde > penetraba".

[1795] Hp 1907/ Fa 1936 "habitan [palacios de cristal] en".

[1796] Fa 1936 "percibía, como".

[1797] Ha 1909 "fantástico las".

[1798] Fa 1936 "olas despertaba".

[1799] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "mí un".

un mundo de recuerdos: perfiles desvanecidos;[1800] ecos de risas;[1801] murmullo de lenguas extranjeras, y los aplausos,[1802] y el aleteo de los abanicos mezclándose á las notas de la tirolesa que en la cámara de los espejos cantaba Lili. Era una resurrección de sensaciones;[1803] una esfumación luminosa del pasado;[1804] algo etéreo, brillante, cubierto de polvo de oro, como esas reminiscencias que los sueños nos dan á veces de la vida...[1805]

A[1806] los tres días de viaje, el «Dalila»[1807] hizo escala en un puerto de Yucatán. Recuerdo que fué[1808] á media mañana,[1809] bajo /113/ un sol abrasador que resecaba las maderas y derretía la brea, cuando[1810] dimos fondo en aquellas aguas de bruñida plata. Los barqueros indios, verdosos como antiguos bronces, asaltan el[1811] vapor por ambos costados, y del fondo de sus canoas,[1812] sacan exóticas mercancías: cocos esculpidos, abanicos de

---

[1800] Ha 1909 Coma.

[1801] Ha 1909 Coma.

[1802] Ha 1909 “aplausos y”.

[1803] Ha 1909 Coma.

[1804] Ha 1909 Coma.

[1805] Ha 1909 Punto y aparte.

[1806] Ha 1909 “[A los tres días (...) de Yucatán] < III. Nuestra primera escala en aguas de Méjico, fué San Juan de Tuxtlan > . Recuerdo”.

[1807] Hp 1907 “«Dalila”.
Fa 1936 “*Dalila*”.

[1808] Ha 1909 “[fué á] < era > media”.

[1809] Ha 1909 “mañana < cuando > bajo”.

[1810] Ha 1909 “brea, [cuando] dimos”.

[1811] Ha 1909 “[el vapor] < la fragata >”.

[1812] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 “canoas sacan”.

palma,[1813] y bastones de carey[1814] que muestran,[1815] sonriendo como mendigos,[1816] á los pasajeros que se acodan[1817] sobre la borda. Cuando levanto los ojos hasta los peñascos de la ribera, que asoman la tostada cabeza entre las olas, distingo grupos de muchachos desnudos que se arrojan desde ellos,[1818] y nadan grandes distancias, hablándose á medida que se separan y lanzando gritos;[1819] otros descansan sentados en las rocas[1820] con los pies en el agua,[1821] ó se encaraman,[1822] para secarse al sol[1823] que ya[1824] decae, y los ilumina de soslayo, gráciles y desnudos[1825] como figuras de un friso del Parthenom.[1826] -Visto con ayuda /114/ de los gemelos del capitán, Progreso recuerda esos[1827] paisages de caserío inverosímil que dibujan los niños precoces; es blanco, azul, encarnado; de todos los colores

---

[1813] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "palama y".

[1814] Ha 1909 "carey, que".

[1815] Ha 1909 "muestran sonriendo".

[1816] Ha 1909 "mendigos á".

[1817] Ha 1909 "[acodan] < apoyan >".

[1818] Ha 1909 "ellos y".

[1819] Ha 1909 "gritos. [otros] < Algunos >".

[1820] Ha 1909 "rocas, con".

[1821] Ha 1909 "agua: [ó] < otros > se".

[1822] Ha 1909 "encaraman para".

[1823] Ha 1909 "sol, que".

[1824] Ha 1909 "que [ya decae, y] los".

[1825] Ha 1909 "desnudos, como".

[1826] Ha 1909 "Partenón. [-Visto con ayuda (...) sombra propicia.]".
Fa 1936 "Pertenón. Visto".

[1827] Hp 1907 / Fa 1936 "recuerda [esos] paisajes".

del iris. Una ciudad que sonríe, como señorita[1828] vestida con trapos de primavera, que sumerge la punta de los piececillos lindos en la orilla del puerto. Algo extraña resulta con sus azoteas enchapadas de brillantes azulejos y sus lejanías límpidas, donde la palmera recorta su gallarda silueta que parece hablar del desierto remoto, y de caravanas fatigadas que sestean á la sombra propicia.

Por huir el[1829] enojo que me causaba la compañía[1830] de los yankées,[1831] decidíme á desembarcar. No olvidaré nunca las tres horas mortales que duró el pasage[1832] desde el[1833] «Dalila» á la playa. Aletargado por el calor, voy todo este tiempo echado en el fondo de la canoa de un negro africano,[1834] /115/ que mueve los remos con[1835] lentitud desesperante. A través de los párpados entornados[1836] veía erguirse y doblarse sobre mí, guardando el mareante compás de la bogada, aquella figura de carbón, que unas veces me sonríe con sus abultados labios de gigante, y otras silba esos aires cargados de hipnótico[1837] y religioso

[1828] Hp 1907/ Fa 1936 "[señorita] < niña >".

[1829] Ha 1909 "del".

[1830] Ha 1909 "la [compañía de los yankées] < vida á bordo > , decidíme".

[1831] Fa 1936 "yankis".

[1832] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "pasaje".

[1833] Ha 1909 "[el «Dalila»] < la fragata >".
Fa 1936 "el *Dalila*".

[1834] Ha 1909 "africano que".

[1835] Hp 1907/ Fa 1936 "con < una > lentitud".

[1836] Ha 1909 "entornados veía".

[1837] Ha 1909 "[hipnótico y] religioso".

sopor, una tonata[1838] compuesta solamente de tres notas tristes, conque[1839] los magnetizadores de algunas tribus salvajes adormecen á las grandes culebras. Así debía ser el viaje infernal de los antiguos en la barca de Carón:[1840] sol abrasador;[1841] horizontes blanquecinos y calcinados;[1842] mar en calma,[1843] sin brisas ni murmullos;[1844] y en el aire todo el calor de las fraguas de Vulcano.

Aun[1845] á riesgo de perder el vapor me aventuré hasta Mérida. De este viaje á la ciudad maya conservo una impresión somnolente y confusa, parecida á la que deja /116/ un libro de grabados hojeado perezosamente en la hamaca,[1846] durante el bochorno de la siesta;[1847] hasta me parece que cerrando los ojos[1848] el recuerdo se aviva y cobra relieve;[1849] vuelvo á sentir la angustia de la sed y el polvo;[1850] atiendo el despacioso ir y venir de

---

[1838] Ha 1909 "una [tonata] < música >".

[1839] Ha 1909/ Fa 1936 "con que".

[1840] Fa 1936 "[Carón] < Caronte >".

[1841] Ha 1909 Coma.
Fa 1936 "[abrasador] < abrador >".

[1842] Ha 1909 Coma.

[1843] Ha 1909 "calma sin".

[1844] Ha 1909 Coma.

[1845] Ha 1909 "[Aun á riesgo (...) á la ciudad maya] < Cuando arribamos á la playa, se levantaba una fresca ventolina, y el mar, que momentos antes semejaba de plomo, empezaba á rizarse. «La Dalila» no tardaría en levar anclas para aprovechar el viento que llegaba tras largos días de calma. Solamente me quedaban algunas horas para recorrer aquel villaje indio. De mi paseo por las calles arenosas de San Juan de Tuxtlan > conservo".

[1846] Ha 1909 "hamaca durante".

[1847] Ha 1909 Punto y seguido.

[1848] Ha 1909 "ojos, el".

[1849] Ha 1909 Punto y seguido.

[1850] Ha 1909 Dos puntos.

aquellos indios ensabanados como fantasmas;[1851] oigo la voz melosa de aquellas criollas,[1852] ataviadas con graciosa ingenuidad de estatuas clásicas, el cabello suelto, los hombros desnudos, velados apenas por rebocillo[1853] de trasparente seda.

Almorcé[1854] en el «Hotel Cuahutemoc»[1855] que tiene por comedor fresco claustro de mármol, sombreado por toldos de lona, á los cuales la fuerte luz cenital,[1856] comunica ténue tinte dorado, de marinas velas. Los cínifes zumbaban en torno de un surtidor que gallardeaba al sol su airón de plata, y llovía, en menudas irisadas gotas, sobre el tazón de alabastro. En medio de aquel ambiente /117/ encendido, bajo aquel cielo azul, donde la palmera abre su rumoroso parasol, la fresca música del agua,[1857] recordábame de un modo sensacional y remoto,[1858] las fatigas del desierto, y el deleitoso sestear en los oásis.

[1851] Ha 1909 Coma.

[1852] Ha 1909 “criollas ataviadas”.

[1853] Fa 1936 “[rebocillo] < rebociño >”.

[1854] Ha 1909 “[Almorcé en el «Hotel Cuahtemoc» (...) comedor del Hotel,] < Aún á riesgo de que la fragata se hiciese al mar, busqué un caballo y me aventuré hasta las ruinas de Tequil. Un indio adolescente me sirvió de guía. El calor era insoportable. Casi siempre al galope, recorrí extensas llanuras de Tierra Caliente, plantíos que no acaban nunca, de henequen y caña dulce. En la línea del horizonte se perfilaban las colinas de configuración volcánica revestidas de maleza espesa y verdinegra. En la llanura los chaparros tendían sus ramas, formando una á modo de sombrilla gigantesca, y sentados en rueda, algunos indios devoraban la miseable ración de tamales.

Nosotros seguíamos una senda roja y polvorienta. El guía, casi desnudo, corría delante de mi cabello. Sin hacer alto una sola vez, llegamos á Tequil. En aquellas ruinas de palacios, de pirámides y de templos gigantes, donde crecen polvorientos sicomoros y anidan verdes reptiles, > he visto”.

[1855] Fa 1936 “Hotel Cuahutemoc que”.

[1856] Hp 1907/ Fa 1936 “cenital comunica”.

[1857] Fa 1936 “agua recordábame”.

[1858] Fa 1936 “remoto las”.

Allí, en el comedor del Hotel,[1859] he visto por vez primera,[1860] una singular mujer,[1861] especie de Salambó, á quien sus criados indios, casi estoy por decir sus siervos, llamaban dulcemente la niña[1862] Chole. Almorzaba[1863] en una mesa próxima á la mía, con un inglés joven y buen mozo, al cual tuve por su marido. El contraste que ofrecía aquella pareja,[1864] era por demás extraño: él atlético, de ojos azules y rubio ceño, de mejillas bermejas y frente blanquísima; ella[1865] una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas;[1866] una figura[1867] hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen /118/ con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso. Vestía,[1868] como todas[1869] las criollas yucatecas, albo hipil,[1870] recamado con sedas de colores[1871] -vestidura indígena semejante

---

[1859] Fa 1936 "hotel".

[1860] Ha 1909/ Fa 1936 "primera una".

[1861] Ha 1909 "mujer [, especie de Salambó,] á".

[1862] Ha 1909 "Niña Chole".

[1863] Ha 1909 "[Almorzaba en una (...) blanquísima; ella] < Me pareció la Salambó de aquellos palacios. Venía de camino hacia San Juan de Tuxtlan y descansaba á la sombra de una pirámide, entre el cortejo de sus servidores. Era > una belleza".

[1864] Fa 1936 "pareja era".

[1865] Fa 1936 "ella una".

[1866] Ha 1909 Coma.

[1867] Hp 1907/ Fa 1936 "figura < á la vez > hierática".

[1868] Ha 1909 "Vestía como".

[1869] Ha 1909 "como [todas] las".

[1870] Ha 1909 "hipil recamado".

[1871] Ha 1909 "colores, vestidura".

á una tunicela antigua-[1872] y zagalejo andaluz,[1873] que en aquellas tierras,[1874] ayer españolas,[1875] llaman todavía con el castizo y jacaresco nombre de fustán. El negro cabello,[1876] caíale suelto, el hipil jugaba sobre el clásico seno. Por desgracia, desde[1877] donde yo estaba, solamente podía verla el rostro aquellas raras veces que[1878] lo tornaba á[1879] mí: y la niña[1880] Chole, tenía esas bellas actitudes de ídolo;[1881] esa quietud estática y sagrada de la raza maya;[1882] raza tan antigua, tan noble, tan misteriosa, que parece haber emigrado del fondo de la india.[1883] Pero á cambio del rostro,[1884] desquitábame[1885] en lo[1886] que no

[1872] Ha 1909 "antigua, y".

[1873] Ha 1909 "andaluz que".

[1874] Ha 1909 "tierras ayer".

[1875] Ha 1909 "españolas llaman".

[1876] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "cabello caíale".

[1877] Ha 1909 "[desde donde] yo [estaba,] solamente".

[1878] Ha 1909 "que < hacia mí > lo".

[1879] Ha 1909 "tornaba, [á mí:] y".

[1880] Ha 1909 "Niña Chole tenía".
Fa 1936 "Chole tenía".

[1881] Ha 1909 Coma.

[1882] Ha 1909 Coma.

[1883] Ha 1909 "[india] < Asiria >".
Fa 1936 "India".

[1884] Ha 1909 "rostro desquitábame".

[1885] Fa 1936 "desquitábame, en".

[1886] Ha 1909 "en [lo] < aquello >".

alcanzaba á velar el rebocillo,[1887] admirando,[1888] como se merecía,[1889] la tornátil morbidez de los hombros,[1890] y el contorno del cuello. ¡Válgame /119/ Dios! Parecíame[1891] que de aquel cuerpo,[1892] bruñido por el ardiente sol de Yucatán,[1893] se exhalaban lánguidos efluvios, y que yo los aspiraba, los bebía,[1894] que me embriagaba con ellos...

Un criado se[1895] acerca á levantar los manteles; la niña Chole se aleja sonriendo. Entonces, al verla de frente, el corazón me dió un vuelco. ¡Tenía[1896] la misma sonrisa de Lili![1897] ¡aquella Lili[1898] no sé si amada,[1899] si aborrecida!...

Mientras[1900] el tren corría hacia Progreso, por dilatados llanos que empezaba á invadir la sombra, yo pensaba en la desconocida del «Hotel Cuahutemoc»;[1901] aquella

---

[1887] Fa 1936 "rebociño".

[1888] Ha 1909 "admirando cómo".

[1889] Ha 1909 "merecía la".

[1890] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "hombros y".

[1891] Ha 1909 "[Parecíame] < Me parecía >".

[1892] Ha 1909 "cuerpo bruñido".

[1893] Ha 1909 "[Yucatán,] < Méjico > se".

[1894] Fa 1936 "bebeía".

[1895] Ha 1909 "criado [se acerca (...) aleja sonriendo] < indio trae del diestro el palafrén de aquella Salambó, que le habla en su vieja lengua y cabalga sonriendo > . Entonces".

[1896] Ha 1909 "Tenía".

[1897] Hp 1907/ Fa 1936 "¡Aquella".
Ha 1909 "Lili. ¡Aquella".

[1898] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "Lili, no".

[1899] Hp 1907 "amada si".

[1900] Ha 1909 "[Mientras el tren (...) linage de memorias] < (cap.) IV. Descansé en un bohío levantado en medio de las ruinas y adormecí en la hamaca colgada de un cedro gigantesco que daba sombra á la puerta > . El campo".

[1901] Ha 1909 "Hotel Cuahutemoc".

Salambó de los palacios de Mixtla.

Verdaderamente la hora era propicia para tal linage[1902] de memorias. El campo se hundía[1903] lentamente en el silencio amoroso y /120/ lleno de suspiros de un atardecer ardiente;[1904] por las ventanillas abiertas, penetraba la brisa aromada y fecunda de los crepúsculos tropicales;[1905] la campiña toda se extremecía,[1906] cual si acercarse sintiese[1907] la hora de sus nupcias, y exhalaba de sus entrañas vírgenes,[1908] un vaho caliente de negra enamorada, potente y deseosa.[1909] Aquí[1910] y allá, en la falda de las colinas, y en lo hondo de los valles inmensos, se divisaban algunos jacales que entre vallados de enormes cactus,[1911] asomaban sus agudas techumbres de cáñamo gris medio podrido. Mujeres de tez cobriza y mirar dulce salían á los umbrales, é indiferentes y silenciosas, contemplaban el tren que pasaba silbando y estremeciendo la tierra. La actitud de aquellas figuras broncíneas revelaba esa tristeza trasmitida,[1912] vetusta, de las razas vencidas. Su rostro era humilde y simpático, con dientes muy blancos, y grandes ojos negros, selváticos, /121/

[1902] Hp 1907/ Fa 1936 "linaje".

[1903] Hp 1907 "undía".

[1904] Ha 1909 "ardiente. [; por las ventanillas abiertas, penetraba] La brisa".

[1905] Ha 1909 "tropicales, < oreaba mi frente. > La".

[1906] Hp 1907/ Fa 1936 "estremecía".
Ha 1909 "estremecía cual".

[1907] Hp 1907/ Fa 1936 "sintiera".

[1908] Ha 1909/ Fa 1936 "vírgenes un".

[1909] Ha 1909 Punto y aparte.

[1910] Ha 1909 "[Aquí y allá, en (...) fué silencio en el vagón.]".

[1911] Fa 1936 "cactus asomaban".

[1912] Fa 1936 "transmitida".

poderosos y velados. Parecían nacidas para vivir eternamente en los aduares, y, descansar al pie de las palmeras y de los ahuehuetles.

El calor era insoportable. El tren, que traza curvas rapidísimas, recorría extensas llanuras de tierra caliente; plantíos[1913] que no acaban nunca, de henequen y caña dulce. En la línea del horizonte se perfilaban las colinas de configuración volcánica, montecillos chatos, revestidos de maleza espesa y verdinegra. En la llanura los chaparros tendían sus ramas formando una á modo de sombrilla gigantesca, á cuya sombra, algunos indios,[1914] vestidos con zaragüelles de lienzo, devoraban la miserable ración de tamales. En el coche las conversaciones hacíanse cada vez más raras. Se cerraron algunas ventanillas, se abrieron otras; pasó el revisor pidiendo los billetes; apeáronse en una estación de nombre indio,[1915] los últimos /122/ viajeros, y todo fué silencio en el vagón. Adormecido por el ajetreo, el calor y el polvo, soñé como un árabe que imaginase haber traspasado los umbrales del paraíso. ¿Necesitaré decir,[1916] que las siete huríes con que me regaló el profeta,[1917] eran siete yucatecas[1918] vestidas de fustán é hipil,[1919] y que todas siete[1920] tenían la sonrisa de Lili,[1921]

[1913] Fa 1936 "plantíos, que".

[1914] Hp 1907 "indios vestidos".

[1915] Fa 1936 "indio los".

[1916] Ha 1909 "decir que".

[1917] Ha 1909 "profeta eran".

[1918] Ha 1909 "[yucatecas] < criollas >".

[1919] Hp 1907 "hipil y".

[1920] Ha 1909 "todas [siete] tenían".

[1921] Ha 1909 "Lili y".

y el mirar de la niña[1922] Chole? ¡Verdaderamente,[1923] aquella desconocida[1924] empezaba á preocuparme demasiado![1925] Estoy seguro,[1926] que acabaría por enamorarme locamente de sus lindos ojos si tuviese[1927] la desgracia de volver á verlos;[1928] pero[1929] afortunadamente, las mujeres que así[1930] tan[1931] súbito[1932] nos cautivan[1933] suelen no aparecerse[1934] más que una vez en la vida. Pasan como sombras,[1935] envueltas en el misterio de un crepúsculo ideal. Si volviesen á pasar, quizá desvanecería se el encanto. ¿Y[1936] á qué volver?[1937] si[1938] una mirada suya basta á comunicarnos todas las secretas melancolías del amor...[1939]

[1922] Ha 1909 "Niña Chole".

[1923] Ha 1909 "¡Verdaderamente aquella".

[1924] Ha 1909 "[desconocida] < Salambó de los palacios de Tequil > empezaba".

[1925] Ha 1909 "demasiado. [Estoy seguro, que acabaría por enamorarme] < Lo advertí con terror, porque estaba seguro de concluir enamorándome > locamente".

[1926] Fa 1936 "seguro que".

[1927] Ha 1909 "[tuviese] < tenía >".

[1928] Ha 1909 "verlos. [pero] Afortunadamente las".

[1929] Fa 1936 "pero, afortunadamente".

[1930] Fa 1936 "así, tan".

[1931] Ha 1909 "tan < de > súbito".

[1932] Fa 1936 "súbito, nos".

[1933] Fa 1936 "cautivan, suelen".

[1934] Ha 1909 "aparecer".

[1935] Ha 1909 "sombras envueltas".

[1936] Ha 1909 "¡Y".

[1937] Ha 1909 "volver si".

[1938] Fa 1936 "Si".

[1939] Ha 1909 "amor!
[Bien puede (...) besos del sol]
¡Oh románticos".

/123/ Bien puede presumirse que no me detuve entonces á analizar mis sensaciones. Recuerdo vagamente haberme sorprendido murmurando dos estrofas de cierta canción americana, que Nieves Agar, la amiga querida de mi madre, me enseñaba hace muchos años, allá en tiempos que yo era rubio como un tesoro, y solía dormirme en el regazo de las señoras que iban á mi casa de tertulia. Esta afición á dormir en un regazo femenino, la conservo todavía. ¡Pobre Nieves Agar, cuantas veces me has mecido en tus rodillas al compás de aquel danzón criollo:[1940]

Al par que en la falda,[1941] reposa una mano,
Con[1942] la otra abanicas el rostro gentil,
Arrulla[1943] la hamaca, y el cuerpo liviano,[1944]
Dibuja entre mallas, tu airoso perfil.

Son griegas tus formas,[1945] tu tez africana,[1946]
Tus ojos[1947] hebreos,[1948] tu acento español,[1949]

[1940] Hp 1907/ Fa 1936 "criollo!".

[1941] Fa 1936 "falda reposa".

[1942] Hp 1907/ Fa 1936 "con".

[1943] Hp 1907/ Fa 1936 "arrulla".

[1944] Hp 1907/ Fa 36 "(...) liviano dibuja".

[1945] Fa 1936 Punto y coma.

[1946] Hp 1907 "(...) africana tus".
Fa 1936 "(...) africana; tus".

[1947] Fa 1936 "ojos, hebreos".

[1948] Fa 1936 Punto y coma.

[1949] Fa 1936 Punto y coma.

La[1950] arena[1951] tu alfombra,[1952] la palma[1953] tu hermana,
Te[1954] hicieron morena,[1955] los besos del sol.

/124/ ¡Oh![1956] románticos enamoramientos[1957] ¡pobres hijos del ideal![1958] nacidos durante algunas horas de ferrocarril,[1959] ó en torno de la mesa de una fonda;[1960] ¿quién ha[1961] llegado á viejo,[1962] y no ha sentido extremecerse[1963] el corazón, á[1964] la caricia de vuestra ala blanca?[1965] -¡Yo guardo en el alma tantos de estos amores! Aun hoy, con la cabeza llena de canas, viejo prematuro, no puedo recordar sin melancolía,[1966] un rostro de mujer,[1967]

[1950] Hp 1907/ Fa 1936 "la".

[1951] Fa 1936 "arena, tu".

[1952] Fa 1936 Punto y coma.

[1953] Fa 1936 "palama, tu".

[1954] Hp 1907/ Fa 1936 "te".

[1955] Fa 1936 "morena los".

[1956] Ha 1909/ Fa 1936 "¡Oh románticos".

[1957] Ha 1909 "[enamoramientos] < devaneos, > pobres".
Fa 1936 "enamoramientos! ¡Pobres".

[1958] Ha 1909/ Fa 1936 "ideal, nacidos".

[1959] Ha 1909 "de [ferrocarril, ó (...) una fonda;] < viaje! > ¿Quién".

[1960] Fa 1936 "fonda!, ¿quien".

[1961] Ha 1909 "[ha llegado] < llegó >".

[1962] Ha 1909/ Fa 1936 "viejo y".

[1963] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "estremecerse".

[1964] Ha 1909 "corazón [, á] < bajo > la".
Fa 1936 "corazón a".

[1965] Ha 1909 "blanca? ¡Yo".
Fa 1936 "blanca ¡Yo".

[1966] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "melancolía un".

[1967] Ha 1909 "mujer entrevisto".

entrevisto cierta madrugada,[1968] entre Cádiz[1969] y Sevilla, á cuya Universidad me enviaba mi padre;[1970] una figura de ensueño,[1971] pálida y suspirante, que flota en lo pasado,[1972] y esparce sobre todos mis recuerdos de[1973] adolescente,[1974] el perfume ideal de esas flores secas,[1975] que, entre cartas y rizos, guardan los enamorados, y,[1976] en el fondo de algun cofrecillo,[1977] parecen exhalar el cándido secreto de los primeros amores.[1978] -Los ojos de la niña Chole,[1979] habían removido en mi alma tan lejanas memorias![1980] /125/ ténues como fantasmas;[1981] 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.[1982] Rejuvenecido y feliz, con cierta felicidad melancólica, suspiraba por los

---

[1968] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "madrugada entre".

[1969] Ha 1909 "entre [Cádiz y Sevilla, (...) mi padre;] < Urbino y Roma, cuando yo estaba en la Guardia Noble de Su Santidad: es > una figura".

[1970] Fa 1936 Dos puntos.

[1971] Ha 1909 "ensueño pálida".

[1972] Ha 1909 "pasado y".

[1973] Ha 1909 "recuerdos [de adolescente,] < juveniles > el".

[1974] Hp 1907/ Fa 1936 "adolescente el".

[1975] Ha 1909 "secas que".

[1976] Ha 1909 "y en".

[1977] Ha 1909 "cofrecillo parecen".

[1978] Ha 1909 "amores.
Los".
Fa 1936 "amores. Los".

[1979] Hp 1907/ Fa 1936 "Chole habían".
Ha 1909 "Niña Chole haían".

[1980] Ha 1909/ Fa 1936 "memorias, tenues".

[1981] Ha 1909 Coma.

[1982] Ha 1909 "[amar] < amor >".

amores ya vividos,[1983] al mismo tiempo que me embriagaba con el perfume de aquellas rosas abrileñas,[1984] que tornaban á engalanar el viejo tronco. El corazón,[1985] tanto tiempo muerto,[1986] sentía con la ola de savia juvenil que lo inundaba nuevamente, la nostalgia de viejas sensaciones: sumergíase en la niebla del pasado,[1987] y saboreaba el placer de los recuerdos,[1988] -placer de moribundo que amó mucho,[1989] y en formas muy diversas.[1990] -¡Ay! era delicioso,[1991] aquel delicado[1992] temblorcillo que la imaginación excitada comunicaba á los nervios!...

Y en tanto la noche detendía por la gran llanura,[1993] su sombra llena de promesas apasionadas;[1994] /126/ un vago olor marino, olor de algas y brea, mezclábase por veces al

---

[1983] Fa 1936 "vividos al".

[1984] Ha 1909 "abrileñas que".

[1985] Ha 1909 "corazón tanto".

[1986] Ha 1909 "muerto sentía".

[1987] Ha 1909 "pasado y".

[1988] Ha 1909 "recuerdos, < ese > placer".
Fa 1936 "recuerdos -placer".

[1989] Ha 1909 "mucho y".

[1990] Ha 1909 "diversas. ¡Ay, era".
Fa 1936 "diversas-. ¡Ay, era".

[1991] Ha 1909/ Fa 1936 "delicioso aquel".

[1992] Ha 1909 "aquel [delicado temblorcillo] < estremecimiento > que".

[1993] Ha 1909/ Fa 1936 "llanura su".

[1994] Ha 1909 "apasionadas, < y los pájaros de largas alas volaban de las ruinas. Di algunos pasos y con voces que repitió el eco milenario de aquellos palacios, llamé al indio que me servía de guía. Con el overo ya embridado asomó tras un ídolo gigantesco esculpido en piedra roja. Cabalgué y partimos. El horizonte relampagueaba. > Un vago olor".

mareante de la campiña;[1995] y allá[1996] muy lejos, en el fondo obscuro[1997] del horizonte,[1998] se divisaba el resplandor rojizo de la selva,[1999] que ardía...[2000] La naturaleza[2001] lujuriosa y salvaje, aun palpitante del calor de la tarde, semejaba dormir el sueño profundo y jadeante de una fiera fecundada. En aquellas tinieblas pobladas de susurros misteriosos[2002] nupciales,[2003] y de moscas de luz que danzan,[2004] entre las altas hierbas, raudas y quiméricas, parecíame[2005] respirar una esencia suave, deliciosa, divina:[2006] la esencia que la primavera vierte,[2007] al nacer,[2008] en el cáliz de las flores,[2009] y en los corazones.

La[2010] locomotora silba, ruge, jadea, retrocede. Por las válvulas abiertas escápase

---

[1995] Ha 1909 "campiña y".

[1996] Ha 1909 "allá, muy".

[1997] Fa 1936 "oscuro".

[1998] Ha 1909 "[horizonte] < Oriente >,".

[1999] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "selva que".

[2000] Ha 1909 Punto y seguido.

[2001] Ha 1909 "Naturaleza".

[2002] Ha 1909 "susurros [misteriosos]".

[2003] Ha 1909 "nupciales y".

[2004] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "danzan entre".

[2005] Ha 1909 "[parecíame] < me parecía >".

[2006] Ha 1909 Dos puntos.

[2007] Ha 1909 "vierte al".

[2008] Ha 1909 "nacer en".

[2009] Ha 1909/ Fa 1936 "flores y".

[2010] Ha 1909 "[La locomotora (...) en Progreso] < (cap.) V. Ya metida la noche llegamos á San Juan de Tuxtlan. Descabalgué y, arrojando al guía las riendas del caballo, por una calle solitaria bajé solo á la playa. Al darme en el rostro la brisa del mar, avizoréme pensando si la fragata habría zarpado. En estas dudas iba, cuando percibo á mi espalda blando rumor de pisadas descalzas. > Un indio".

la vida del mónstruo, con estertor entrecortado /127/ y asmático. Henos ya en Progreso. Un indio ensabanado abre[2011] la portezuela del coche, y asoma la obscura[2012] cabeza.

-¿No tiene mi amito alguna cosita que llevá?...[2013]

De un salto estoy en el andén.

-Nada, nada...[2014]

El indio hace ademán[2015] de alejarse.

-¿Ni precisa que le guíe, niño?

-No preciso nada.

Mal contento[2016] y musitando, embózase mejor con[2017] la sábana que le sirve de clámide,[2018] y se va...[2019]

Eramos[2020] tan pocos los viajeros que en el tren veníamos, que la puerta de la estación hallábase desierta. Vime, pues, fuera sin apreturas ni trabajos, y al darme en[2021] rostro la brisa del mar avizoréme, pensando si el vapor habría zarpado. En estas dudas iba

---

[2011] Ha 1909 "ensabanado [abre (...) obscura cabeza] < se me acerca > .".

[2012] Fa 1936 "oscura".

[2013] Ha 1909 "[llevá?...] < me ordenar? >".

[2014] Hp 1907/ Fa 1936 Punto y aparte.

[2015] Ha 1909 "[ademán] < señal >".

[2016] Ha 1909 "[Mal contento] < Sombrío >".

[2017] Ha 1909 "mejor [con] < en >".

[2018] Ha 1909 "clámide y".

[2019] Ha 1909 Punto y seguido.

[2020] Ha 1909 "[Eramos tan (...) playa, cuando] < Yo sigo adelante camino de la playa. De pronto > la voz".

[2021] Fa 1936 "en < el > rostro".

camino de la playa, cuando la /128/ voz mansa y humilde del maya,[2022] llega nuevamente á mi oído:[2023]

-Cuatro por medio
Y[2024] echo por un real,
Mirando[2025] que el tiempo
Está[2026] tan fatal.

Vuelvo la cabeza,[2027] y le descubro á pocos pasos. Venía á la carrera,[2028] y cantaba,[2029] pregonando las golosinas alineadas en una banasta que llevaba bajo el brazo.[2030]

-¡Mi alma los aljafores!
Para[2031] pobre y para ríco,
De[2032] leche de mantequilla:
Las[2033] traigo de á medio,
Y[2034] también de á cuartilla.

[2022] Ha 1909 "[maya,] < indio > llega".
Fa 1936 "maya llega".

[2023] Ha 1909 "oído. [-Cuatro por (...) tan fatal.] Vuelvo la".

[2024] Hp 1907/ Fa 1936 "y".

[2025] Hp 1907/ Fa 1936 "mirando".

[2026] Hp 1907/ Fa 1936 "está".

[2027] Ha 1909 "cabeza y".

[2028] Ha 1909 "carrera y".

[2029] Hp 1907/ Fa 1936 "cantaba pregonando".
Ha 1909 "cantaba [, pregonando las (...) este tiempo] < los gozos de Nuestra Señora de Guadalupe. > Me dió alcance".

[2030] Fa 1936 Dos puntos.

[2031] Hp 1907 "para".

[2032] Hp 1907/ Fa 1936 "de".

[2033] Hp 1907/ Fa 1936 "las".

[2034] Hp 1907/ Fa 1936 "y".

En este tiempo me dió alcance,[2035] y murmuró emparejándose:[2036]

-¿De[2037] verdad, niño, no[2038] me lleva un realito de gelatinas, de alfajores, de charamuscas? ¡Andele mi jefe, un realito!

/129/ El hombre empieza á cansarme[2039] y me resuelvo á no contestarle. Esto[2040] sin duda[2041] le anima,[2042] porque sigue renuente[2043] acosándome buen rato de camino. Calla un momento,[2044] y luego[2045] en tono misterioso[2046] añade:

-¿No quiere que le lleve junto á una chinita[2047] mi jefe?... Una tapatía[2048] de quinse año ¡muy[2049] chula![2050] que vive aquí merito. Andele[2051] niño verá bailar el jarabe. Todavía

---

[2035] Ha 1909 "alcance y".

[2036] Ha 1909 Punto y aparte.

[2037] Ha 1909 "De".

[2038] Ha 1909 "[no me lleva (...) un realito!] < si se pierde no sabrá salir de los médanos...>".

[2039] Ha 1909 "cansarme, y".

[2040] Ha 1909 "Esto, sin".

[2041] Ha 1909 "duda, le".

[2042] Ha 1909 "anima porque".

[2043] Ha 1909 "sigue [renuente] acosándome".

[2044] Ha 1909 "momento y".

[2045] Ha 1909/ Fa 1936 "luego, en".

[2046] Ha 1909/ Fa 1936 "misterioso, añade:".

[2047] Ha 1909/ Fa 1936 "chinita, mi".

[2048] Ha 1909 "tapatía de quinse año ¡muy chula!] < tapaíta de quince años > que vive".

[2049] Hp 1907/ Fa 1936 "¡mu".

[2050] Fa 1936 "chula!, que".

[2051] Ha 1909 "Andele, niño, verá".
Fa 1936 "Andele niño, verá".

no hase[2052] un mes que la perdió el amo del ranchito de Huaxila,[2053] niño Nacho[2054] ¿no sabe?...[2055]

De pronto se interrumpe, y con un salto de salvaje,[2056] plántaseme delante,[2057] en ánimo y actitud de cerrarme el paso: encorvado, la[2058] banasta en una mano,[2059] á guisa de broquel, la otra echada fieramente atrás, armada de una faca ancha y reluciente, ¡siniestramente[2060] reluciente! Confieso que me sobrecogí. El paraje era apropósito[2061] para tal linage[2062] de asechanzas: médanos pantanosos cercados de negros charcos donde /130/ se reflejaba la luna;[2063] y allá lejos,[2064] una barraca de siniestro aspecto,[2065] cuyos resquicios iluminaba[2066] la luz de dentro. Quizá me dejo robar entonces,[2067] si llega á ser menos cortés

---

[2052] Ha 1909/ Fa 1936 "hace".

[2053] Ha 1909 Punto y seguido.

[2054] Ha 1909 "Nacho, no sabe.".
Fa 1936 "Nacho, ¿no sabe?.".

[2055] Hp 1907 Punto y aparte.

[2056] Ha 1909 "salvaje plántaseme".

[2057] Ha 1909 "delante en".

[2058] Ha 1909 "[la banasta] < el sombrero >".

[2059] Ha 1909 "mano á".

[2060] Ha 1909 "reluciente. [¡siniestramente reluciente!] Confieso".

[2061] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "á propósito".

[2062] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "linaje".

[2063] Ha 1909 Coma.

[2064] Ha 1909 "lejos una".

[2065] Ha 1909 "aspecto [, cuyos] < con los >".

[2066] Ha 1909 "[iluminaba] < iluminados por > la".

[2067] Ha 1909 "entonces si".

el ladrón,[2068] y me habla torvo y amenazante, jurando arrancarme las entrañas,[2069] y prometiendo beberse toda mi sangre. Pero en vez de la intimación breve é imperiosa que esperaba, le escucho murar[2070] con su eterna voz de esclavo:

-No[2071] se llegue[2072] mi amito, que puede clavarse!...[2073]

Oirle y recobrarme,[2074] fué obra de un instante. El indio ya se recogía, como un gato montés, dispuesto á saltar sobre mí. Parecióme sentir en la médula el frío del acero;[2075] tuve horror á morir apuñalado;[2076] y de pronto me sentí fuerte y valeroso. Con ligero extremecimiento[2077] en la voz, grité al truhan adelantando un paso[2078] apercibido á resistirle:

/131/ -¡Andando ó te dejo seco!

El indio no se movió. Su voz de siervo parecióme llena de ironía.

-No[2079] se arrugue[2080] valedor!... Si quiere pasar, ahí merito, sobre esa piedra, arrié

[2068] Ha 1909 "ladrón y".

[2069] Ha 1909 "entrañas y".

[2070] Ha 1909/ Fa 1936 "[murar] < murmurar >".

[2071] Fa 1936 "¡No".

[2072] Ha 1909/ Fa 1936 "llegue, mi"

[2073] Ha 1909 "clavarse...".

[2074] Ha 1909/ Fa 1936 "recobrarme fué".

[2075] Ha 1909/ Fa 1936 Dos puntos.

[2076] Ha 1909 Coma.

[2077] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "estremecimiento".

[2078] Ha 1909 "paso, apercibido".

[2079] Ha 1909/ Fa 1936 "¡No".

[2080] Ha 1909/ Fa 1936 "arrugue, valedor!...".

la plata:[2081] ándele[2082] luego, luego.

Otra vez volví á tener miedo;[2083] así y todo murmuré entre[2084] dientes:

-¡Ahora vamos á verlo, bandido!

No tenía armas;[2085] pero en Mérida,[2086] á una india joven que vendía pieles de jaguar, cocos delicadamente esculpidos, idolillos marinos,[2087] y que sé yo cuantas cosas raras y exóticas, había tenido el capricho de comprarle un bastón de[2088] ébano que me encantó por la rareza de sus labores. Téngolo[2089] sobre la mesa mientras[2090] escribo: parece el cetro de un rey negro[2091] -¡tan oriental,[2092] y al mismo tiempo tan ingenua y primitiva,[2093] es la fantasía con que está labrado![2094] -Me afirmé los quevedos, requerí el palo, y con gentil

---

[2081] Ha 1909 Punto y seguido.

[2082] Hp 1907 "ándele, luego luego.".
Ha 1909 "Ándele, luego, luego.".
Fa 1936 "ándele, luego, luego.".

[2083] Ha 1909 "miedo [; así y todo] < de aquella faca reluciente. Sin embargo, > murmuré".

[2084] Ha 1909 "murmuré [entre dientes] < resuelto > :".

[2085] Ha 1909 Coma.

[2086] Ha 1909 "en [Mérida] < las ruinas de Tequil > , á".

[2087] Hp 1907/ Fa 1936 "idolillos, [marinos] < de Mixtla, caracoles marinos, > y que".
Ha 1909 "idolillos, [marinos (...) que sé yo] < caracoles marinos, y el diablo sabe > cuántas".

[2088] Ha 1909 "bastón [de ébano] que".

[2089] Ha 1909 "[Téngolo sobre la mesa mientras escribo] < Aún lo conservo > : parece".

[2090] Hp 1907/ Fa 1936 "mesa [mientras] < que > escribo:".

[2091] Ha 1909 "negro, tan".

[2092] Hp 1907/ Ha 1909 "oriental y".

[2093] Ha 1909 "primitiva es".

[2094] Ha 1909 "labrado. Me".
Fa 1936 "labrado!. -. Me".

compás /132/ de pies, como diría un bravo de há dos siglos[2095] adelanté hacia el ladrón[2096] que dió un salto,[2097] procurando herirme de soslayo. Por ventura mía,[2098] la luna dábale de lleno,[2099] y advertí el ataque en sazón de evitarlo. Recuerdo confusamente,[2100] que intenté un desarme con amago á la cabeza y golpe al brazo, y que el indio lo evitó jugándome la luz con destreza de salvaje. Despues no sé. Sólo conservo una impresion angustiosa como de pasadilla.[2101] El médano iluminado por la luna; la arena negra y movediza,[2102] donde se entierran los pies; el brazo que se cansa; la vista que se turba; el indio que desaparece, vuelve, me acosa, se encorva y salta con furia fantástica de gato embrujado y[2103] macabro; y cuando el palo va á desprenderse de mi mano, un bulto que huye,[2104] y el brillo de la faca que pasa sobre mi cabeza,[2105] y queda temblando,[2106] como víbora de plata,[2107] clavada en el árbol negro y retorcido /133/ de una cruz hecha de dos troncos chamuscados...

[2095] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "siglos, adelanté".

[2096] Ha 1909/ fa 1936 "ladrón, que".

[2097] Ha 1909 "un [salto] < paso >".

[2098] Hp 1907/ Fa 1936 "mía la".

[2099] Hp 1907/ Fa 1936 "lleno, [y] advertí".
Ha 1909 "lleno y".

[2100] Ha 1909/ Fa 1936 "confusamente que".

[2101] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "[pasadilla] < pesadilla >".

[2102] Ha 1909 "movediza donde".

[2103] Ha 1909 "embrujado; [y macabro] y".

[2104] Ha 1909 "huye y".

[2105] Ha 1909 "cabeza y".

[2106] Ha 1909 "temblando como".

[2107] Ha 1909 "plata clavada".

Quedéme un momento azorado,[2108] y sin darme cuenta cabal del suceso. Como á través de niebla muy espesa, vi abrirse sigilosamente la puerta de la barraca,[2109] y salir dos hombres á catear la playa. Recelé algún encuentro como el pasado,[2110] y tomé á buen paso camino del muelle:[2111] llegué á punto que largaba un bote del[2112] «Dalila»[2113] donde iban el Segundo[2114] de abordo y el doctor:[2115] gritéles, me conocieron,[2116] y[2117] mandaron virar para recogerme. Ya con el pie sobre la borda[2118] exclamé:

-¡Buen susto!...

A contar iba la[2119] aventura con el indio, cuando[2120] sin saber por qué,[2121] cambié de propósito;[2122] y me limité á decir:

[2108] Ha 1909 "azorado y".

[2109] Ha 1909 "barraca y".

[2110] Ha 1909 "pasado y".

[2111] Ha 1909 "del [muelle:] < mar. > Llegué".

[2112] Ha 1909 "[del «Dalila»] < de la fragata, > donde".

[2113] Fa 1936 "*Dalila*, donde".

[2114] Ha 1909/ Fa 1936 "segundo de á bordo".

[2115] Hp 1907 "Doctor".
Ha 1909 "[doctor:] < capellán. > Gritéles".

[2116] Ha 1909 "conocieron y".

[2117] Fa 1936 "y, mandaron".

[2118] Fa 1936 "borda, exclamé:".

[2119] Ha 1909 "iba [la] < mi >".

[2120] Fa 1936 "cuando, sin".

[2121] Ha 1909 "qué cambié".

[2122] Hp 1907/ Fa 1936 Coma.
Ha 1909 "propósito y".

-¡Buen susto[2123] á[2124] fe! Creí[2125] que el[2126] vapor habría zarpado!...[2127]

Y el Segundo,[2128] que era[2129] brusco,[2130] como buen /134/ escocés, tornando á colocar la caña del timón, repuso en mal español[2131] y sin volverse:[2132]

-Hasta mañana á[2133] la noche...[2134]

Arrastró una alfombrilla,[2135] y doblando el cuerpo,[2136] como el ginete[2137] que quiere dar ayudas al caballo, gritó:

-¡Avante!

Seis remos cayeron en el mar, y el bote arrancó como una flecha.

[2123] Fa 1936 "susto, a".

[2124] Ha 1909 "susto [á fe] !".

[2125] Ha 1909/ Fa 1936 "¡Creí".

[2126] Ha 1909 "[el vapor] < «La Dalila» >".

[2127] Ha 1909 "zarpado!".

[2128] Ha 1909/ Fa 1936 "segundo".

[2129] Ha 1909 "que [era brusco, como buen escocés] < como buen marino era desabrido en el habla>, tornando".

[2130] Hp 1907/ Fa 1936 "brusco como".

[2131] Ha 1909 "mal [español] < castellano >".

[2132] Fa 1936 "[volverse] < moverse > :".

[2133] Ha 1909 "[á] < en >".
Fa 1936 "[á]".

[2134] Ha 1909 "noche, < Sir. >".

[2135] Ha 1909 "alfombrilla y".

[2136] Ha 1909 "cuerpo como".

[2137] Ha 1909/ Fa 1936 "jinete".

Llegado[2138] que fuí al[2139] vapor, recogíme á mi camarote, y,[2140] como estuviese muy fatigado, me acosté en seguida. Cátate que[2141] no bien apago la luz,[2142] empiezan á removerse las víboras mal dormidas del deseo que desde todo el día,[2143] llevaba enroscadas al corazón, apercibidas á morderle. Al mismo tiempo,[2144] sentíame invadido por una gran melancolía, llena de confusión y de mistero,[2145] /135/ la melancolía del sexo, germen de la gran tristeza humana. El recuerdo de la niña[2146] Chole, perseguíame con mariposeo ingrávido y terco. Su belleza índica, y aquel encanto sacerdotal, aquella gracia serpentina;[2147] y el mirar sibilino, y las caderas ondulosas, la sonrisa inquietante, los pies de niña, los hombros desnudos, todo cuanto la mente adivinaba, cuanto los ojos vieran, todo, todo[2148] era hoguera voraz en que mi carne ardía. Me figuraba que las formas juveniles y gloriosas[2149] de aquella Venus de bronce florecían entre céfiros, y que veladas primero se entreabrían[2150] turgentes, frescas, lujuriosas, fragantes, como rosas de Alejandría en los

---

[2138] Ha 1909 "< (cap.) VI. > Llegado".

[2139] Ha 1909 "[al vapor] < á la fragata > ,".

[2140] Ha 1909 "y como".

[2141] Fa 1936 "que, no".

[2142] Ha 1909 "luz empiezan".

[2143] Ha 1909/ Fa 1936 "día llevaba".

[2144] Ha 1909 "tiempo sentíame".

[2145] Ha 1909 Punto y seguido.

[2146] Ha 1909 "Niña Chole perseguíame".

[2147] Ha 1909 Coma.

[2148] Fa 1936 "todo, [todo] era".

[2149] Fa 1936 "[gloriosas] < graciosas >".

[2150] Hp 1907 "entreabían".
Ha 1909 "entreabrían, [turgentes, (...) fragantes] como rosas".

jardines de tierra[2151] caliente. Y era tal el poder sugestivo del recuerdo, que,[2152] en algunos momentos,[2153] creí[2154] respirar el perfume voluptuoso,[2155] que, al andar, esparcía su falda, con ondulaciones suaves.

Poco á poco,[2156] cerróme los ojos la fatiga, /136/ y el arrullo monótono y regular del agua,[2157] acabó de sumirme en un sueño amoroso, febril é inquieto, representación y símbolo de mi vida. Despertéme al amanecer con los nervios vibrantes, cual si hubiese pasado la noche en un invernadero entre plantas exóticas, de aromas raros, afroditas y penetrantes.[2158] Sobre mi cabeza sonaban voces confusas y blando pataleo de pies descalzos, todo ello acompañado de mucho chapoteo y tragin.[2159] Empezaba la faena del baldeo. Me levanté y subí al puente. Héme ya respirando la ventolina que huele á brea y algas. En aquella hora el calor es deleitante. Percíbense en el aire estremecimientos voluptuosos;[2160] el horizonte ríe[2161] bajo un hermoso sol;[2162] ráfagas venidas de las selvas vírgenes, tibias y acariciadoras como alientos de mujeres ardientes, juegan en las jarcias, y penetra, y enlanguidece el alma,

---

[2151] Ha 1909 "Tierra Caliente".

[2152] Ha 1909 "que en".

[2153] Ha 1909 "momentos creí".

[2154] Hp 1907/ Fa 1936 "[creí] < creía >".

[2155] Ha 1909 "voluptuoso que al andar esparcía".

[2156] Ha 1909 "poco cerróme".

[2157] Ha 1909/ Fa 1936 "agua acabó".

[2158] Ha 1909 Coma.

[2159] Ha 1909/ Fa 1936 "trajín".

[2160] Ha 1909 Dos puntos.

[2161] Ha 1909 "ríe, bajo".

[2162] Ha 1909 "sol. [; ráfagas venidas (...) serrallo del Universo.]".

el perfume que se eleva del oleaje /137/ casi muerto. Dijérase que el dilatado golfo mexicano,[2163] sentía en sus verdosas profundidades,[2164] la pereza de aquel amanecer cargado de pólenes misteriosos y fecundos, como si fuese el serrallo del Universo.

Envuelto en el rosado vapor que la claridad del alba extendía sobre el mar azul[2165] adelantaba un esquife. ¡Y[2166] era tan esbelto, ligero y blanco, que la clásica comparación con la gaviota[2167] y con el cisne veníale de perlas![2168] En las bancas traía hasta seis remeros.[2169] Bajo un palio de lona levantado á popa se guarecían[2170] del sol dos[2171] bultos vestidos de blanco. Cuando el esquife tocó la escalera del[2172] «Dalila»,[2173] ya estaba yo allí, en confusa espera de no sé que gran ventura. Una mujer venía sentada al timón. El toldo solamente me deja ver el borde de la falda,[2174] y los pies de reina calzados con chapines de raso blanco, pero mi alma la adivina. ¡Es ella![2175] ¡la niña Chole! ¡la Salambó /138/ de los palacios de

---

[2163] Hp 1907 "mejicano".
Fa 1936 "mejicano sentía".

[2164] Fa 1936 "profundidades la".

[2165] Ha 1909 "azul, adelantaba".

[2166] Ha 1909 "[¡Y] Era".

[2167] Ha 1909 "graviota".

[2168] Ha 1909 "perlas. En".

[2169] Hp 1907/ Fa 1936 Dos puntos.

[2170] Ha 1909 "guarecía".

[2171] Ha 1909 "[dos bultos vestidos] < una figura vestida > de blanco.".

[2172] Ha 1909 "[del «Dalila»] < de la fragata > , ya".

[2173] Fa 1936 *Dalila*

[2174] Ha 1909 "falda y".

[2175] Ha 1909 "ella, [¡la niña Chole!] la Salambó".
Fa 1936 "¡La niña (...) ¡La Salambó".

Mixtla!...[2176] Sí, era ella, más gentil que nunca, con[2177] su blusa de marinero, y la gorrilla de soslayo. Héla en pie sobre una[2178] de las bancas, apoyada en los hercúleos hombros de su[2179] marido, aquel inglés que la acompañaba en Mérida; el labio abultado y rojo de la yucateca[2180] sonríe con la gracia inquietante de una egipcia, de una turania;[2181] sus ojos, envueltos en la sombra de las pestañas, tienen[2182] algo de misterioso,[2183] de quimérico y lejano, algo que hace recordar las antiguas y nobles razas que en remotas edades,[2184] fundaron grandes imperios en los países del sol... El esquife cabecea[2185] al costado del vapor. La criolla, entre asustada y divertida[2186] se agarra á los blondos[2187] cabellos del gigante, que impensadamente la toma al vuelo,[2188] y se lanza con ella á la escala. Los dos ríen envueltos en un salsero que les moja la cara. Ya sobre cubierta, el[2189] inglés la deja sola

---

[2176] Ha 1909 "[Mixtla] < Tequil > !".

[2177] Ha 1909 "[con su blusa (...) de soslayo] < velada apenas en el rebocillo de seda>. Héla".

[2178] Ha 1909 "sobre [una de las bancas] < la banca > ,".

[2179] Ha 1909 "de [su marido, (...) en Mérida;] < un marinero negro. >".

[2180] Ha 1909 "la [yucateca] < criolla >".

[2181] Ha 1909 Punto y seguido.

[2182] Hp 1907 "tiene".

[2183] Hp 1907/ Fa 1936 "de [misterioso, de] quimérico".

[2184] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "edades fundaron".

[2185] Hp 1907 "cabacea".

[2186] Ha 1909/ Fa 1936 "divertida, se".

[2187] Ha 1909 "[blondos] < crespos >".

[2188] Ha 1909 "vuelo y".

[2189] Ha 1909 "[el inglés] < el coloso negro >".

un[2190] momento, /139/ y se aparta secreteando con el contramaestre.

Yo gano la cámara por donde necesariamente han de pasar. Nunca el corazón me latiera con más violencia. Recuerdo perfectamente que el[2191] gran salón estaba desierto[2192] y un poco obscuro;[2193] las luces del amanecer cabrilleaban en los cristales. Tomé[2194] una revista inglesa que estaba sobre el piano, y me situé en la puerta aparentando leer:[2195]

Pasa un momento. Oigo voces y gorjeos;[2196] un rayo de sol más juguetón, más vivo, más alegre, ilumina la cámara, y en el fondo de los espejos se refleja la imágen[2197] de la niña[2198] Chole. Magestuosa[2199] y altiva[2200] se acercaba con lentitud, dando órdenes á una india joven que escuchaba con los ojos bajos, y respondía en lengua yucateca, esa vieja lengua que tiene la dulzura del italiano y la ingenuidad pintoresca de los idiomas primitivos. Yo me hice vivamente á un /140/ lado plegando el periódico. Ella pasó. Creo que me miró un momento como queriendo hacer memoria, y que su boca fresca y sana,[2201] insinuó una

---

[2190] Ha 1909 "[un momento,] y".

[2191] Ha 1909 "que [el gran salón] estaba".

[2192] Ha 1909 "desierta".

[2193] Ha 1909 "obscura. Las".
Fa 1936 "oscuro".

[2194] Ha 1909 "cristales. [Tomé una (...) aparentando leer:] Pasa un".

[2195] Hp 1907/ Fa 1936 Punto y aparte.

[2196] Ha 1909 Coma.

[2197] Hp 1907/ Fa 1936 "la [imágen de la] niña".

[2198] Ha 1909 "Niña Chole".

[2199] Hp 1907/ Fa 1936 "Majestuosa".
Ha 1909 (Cfr. Apéndice B).

[2200] Fa 1936 "altiva, se".

[2201] Fa 1936 "sana insinuó".

sonrisa. ¡Aquella sonrisa conque[2202] me enloquecía Lili!

La esperanza de ver en alguna parte á la yucateca, trájome toda la mañana avizorado y errabundo: fué vana esperanza. En cambio[2203] su marido no cesó de pasearse á lo largo del puente. Visto con espacio, parecióme un hombre recio[2204] y altivo: peinábase como el príncipe de Gales, y no usaba barba ni bigote: tenía los ojos de un azul descolorido y neutro; y al mirar entornaba los párpados. Sin duda alguna, presumía de aristócrata. Recorría el puente á grandes trancos, con los brazos caídos, y una pipa corta entre los dientes: á veces se detenía /141/ para echar tabaco ó escupir en el mar. En toda la mañana,[2205] no le vi sonreirse ni hablar con nadie.

A las diez, una campana[2206] anunció el almuerzo. Bajé á mi camarote, y me peiné con más cuidado y detenimiento que suelo: enseguida[2207] pasé al comedor. Aunque no bajarían de cien las personas que se sentaban entorno[2208] de aquellas dos largas mesas cubiertas por blanquísimos manteles, y adornadas de flores como para un festin, ni el murmullo de una conversación se escuchaba. Reinaba allí un silencio de iglesia, sólo turbado por el ruído de los tenedores, y las tácitas pisadas de los camareros[2209] que con el pecho echado fuera de sus fraques, daban vueltas por detrás de los comensales. Todos aquellos criados eran

---

[2202] Fa 1936 "con que".

[2203] Fa 1936 "cambio, su".

[2204] Hp 1907/ Fa 1936 "[recio] < necio >".

[2205] Fa 1936 "mañana no".

[2206] Hp 1907/ Fa 1936 "[campana] < campanada >".

[2207] Hp 1907/ Fa 1936 "en seguida".

[2208] Hp 1907 "[entorno] < en redor >".
Fa 1936 "[entorno] < en rededor >".

[2209] Fa 1936 "camareros, que, con".

buenos mozos, rubios y patilludos, como príncipes alemanes. Tomé asiento;[2210] y mis ojos buscaron á la niña Chole. Allí estaba, al otro extremo /142/ de la mesa, sonriendo á un señorón yankée[2211] con cuello de toro, y grandes barbazas rojas, barbas de banquero, que caían llenas de gravedad sobre los brillantes de la pechera. Al mismo tiempo reparé que el blondo gigante miraba á su mujer y sonreía también. ¡Cuánto me preocupó aquella sonrisa, tan extraña, tan enigmática[2212] en labios de un marido! Ella volvió la cabeza, hizo un gesto imperceptible, y sus ojos, sus hermosos ojos de mirar hipnótico y sagrado, continuaron acariciando al banquero. Tuve tan vivo impulso de celos y de ira, que me sentí palidecer. Despechado[2213] arrojé la servilleta sobre el plato y dejé la mesa. No comprendía que un marido tolerase tal. ¿De qué estofa era aquel coloso que dejaba á su mujer el libre ejercicio de los ojos? ¡y[2214] de unos ojos tan lindos!...

Desde la puerta volvíme para lanzarles una mirada de desprecio. ¡Oh![2215] si á tener /143/ llego entonces el poder del basilisco, allí se quedan hechos polvo. No lo tenía, y el señorón yankée[2216] pudo seguir acariciándose las barbazas[2217] color de buey; y resoplar dentro de su chaleco blanco, poniendo en conmoción los diges[2218] de una gran cadena, que,

---

[2210] Fa 1936 Coma.

[2211] Fa 1936 "yanki".

[2212] Fa 1936 "enigmática, en".

[2213] Fa 1936 "Despechado, arrojé".

[2214] Fa 1936 "¡Y".

[2215] Fa 1936 "[¡Oh! si á tener llego] < ¡Oh, si llego a tener > entonces".

[2216] Fa 1936 "yanki".

[2217] Hp 1907/ Fa 1936 "[barbazas] < barbas >".

[2218] Hp 1907 "dijes".

tendida de bolsillo á bolsillo, le ceñía la panza; y ella, la Salambó de los palacios de Mixtla, pudo dirigirle aquella sonrisa de reina indulgente que yo había visto y amado en otros labios!...

Tres[2219] días después, ¡días tediosos é interminables, durante los cuales no salió de su camarote la yucateca![2220] dió fondo el «Dalila»[2221] en las aguas de la Villa Rica de la Veracruz.

Presa el alma de religiosa emoción, contemplé la abrasada playa,[2222] donde desembarcaron /144/ antes que pueblo alguno de la vieja Europa,[2223] los aventureros españoles, hijos de Alarico el bárbaro y de Tarik el moro. Vi la ciudad que fundaron,[2224] y á la que dieron abolengo de valentía, espejarse en el mar quieto y de plomo, como si mirase fascinada la ruta que trajeron los hombres blancos:[2225] á un lado, sobre desierto islote de granito, baña sus pies en las olas,[2226] el castillo[2227] de San Juan de Ulúa, sombra romántica que evocaba un pasado feudal que allí no hubo, y á los[2228] lejos,[2229] la cordillera del Orizaba,

---

[2219] Hp 1907 "< Borráronse en la lontananza las costas de Yucután, y > tres días después,".
Fa 1936 "< Borráronse en la lontananza las costas de Yucatán, y > tres días después,".

[2220] Fa 1936 "yucateca, dió".

[2221] Fa 1936 "*Dalila*".

[2222] Ha 1909 "playa donde".

[2223] Fa 1936 "Europa los".

[2224] Ha 1909 "fundaron y".

[2225] Ha 1909 Punto y seguido.

[2226] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "olas el".

[2227] Ha 1909 "castillo [de San Juan] de Ulúa,".

[2228] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "lo".

[2229] Ha 1909 "lejos la".

blanca como la cabeza de un abuelo, dibújase con indecisión fantástica sobre un cielo clásico,[2230] un cielo de azul tan límpido y tan profundo como el cielo de Grecia. Y recordé lecturas casi olvidadas que, niño aún, me habían hecho soñar con aquella tierra hija del sol, narraciones medio históricas, medio novelescas, en que siempre se dibujaban hombres de tez cobriza, /145/ tristes y silenciosos,[2231] como cumple á los héroes vencidos, y selvas vírgenes,[2232] pobladas de pájaros de brillante plumaje, y mujeres como la niña[2233] Chole, ardientes y morenas, símbolo de la pasión,[2234] que dijo el[2235] poeta. La imaginación exaltada me fingía al aventurero extremeño[2236] poniendo fuego á sus naves, y á sus hombres esparcidos por la arena, atisbándole de través, los mostachos enhiestos al antiguo uso marcial, y sombríos los rostros varoniles, curtidos y con patina, como las figuras de los cuadros muy viejos. Y[2237] como no es posible renunciar á la patria, yo, español, sentía el corazón henchido de entusiasmo, y poblada de visiones gloriosas la mente, y la memoria llena de recuerdos históricos. ¡Era verdad que iba á desembarcar en aquella playa sagrada![2238] Obscuro[2239] aventurero, sin paz y sin hogar, siguiendo los impulsos de una vida

---

[2230] Ha 1909 "clásico [, un cielo (...) Grecia. Y] < de límpido y profundo azul. > Recordé".

[2231] Ha 1909 "silenciosos como".

[2232] Ha 1909 "vírgenes pobladas".

[2233] Ha 1909 "Niña Chole".

[2234] Ha 1909 "pasión que".

[2235] Ha 1909 "dijo [el poeta] < un pobre poeta de estos tiempos. (Punto y aparte)
Como no es posible renunciar á la patria, yo, español y caballero, sentía el corazón henchido de entusiasmo y poblada de visiones gloriosas la mente, y la memoria llena de recuerdos históricos. > La imaginación".

[2236] Ha 1909 "extremeño, poniendo".

[2237] Ha 1909 "[Y como no (...) ¡Era verdad que] < Yo > iba".

[2238] Ha 1909 "sagrada, [Obscuro aventurero, sin paz y sin hogar,] siguiendo".

[2239] Fa 1936 "Oscuro".

errante, iba[2240] á perderme, quizá[2241] para /146/ siempre, en la vastedad de[2242] viejo imperio[2243] azteca, imperio[2244] de historia desconocida, sepultada para siempre con las momias de sus reyes, pero cuyos restos ciclópeos, que hablan de civilizaciones, de cultos y de razas que fueron, sólo tienen par en ese misterioso cuanto remoto oriente.[2245]

¡Oh![2246] ¡Cuán bellos son esos países tropicales! El que una vez los 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,[2247] sólo se apaga[2248] en la vejez. Mi pensamiento rejuvenece hoy, recordando la inmensa extensión plateada de ese Golfo mexicano,[2249] que no he vuelto á surcar. Por mi memoria desfilan las torres de Veracruz; los bosques /147/ de Campeche; las arenas de Yucatán;[2250] los palacios de Palenque; las palmeras de Tuxpan y Laguna... ¡Y

[2240] Ha 1909 "[iba á] < y al >".

[2241] Ha 1909 "quizás".

[2242] Ha 1909/ Fa 1936 "del".

[2243] Ha 1909 "Imperio Azteca".

[2244] Ha 1909 "[imperio de historia (...) remoto oriente] < sentía levantarse en mi alma de aventurero, de hidalgo y de cristiano, el rumor augusto de la historia >.".

[2245] Fa 1936 "Oriente".

[2246] Ha 1909 "[¡Oh! ¡Cuán (...) sacerdotizas mayas!...] Apenas anclamos".

[2247] Fa 1936 "revivir sólo".

[2248] Hp 1907/ Fa 1936 "[apaga en la vejez] < extinguen con la muerte > . Mi".

[2249] Hp 1907/ fa 1936 "mejicano".

[2250] Hp 1907 "Yucután".

siempre, siempre unido al recuerdo de aquel[2251] hermoso país lejano, el recuerdo de la niña Chole, tal corno la vi por vez primera, suelto el cabello, y vestido el blanco hipil de las antiguas sacerdotizas[2252] mayas!...

Apenas anclamos, sale en tropel de la playa[2253] una gentil flotilla compuesta de esquifes y canoas. Desde muy lejos,[2254] se oye el son monotono del remo. Centenares de cabezas asoman sobre la borda del[2255] «Dalila», y abigarrada muchedumbre hormiguea, se agita y se desata en el entrepuente. Háblase á gritos el español, el inglés, el chino. Los pasajeros hacen señas á los barqueros indios para que se aproximen: ajustan, disputan, regatean, y al cabo; como rosario que se desgrana, van cayendo en el fondo de las canoas que rodean la /148/ escalera,[2256] y esperan ya con los remos armados. La flotilla se dispersa. Todavía[2257] á[2258] larga distancia[2259] vese una diminuta figura,[2260] moverse y[2261] gesticular como polichinela, y se oyen sus voces[2262] que destaca y agranda,[2263] la quietud solemne de

---

[2251] Hp 1907/ Fa 1936 "de [aquel hermoso país lejano, el recuerdo] de la niña Chole,".

[2252] Hp 1907/ Fa 1936 "sacerdotisas".

[2253] Ha 1909 "[playa] < ribera >".

[2254] Ha 1909 "lejos se".

[2255] Ha 1909 "[del «Dalila»] < de la fragata > ,".
Fa 1936 "del *Dalila*".

[2256] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "escalera y".

[2257] Fa 1936 "Todavía, a".

[2258] Hp 1907/ Fa 1936 "á < la > larga".

[2259] Fa 1936 "distancia, vese".

[2260] Ha 1909/ Fa 1936 "figura moverse"

[2261] Ha 1909 "[y gesticular como polichinela] < agitando los brazos > , y se".

[2262] Ha 1909 "voces, que".

[2263] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "agranda la".

aquellas regiones abrasadas. Ni una sola cabeza se ha vuelto hacia el vapor, para mandarle un adios de despedida. Allá van, sin otro deseo que tocar cuanto antes la orilla. Son los conquistadores del oro.

La noche se avecina. En esta hora del crepúsculo, el deseo ardiente que la niña[2264] Chole me produce,[2265] se aquilata y purifica, hasta convertirse en ansia vaga de amor ideal y poético. Todo obscurece[2266] lentamente: gime la brisa;[2267] riela la luna;[2268] el cielo azul turquí se torna negro, de un negro solemne, donde las estrellas adquieren una limpidez profunda.[2269]

Es la noche americana de los poetas.

/149/ Acababa[2270] de bajar á mi camarote, y hallábame tendido en la litera fumando una pipa, y quizá soñando con la niña[2271] Chole, cuando se abre la puerta y veo aparecer á Julio César,[2272]-un rapazuelo mulato[2273] que el[2274] año anterior habíame regalado en Jamaica cierto aventurero portugués que, andando el tiempo, llegó á general y ministro en la

---

[2264] Ha 1909 "Niña Chole".

[2265] Fa 1936 "produce se".

[2266] Fa 1936 "oscurece".

[2267] Ha 1909 Coma.

[2268] Ha 1909 Coma.

[2269] Ha 1909 Punto y seguido.

[2270] Ha 1909 "< (cap.) VIII. > Acababa".

[2271] Ha 1909 "Niña Chole".

[2272] Ha 1909 "César, un".
Fa 1936 "César -un".

[2273] Hp 1907/ Fa 1936 "mulato < con > que".

[2274] Ha 1909 "que [el año anterior] me había".

República Dominicana.[2275] -Julio César se detiene en la puerta, bajo el pabellón que forman las cortinas.

-Mi[2276] amito! Abordo[2277] viene un moreno que mata lo[2278] tiburone en el agua, con el trinchete. ¡Suba, mi amito, no se dilate!...

Y desaparece velozmente, como esos etíopes, carceleros de princesas, en los castillos encantados. Yo[2279] espoleado por la curiosidad[2280] salgo tras él. Héme en el puente, /150/ que ilumina la plácida claridad del plenilunio. Un negro colosal, con el trage[2281] de tela chorreando agua, se sacude como un gorila, en medio del corro que á su rededor[2282] han formado los pasageros,[2283] y sonríe, mostrando sus blancos dientes de animal familiar. A pocos pasos, dos marineros encorvados sobre la borda de estribor,[2284] halan un tiburón medio degollado, que se balancea[2285] fuera del agua, al costado[2286] del «Dalila».[2287] Mas he

---

[2275] Ha 1909 "Dominacana. Julio".
Fa 1936 "Dominicana-. Julio".

[2276] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "¡Mi".

[2277] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "A bordo".

[2278] Ha 1909 "[lo tiburone] < los tiburones >".

[2279] Ha 1909/ Fa 1936 "Yo, espoleado".

[2280] Ha 1909/ Fa 1936 "curiosidad, salgo".

[2281] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "traje".

[2282] Hp 1907/ Fa 1936 "alrededor".

[2283] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "pasajeros".

[2284] Fa 1936 "estribor halan".

[2285] Ha 1909 "balancea, fuera".

[2286] Ha 1909 "costado, [del «Dalila»] < de la fragata >".

[2287] Fa 1936 "*Dalila*".

ahí,[2288] que de pronto rompe el cable, y el enorme[2289] cetáceo desaparece en medio de un remolino de espumas. El negrazo musita apretando los labios elefanciacos:[2290]

-¡Pendejos!

Y se va, dejando,[2291] como un rastro, en la cubierta del navío, las huellas húmedas de sus pies descalzos. Una voz femenil le grita desde lejos:

-¡Che![2292] moreno!...

-¡Voy[2293] horita, niña!... No me dilato.

/151/ La forma de una mujer blanquea en[2294] el negro fondo de la puerta de la cámara. ¡No hay duda, es ella! ¿Pero cómo no la he adivinado? ¿Qué hacías tú,[2295] corazón burgués,[2296] corazón prosáico, que no me anunciabas su presencia? ¡Oh![2297] ¡con cuanto gusto hubiérate entonces puesto bajo sus lindos pies para castigo![2298]

El marinero se acerca.

[2288] Fa 1936 "ahí que".

[2289] Ha 1909 "[enorme cetáceo] < tiburón >".

[2290] Hp 1907 "elenfanciacos".

[2291] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "dejando como".

[2292] Hp 1907 "¡Che moreno!...".
Ha 1909/ Fa 1936 "¡Che, moreno!...".

[2293] Ha 1909 "¡Voy, horita, Niña!...".

[2294] Ha 1909 "blanquea [en el] < sobre > negro".

[2295] Hp 1907 "tú corazón".

[2296] Ha 1909 "corazón [burgués, corazón prosaico] , que".

[2297] Ha 1909 "¡Oh, con".
Fa 1936 "¡Oh! ¡Con".

[2298] Ha 1909 Punto y seguido.

-¿Mandaba alguna cosa la niña[2299] Chole?

-Quiero verte matar un tiburón.

El negro sonríe, con esa sonrisa blanca,[2300] de los salvajes, y pronuncia lentamente, sin apartar los ojos de las olas,[2301] que argenta la luna:

-No puede ser, mi amita: se ha juntado una punta de tiburones[2302] ¿sabe?

-¿Y tienes miedo?

-¡Qué vá!... Aunque fácilmente, como la sazón está peligrosa... Vea su merced no más...

/152/ La niña[2303] Chole no le dejó concluir.

-¿Cuánto te han dado esos señores?

-Veinte tostone:[2304] dos centine,[2305] sabe?

Oyó la respuesta el contramaestre, que pasaba ordenando una maniobra, y con esa concisión ruda y franca de los marinos curtidos, sin apartar el pito de los labios ni volver la cabeza, apuntóle.

-Cuatro[2306] monedas[2307] y no seas guaje!...

[2299] Ha 1909 "Niña Chole".

[2300] Ha 1909 "blanca de".

[2301] Ha 1909 "olas que".

[2302] Ha 1909 "tiburones, ¿sabe?".

[2303] Ha 1909 "Niña Chole".

[2304] Ha 1909 "tostones: dos centenes, ¿sabe?".

[2305] Fa 1936 "centene, ¿sabe?.".

[2306] Ha 1909/ Fa 1936 "¡Cuatro".

[2307] Fa 1936 "monedas, y".

El negro pareció dudar. Asomóse al barandal[2308] de estribor y observó un instante el fondo del mar[2309] donde temblaban amortiguadas las estrellas. Veíanse cruzar argentados y fantásticos peces que dejaban tras sí,[2310] estela de fosforecentes[2311] chispas[2312] y desaparecían confundidos en[2313] los rieles de la luna[2314] mientras en la zona de[2315] sombra que sobre el azul de las olas proyectaba el costado del[2316] «Dalila»,[2317] esbozábase la informe mancha de una cuadrilla de tiburones. El marinero se apartó reflexionando. Todavía /153/ volvióse una ó dos veces á mirar las dormidas olas, como penetrado de la queja que lanzaban en el silencio de la noche. Picó un cigarro con las uñas, y se acercó á[2318] la criolla.

-Cuatro centenes[2319] ¿le apetece á mi amita?

La niña Chole,[2320] con ese desdén patricio que las americanas[2321] opulentas sienten

---

[2308] Ha 1909 "barandar".

[2309] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "mar, donde".

[2310] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "sí estela".

[2311] Ha 1909 "fosforescentes".

[2312] Hp 1907/ Fa 1936 "chispas, y".

[2313] Ha 1909 "[con] < en >".

[2314] Ha 1909 "luna: [mientras] en".

[2315] Ha 1909 "zona [de] sombra".

[2316] Ha 1909 "[del «Dalila»] < de la fragata > ,".

[2317] Hp 1907 "«Dalila» esbozábase".
Fa 1936 "*Dalila* esbozábase".

[2318] Ha 1909 "acerco [á la criolla] :".

[2319] Ha 1909/ Fa 1936 "centenes, ¿le".

[2320] Ha 1909 "Niña Chole".

[2321] Ha 1909 "[americanas] < criollas >".

por los negros, volvió á él su hermosa cabeza de reina india;[2322] y en tono tal, que las palabras parecían dormirse cargadas de tedio en el borde de los labios[2323] murmuró:

-¿Acabarás?... ¡Sean[2324] los cuatro centenes!...

Los labios hidrópicos del negro,[2325] esbozazaron[2326] una sonrisa de ogro avaro y sensual: seguidamente,[2327] despojóse de la camiseta,[2328] desenvainó el cuchillo que llevaba en la cintura, y como un perro de Terranova[2329] tomóle entre los[2330] dientes,[2331] y se encaramó,[2332] /154/ sobre la borda. El agua del mar relucía aún en aquel torso desnudo, que parecía de barnizado ébano. Inclinóse el negrazo sondando con los ojos el abismo, y luego[2333] se volvió á mi.

-¿No me dá su mersé alguna cosita, para hase subir esos guachinango?

Dile yo, por no tener otra cosa á mano, mi gorra de viage, que él cuidó de ahuecar, á fin de que nadase; y cuando los tiburones salieron á la superficie, le vi erguirse negro y

---

[2322] HA 1909 Coma.

[2323] Ha 1909 "labios, murmuró:".

[2324] Ha 1909 "¡Sea".

[2325] Ha 1909 "negro esbozaron".

[2326] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "esbozaron".

[2327] Hp 1907/ Ha 1909/ fa 1936 "seguidamente despojóse".

[2328] Ha 1909 "[camiseta] < blusa > ,".

[2329] Ha 1909 "Terranova, tomóle".

[2330] Hp 1907/ Fa 1936 "entre [los] dientes".

[2331] Ha 1909 "dientes y".

[2332] Ha 1909/ Fa 1936 "encaramó sobre".

[2333] Hp 1907/ Fa 1936 "y [luego se (...) nadase; y] cuando".
Ha 1909 "y luego [se volvió (...) nadase, y] cuando".

mitológico sobre el barandal que iluminaba la luna;[2334] y con los brazos extendidos, echarse de cabeza,[2335] y desaparecer buceando.[2336] Tripulación y pasajeros, cuantos se hallaban sobre la[2337] cubierta del[2338] «Dalila» agolpáronse á las[2339] bordas. Sumiéronse los tiburones en busca del negro;[2340] y todas las miradas quedaron fijas en un remolino de[2341] espumas que no tuvo tiempo á borrarse, porque casi incontinenti, una mancha de burbujas[2342] rojas /155/ coloreó[2343] el mar;[2344] y en medio de los hurras de la marinería,[2345] y el vigoroso aplaudir de las manos coloradotas y burguesas[2346] de los yankées,[2347] salió á flote la testa chata y lanuda del marinero, quien[2348] nadaba,[2349] ayudándose de un sólo brazo, mientras con el otro

---

[2334] Ha 1909 Coma.

[2335] Ha 1909 "cabeza y".

[2336] Hp 1907 "desaparecer [buceando] < bajo el haz de una ola que, mansa y quejumbrosa, vino á quebrarse en el costado del «Dalila» >. Tripulación".
Fa 1936 "desaparecer [buceando] < bajo el haz de una ola que, mansa y quejumbrosa, vino á quebrarse en el costado del *Dalila* >. Tripulación".

[2337] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "sobre [la] cubierta".

[2338] Hp 1907/ Ha 1909 "cubierta [del «Dalila»]".
Fa 1936 "cubiera, [del «Dalila»] agolpáronse".

[2339] Ha 1909 "la borda".

[2340] Ha 1909 Coma.

[2341] Ha 1909 "remolino [de espumas] que".

[2342] Ha 1909 "[burbujas] < espumas >".

[2343] Hp 1907/ Fa 1936 "[coloreó] < tiñó >".

[2344] Ha 1909 Coma.

[2345] Ha 1909 "marinería y".

[2346] Ha 1909 "[burguesas de los yankées] < plebeyas de los mercaderes > , salió".

[2347] Hp 1907 "yankés".
Fa 1936 "yankis".

[2348] Ha 1909 "[quien] < que >".

[2349] Hp 1907/ Fa 1936 "nadaba ayudándose".

sostenía entre aguas un tiburón degollado por la garganta[2350] donde aún[2351] traía clavado el cuchillo. Tratóse en tropel[2352] de izar al negro; arrojáronse cuerdas, ya para el caso prevenidas, y cuando levantaba medio cuerpo fuera del agua, rasgó el aire un alarido horrible, y le vimos abrir los brazos,[2353] y desaparecer,[2354] sorbido por los tiburones...[2355]

No tuviera yo lugar[2356] á recobrarme, cuando sonó á mi espalda,[2357] una voz que decía en[2358] inglés:

-Sir, présteme usted cuatro libras.

Al mismo tiempo, alguien tocó suavemente en[2359] mi hombro. Volví la cabeza y halléme con la niña[2360] Chole. Vagaba cual /156/ siempre[2361] por su labio[2362] inquietante

---

[2350] Ha 1909/ Fa 1936 "garganta, donde".

[2351] Ha 1909 "donde [aún] traía".

[2352] Ha 1909 "tropel, de".

[2353] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "brazos y".

[2354] Ha 1909 "desaparecer sorbido".

[2355] Ha 1909 "tiburones. [No tuviera yo lugar á recobrarme] < Yo permanecía aún sobrecogido>, cuando".

[2356] Hp 1907/ Fa 1936 "[lugar] < tiempo >".

[2357] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "espalda una".

[2358] Ha 1909 "decía: [en inglés:
- Sir, présteme usted cuatro libras]
< -¿Quiere hacerme sitio, señor? >".

[2359] Ha 1909 "suavemente [en] mi".

[2360] Ha 1909 "Niña Chole".

[2361] Fa 1936 "siempre, por".

[2362] Fa 1936 "labio, inquietante".

sonrisa;[2363] y abría y cerraba velozmente una de sus manos, en cuya palma,[2364] vi lucir varias monedas de oro. Rogóme con cierto misterio que la dejase sitio;[2365] y, doblándose sobre la borda, arrojólas[2366] al oceano lo más lejos que pudo. Enseguida,[2367] volvióse á mi con gentil escorzo de todo el busto.[2368]

-¡Ya tiene para el flete de Carón!...[2369]

Yo debía estar[2370] pálido como la muerte;[2371] pero como ella fijaba en mi sus hermosos ojos y sonreía;[2372] vencióme el encanto de los sentidos, y mis labios[2373] aún trémulos[2374] pagaron aquella sonrisa cínica,[2375] con la risa humilde del esclavo,[2376] que aprueba cuanto hace su señor. La irónica[2377] crueldad de la criolla me horrorizaba y me

---

[2363] Ha 1909 "sonrisa y".

[2364] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "palma vi".

[2365] Ha 1909 "sitio, y doblándose".

[2366] Ha 1909 "las arrojó [al oceano] lo".

[2367] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "En seguida, volvióse".

[2368] Ha 1909 Dos puntos.

[2369] Fa 1936 "Caronte!...".

[2370] Ha 1909 "estar < más > palido [como] < que > la".

[2371] Ha 1909 Coma.

[2372] Ha 1909/ Fa 1936 Coma.

[2373] Ha 1909/ Fa 1936 "labios, aún".

[2374] Ha 1909/ Fa 1936 "trémulos, pagaron".

[2375] Ha 1909 "sonrisa [cínica,] < de reina antigua > con la [risa humilde] < sonrisa > del".
Fa 1936 "cínica con".

[2376] Hp 190'7/ Fa 1936 "esclavo que".

[2377] Ha 1909 "La [irónica] crueldad".

atraía: nunca como entonces me pareciera tentadora y bella. Del mar obscuro[2378] y misterioso subían murmullos y aromas,[2379] á que el blanco lunar prestaba no sé que rara voluptuosidad. La trágica muerte /157/ de[2380] aquel coloso negro;[2381] el mudo espanto que se pintaba aún en todos los rostros;[2382] un violin que lloraba en el[2383] gran salón, todo en aquella noche,[2384] bajo aquella luna, era para mi objeto de voluptuosidad depravada y sutil...

Alejóse la yucateca,[2385] con ese andar rítmico y ondulante que recuerda al tigre;[2386] y al desaparecer, una duda cruel mordióme[2387] el corazón. Hasta entonces no había reparado que á mi lado,[2388] casi hombro con hombro, estaba el judío yankée,[2389] de la barba roja y perjura. ¿Sería á[2390] él á quien mirasen los ojos de la Salambó de Mixtla;[2391] aquellos ojos,

---

[2378] Fa 1936 "oscuro".

[2379] Ha 1909 "aromas: [, á que el blanco lunar] < la blanca luna les > prestaba".

[2380] Hp 1907/ Fa 1936 "[de aquel] < del > coloso".

[2381] Ha 1909 Coma.

[2382] Ha 1909 Coma.

[2383] Ha 1909 "en [el gran salón] < la cámara >".

[2384] Hp 1907 "aquella [noche, bajo aquella] luna,".
Fa 1936 "aquella [noche, bajo aquella] luna era".

[2385] Ha 1909 "la [yucateca,] < Niña Chole > con".
Fa 1936 "yucateca con".

[2386] Ha 1909/ Fa 1936 Coma.

[2387] Ha 1909 "me mordió".

[2388] Ha 1909 "lado [, casi hombro (...) roja y perjura] < estaba un adolescente bello y rubio, que recordé haber visto al desembarcar en la playa de Tuxtlan > . ¿Sería".

[2389] Fa 1936 "yanqui de".

[2390] Ha 1909 "¿Sería [á él (...) cuyo fondo] < para él la sonrisa de aquella boca, en donde> parecía".

[2391] Hp 1907 "Mixtla? ¡aquellos".
Fa 1936 "Mixtla? ¡Aquellos".

en cuyo fondo parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico?...[2392]

¡De[2393] cualquier suerte que fuese[2394] yo no debía verlos más!

Al día siguiente, con las primeras luces del alba[2395] desembarqué en Veracruz. Tuve /158/ 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[2396] y fragantes como las cerezas de nuestro huerto, que ella[2397] gustaba de ofrecerme en ellos. ¡Ay![2398] Aun cuando el corazón tenga veinte años, si el pobrecillo[2399] es liberal;[2400] y dió hospedage[2401] al amor más de una y de[2402] dos veces;[2403] y gustó sus contadas alegrías, y[2404] sus innumerables tristezas, no pueden menos de causarle temblores,[2405] miradas y sonrisas,

---

[2392] Hp 1907/ Fa 1936 "diabólico!...".
Ha 1909 "diabólico?".

[2393] Hp 1907/ Fa 1936 "De (...) más".
Ha 1909 "[¡De cualquier (...) día siguiente,] < (cap.) IX. > Con las primeras luces".

[2394] Fa 1936 "fuese, yo".

[2395] Hp 1907/Fa 1936 "alba, desembarqué".

[2396] Ha 1909 "rojos, [y] fragantes".

[2397] Ha 1909 "que [ella] < tanto >".

[2398] Ha 1909 "ellos. [¡Ay! Aun cuando el corazón tenga veinte años] Si

[2399] Ha 1909 "[pobrecillo] < pobre >".

[2400] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 Coma.

[2401] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 "hospedaje".

[2402] Hp 1907/ Fa 1936 "y [de] dos".

[2403] Hp 1907/ Ha 1909/ Fa 1936 Coma.

[2404] Ha 1909 "y < padeció > sus".

[2405] Fa 1936 "temblores miradas".

cuando los ojos y los labios que las prodigan son como los de la niña[2406] Chole.[2407] ¡Yo he temblado entonces, y temblaría hoy[2408] que la nieve de tantos inviernos,[2409] cayó sin deshelarse sobre mi cabeza!...[2410]

Paris, Abril de 1893.

[2406] Ha 1909 "Niña Chole".

[2407] Fa 1936 Punto y aparte.

[2408] Ha 1909/ Fa 1936 "hoy, que".

[2409] Ha 1909/ Fa 1936 "inviernos cayó".

[2410] Ha 1909 "cabeza!".

APÉNDICE A

Ha 1909 "[Hace bastantes años, (...) las costas de Galicia].

< (cap.) I ... Quería olvidar unos amores desgraciados y pensé recorrer el mundo en romántica peregrinación.

Aquella mujer tiene en la historia de mi vida un recuerdo galante, cruel y glorioso, como lo tienen en la historia de los pueblos, Thais, la de Grecia, y Ninon, la de Francia, esas dos cortesanas menos bellas que su destino. ¡Acaso el único destino que merece ser envidiado! Yo hubiérale tenido igual, y quizás más grande, de haber nacido mujer. Entonces lograría lo que jamás pude lograr. A las mujeres, para ser felices, les basta con no tener escrúpulos, y probablemente, no los hubiera tenido esa quimérica Marquesa de Bradomín. Dios mediante haría como las gentiles marquesas todos los viernes, después de haber pecado todos los días. Por cierto que algunas se han arrepentido todavía bellas y tentadoras, olvidando que basta un punto de contrición al sentir cercana la vejez.

Por aquellos días de peregrinación sentimental era yo joven y algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelería en la cabeza. Creía de buena fe en muchas cosas que ahora pongo en duda, y libre de escepticismos, dábame buena prisa á gozar de la existencia. Aunque no lo confesase, y acaso sin saberlo, era feliz, con esa felicidad indefinible que da el poder amar á todas las mujeres. Sin ser un donjuanista, he vivido una juventud amorosa y apasionada, pero de amor juvenil y bullente, de pasión equilibrada y sanguínea. Los decadentismos de la generación nueva no los he sentido jamás. Todavía hoy, después de

haber pecado tanto, tengo las mañanas triunfantes y no puedo menos de sonreir recordando que hubo una época lejana donde lloré por muerto á mi corazón: muerto de celos, de rabia y de amor.

Decidido á correr tierras, al principio dudé sin saber á donde dirigir mis pasos; después, dejándome llevar de un impulso romántico, fui á Mejico. Yo sentía levantarse en mi alma como un canto homérico, la tradición aventurera y noble de todo mi linaje. Uno de mis antepasados, Gonzalo de Sandoval, había fundado en aquellas tierras el reino de la Nueva Galicia, otro había sido Inquisidor General, y todavía el Marqués de Bradomín, conservaba allí los restos de un mayorazgo, deshecho entre legajos de un pleito. Sin meditarlo más, resolví atravesar los mares. Me atraía la leyenda mejicana con sus viejas dinastías y sus dioses crueles.

Embarqué en Londres, donde vivía emgrado desde la traición de Vergara, é hice el viaje á la vela, en aquella fragata «Dalila» que después naufragó en las costas del Yucatán. Como un aventurero de otros tiempos, iba á perderme en la vastedad del viejo Impreio Azteca, imperio de historia desconocida, sepultada para siempre con las momias de sus reyes, entre restos ciclópeos que hablan de civilizaciones, de cultos, de razas que fueron y sólo tienen par en ese misterioso cuanto remoto Oriente. >".

APÉNDICE B

Ha 1909 "[Magestuosa y altiva se (...) Rica de la Veracruz.

Presa]

< (cap.) VII. Fué aquel uno de esos largos días de mar encalmados y bochornosos que navegando á vela no tienen fin. Sólo de tiempo en tiempo alguna ráfaga cálida pasaba entre las jarcias y hacía flamear el velamen. Yo andaba avizorado y errabundo, con la esperanza de que la Niña Chole se dejase ver sobre cubierta algún momento. Vana esperanza. La Niña Chole permaneció retirada en su camarote, acaso por esto las horas me parecieron, como nunca, llenas de tedio. Desengañado de aquella sonrisa que yo había visto y amado en otros labios, fuí á sentarme en la popa.

Sobre el dormido cristal de esmeralda la fragata dejaba una estela de bullentes rizos. Sin saber cómo resurgió en mi memoria cierta canción americana que Nieves Agar, la amiga querida de mi madre, me enseñaba hace muchos años, allá en tiempos, cuando yo era rubio como un tesoro y solía dormirme en el regazo de las señoras que iban de tertulia al Palacio de Bradomín. Esta afición á dormir en un regazo femenino la conservo todavía. ¡Pobre Nieves Agar, cuántas veces me has mecido en tus rodillas al compás de aquel danzón que cuenta la historia de una criolla más bella que Atala, dormida en hamaca de seda, á la sombra de los cocoteros! ¡Tal vez la historia de otra Niña Chole!

Ensoñador y melancólico permanecí toda la tarde sentado á la sombra del foque, que caía lacio sobre mi cabeza. Solamente al declinar el sol se levantó una ventolina, y la

fragata, con todo su velamen desplegado, pudo doblar la isla de Sacrificios y dar fondo en aguas de Veracruz. Cautiva > el alma".

La Generala[2411]

/161/ Cuando[2412] el general[2413] D. Miguel Rojas hizo el[2414] disparate de casarse,[2415] ya debía[2416] pasar mucho[2417] de los sesenta.[2418] Era un veterano[2419] muy simpático, con grandes mostachos blancos, un[2420] poco tostados por el cigarro;[2421] alto,[2422] enjuto y bien

---

[2411] UM 1892 "[La Generala] < El canario. Novela corta >".
Ac 1903 "[La Generala] < Antes que te cases... >".

[2412] UM 1892/ Cs 1909/ Nc 1918/ Fa 1936 "< (cap.) I. > Cuando".
Ac 1903/ Ca 1922 "< (cap.) I. > CUANDO".

[2413] UM 1892/ Nc 1918/ Fa 1936 "general don"
Ac 1903 "el [general D. Miguel (...) casarse,] < famoso Corregidor don Alonso de Solís acordó tomar estado > ya".
Cs 1909/ Ca 1922 "General Don".

[2414] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[el] < aquel > disparate".

[2415] UM 1892/ Cs 1909/ Nc 1918 "casarse ya".

[2416] Ac 1903 "[debía pasar] < pasaba >".

[2417] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "pasar [mucho] de".

[2418] Cs 1909/ Nc 1918 "sesenta: Era".

[2419] Ac 1903 "[veterano muy simpático,] < anciano >".

[2420] Ac 1903 "blancos, [un poco tostados por el cigarro;] alto,".

[2421] UM 1892/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2422] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "alto < y > enjuto".

parecido,[2423] aun cuando se encorbaba[2424] un tanto al peso de los años.[2425] Crecidas y espesas tenía las cejas;[2426] garzos y hundidos los ojos;[2427] cetrina y arrugada la tez,[2428] y cana casi[2429] que[2430] del todo la escasa guedeja[2431] que[2432] peinaba con sin igual arte para /162/ encubrir la calva. La expresión amable[2433] de aquella hermosa figura de veterano[2434] atraía amorosamente.[2435] La gravedad de su mirar, no[2436] exento de placidez; el reposo de sus movimientos;[2437] la nieve de sus canas,[2438] en suma, toda su persona,[2439] estaba dotada de

---

[2423] UM 1892 "[parecido] < proporcionado >".

[2424] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Cs 1922/ Fa 1936 "encorvaba".

[2425] UM 1892 "años: crecidos".
Cs 1909/ Nc 1918 "años: Crecidos".

[2426] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2427] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2428] Ac 1903 "tez y".

[2429] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "cana [casi que] del".

[2430] Hp 1907 "casi [que] del".

[2431] UM 1892 "[guedeja] < cabellera >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "guedeja, que".

[2432] Ac 1903 "guedeja. [que peinaba (...) la calva] La".

[2433] Ac 1903 "expresión [amable] < noble >".

[2434] UM 1892 "de [veterano] < viejecito >".
Ac 1903 "veterano < de Flandes >".

[2435] Ac 1903 "atraía [amorosamente]".

[2436] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "mirar, [no exento de placidez;] el reposo".

[2437] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2438] Ac 1903 Punto y coma.

[2439] Ac 1903 "persona estaba".

un carácter marcial[2440] y aristocrático que se imponía en forma de amistad[2441] franca y noble. Su cabeza de santo guerrero,[2442] parecía desprendida de algún antiguo retablo. Tal era[2443] en fin[2444] en rostro y talle[2445] el[2446] santo[2447] varón que dió su nombre á Currita Jimeno,[2448] la hija menor de los condes de Casa-Jimeno.

Currita[2449] era una muchacha delgada, morena, muy elegante, muy alegre, muy nerviosa;[2450] rompía los abanicos,[2451] desgarraba los pañuelos,[2452] con sus dientes blancos

---

[2440] UM 1892 "carácter [marcial] < reverente >".

[2441] UM 1892 "de [amistad franca y noble] < suave respeto >".

[2442] UM 1892/ Ac 1903/ Ca 1922/ Fa 1936 "guerrero parecía".

[2443] UM 1892 "era [en fin] en rostro".
Ac 1903 "era, en".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "era, [en fin] en rostro".

[2444] Ac 1903 "fin, en".

[2445] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "talle, el".

[2446] UM 1892 "[el] < del > santo".

[2447] Ac 1903 "[santo varón (...) Casa-Jimeno] < Corregidor D. Alonso de Solís cuando celebró sus bodas con doña Paquita Araujo > .".

[2448] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Jimeno. [, la hija menor de los condes de Casa-Jimeno]".

[2449] Ac 1903 "[Currita era (...) muy nerviosa;] < Doña Paquita era una muchacha muy delgada, muy morena y muy casquivana. > Rompía".
Cs 1909 "Currita, era".

[2450] UM 1892 "nerviosa, < sobre todo esto último; > rompía".
Cs 1909/ Nc 1918 "nerviosa: Rompía".
Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2451] Ac 1903 "abanicos, < le daban soponcios y > desgarraba".

[2452] UM 1892/ Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "pañuelos con".

y menudos,[2453] de gatita de leche,[2454] insultaba á las gentes... ¡Oh![2455] aquello no era[2456] mujer, era un manojo de nervios,[2457] como decía su mamá;[2458] los amigos[2459] decían algo más duro y la habían /163/ puesto «mona inquieta». Nadie[2460] al verla,[2461] creería que aquel[2462] elegante diablillo,[2463] se hubiese educado entre rejas, sin sol y sin aire, obligada á rezar siete rosarios cada día, oyendo misas desde el amanecer,[2464] y durmiéndose en los maitines con las rodillas doloridas,[2465] y la tocada cabecita[2466] apoyada en las rejas del coro. No parecía,[2467] en verdad, haber pasado diez años de[2468] educanda al lado de una[2469] tía suya,

---

[2453] Ac 1903 "menudos de".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "menudos de [gatita] < gata >".

[2454] UM 1892 Punto y coma.
Ac 1903 "leche. [insultaba á (...) inquieta»] Nadie".

[2455] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2456] UM 1892 "era < una > mujer".

[2457] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "nervios. [, como decía (...) «mona inquieta»] Nadie".

[2458] UM 1892 Dos puntos.

[2459] UM 1892 "los [amigos] < demás >".

[2460] UM 1892 "[Nadie al (...) del orbe.] < En fin que > (Punto y aparte) Currita y el general se casaron".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Nadie, al".

[2461] Ac 1903 "verla creería".

[2462] Ac 1903 "[aquel elegante diablillo,] < aquella inquieta damisela > se hubiese".

[2463] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "diablillo se".

[2464] Ac 1903 "amanecer y".

[2465] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "doloridas y".

[2466] Ac 1903 "[cabecita] < frente >".

[2467] Nc 1918 "parecía en".

[2468] Ac 1903 "diez años [de educanda (...) más tiempo] < al lado de doña Brianda Solís, encopetada abadesa de un convento de nobles. Doña Paquita amaba la libertad como los pájaros, y creyó volverse loca el día que su tío y tutor D. Alonso fue á sacarla definitivamente de aquel encierro para casarse con ella > . No bien

encopetada abadesa de un convento de nobles, allá en el[2470] riñón de Castilla la Nueva.

Cuando[2471] los[2472] condes fueron por Currita,[2473] para sacarla definitivamente de aquel encierro y presentarla al mundo, la muchacha creyó volverse loca.[2474] Llenó de flores el altar de[2475] santa Rita -tutelar del convento y fundadora de la orden-[2476] casualmente acababa de hacerle una novena pidiéndole aquello mismo, y la santa ¡tan[2477] buena! que se lo concedía sin hacerla esperar más /164/ tiempo. No[2478] bien llegó la parentela,[2479] Currita[2480] se lanzó fuera del locutorio, gritando alegremente,[2481] sin curarse[2482] de las

---

llegó".

[2469] Ca 1922/ Fa 1936 "de < sor María del Perpetuo Remedio, > una".

[2470] Cs 1909/ Nc 1918 "en [el riñón de Castilla la Nueva] < una vieja ciudad de las Castillas > .".
Ca 1922 "en [el riñón de Castilla la Nueva] < una vieja ciudad de las Castillas. Currita era la hija menor de los Condes de Casa Jimeno. > Cuando".
Fa 1936 "en [el riñón de Castilla la Nueva] < una vieja ciudad de las Castillas. Currita era la hija menor de los condes de Casa Jimeno. > Cuando".

[2471] Cs 1909/ Nc 1918 "< (cap.) II. Currita era la hija menor de los Condes de Casa Jimeno > Cuando".

[2472] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[los condes] < sus padres >".

[2473] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "por [Currita] < ella > ,".

[2474] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "loca < y > llenó".

[2475] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "de < la > santa [Rita -] tutelar".

[2476] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Orden. Casualmente".

[2477] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "santa [¡tan buena! que] se".

[2478] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "< Currita, > no bien".

[2479] Ac 1903 "parentela [, Currita] se".

[2480] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "parentela, [Currita] se lanzó".

[2481] Nc 1918 "alegremente sin".

[2482] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[curarse] < cuidarse >".

«madres»[2483] que se quedaban llorando la partida de su «periquito».[2484]

-¡Viva Santa[2485] Rita!

Y se arrancó la toca, descubriendo la cabeza pelona,[2486] que le daba cierto aspecto de muchacho;[2487] acrecentado por la esbelted,[2488] un tanto macabra,[2489] de sus catorce[2490] años.[2491]

Este amor á la libertad, tan desenfadadamente expresado con el viva dado á la Santa de Cásia, lo conservó Currita[2492] hasta la muerte.[2493] Mientras[2494] los hombres [2495]de la

---

[2483] Ac 1903 "las [«madres»] < monjas, > que".
Cs 1909/ Nc 1918 "las [«madres»] < buenas Madres, > que".
Ca 1922/ Fa 1936 "las [«madres»] < buenas madres, > que".

[2484] Ac 1903 "periquito. [-¡Viva Santa Rita!] Y se arrancó".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "periquito:".

[2485] Nc 1918 "santa".

[2486] Nc 1918 "pelona que".

[2487] Ac 1903 "de [muchacho;] < mozuelo, >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2488] Ac 1903 "esbeltez un".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "esbeltez".

[2489] Ac 1903 "[macabra,] < magra > de".
Nc 1918 "macabra de".
Ca 1922/ Fa 1936 "[macabra] < andrógina >".

[2490] Ac 1903 "[catorce] < diez y seis > años".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[catorce] < quince > años".

[2491] Ac 1903 "años. (Punto y seguido) [Este amor (...) colegio militar] < Las monjas parecieron escandalizadas, y la noble y severa abadesa, doña Brianda, murmuró al oído de su hermano D. Alonso:
-Piensa lo que haces.
Don Alonso respondió:
-Pensado lo tengo.
(Cap.) II. Desde antiguo solía visitar á D. Alonso un ahijado suyo, estudiante de Filosofía y Humanidaes.Era un".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "años.
[Este amor (...) lo conservó] Currita".

[2492] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Currita < conservó > hasta".

[2493] Cs 1909/ Nc 1918 "muerte < este amor á la libertad, tan desenfadadamente expresado con el viva á la santa de Casia. >
Mientras".

República pasaban á la Monarquía, ella, lanzando carcajadas y diciendo donaires picarescos[2496] caminaba resuelta hacia la demagogia,[2497] ¡pero qué demagogia la suya![2498] llena de paradojas y de atrevimientos inconcebibles;[2499] elaborada en una cabecita[2500] inquieta y parlanchina, donde apenas se asentaba un /165/ cerebro de colibrí[2501] pintoresco y brillante[2502] borracho de sol y de alegría. Era desarreglada y genial como un bohemio;[2503] tenía supersticiones de gitana[2504] ¡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 á temblar,[2505] y vivir en triste soltería, esperando el fin del mundo.[2506]

Ca 1922/ Fa 1936 "muerte < este amor á la libertad, tan desenfadadamente expresado con el viva á la Santa de Casia. >
Mientras".

[2494] Cs 1909/ Nc 1918 "< (cap.) III. > Mientras".
Ca 1922 "< (cap.) II. > MIENTRAS".
Fa 1936 "< (cap.) II. > Mientras".

[2495] Cs 1909/ Nc 1918 "los [hombres de (...) la Monarquía] < graves varones republicanos se arrepentían y daban golpes de pecho ante el altar y el trono, > ella,".

[2496] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "picarescos, caminaba".

[2497] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2498] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2499] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "inconcebibles, < como > elaborada".

[2500] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[cabecita] < cabeza >".

[2501] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "colibrí, pintoresco".

[2502] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "brillante, borracho".

[2503] Cs 1909/ Nc 1918 Coma.

[2504] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "gitana, [y unas (...) ¡válganos Dios!] < é ideas de vieja miss sobre la emancipación femenina > . Si".

[2505] Nc 1918 "temblar y".

[2506] Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes del[2507] orbe. Currita y el general[2508] Rojas se casaron,[2509] y desde[2510] aquel día la muchacha cambió completamente,[2511] y cobró unos[2512] ademanes tan señoriles y severos que parecía toda una señora[2513] generala. Bastaba[2514] verla,[2515] para comprender que no había salido de la clase de tropa;[2516] llevaba los tres entorchados como la gente de colegio. Los que al leer en[2517] «La Epoca» el[2518] notición de aquella boda,[2519] habían / 166/ exclamado: ¡Pobre[2520] Don Miguel![2521] casi estuvieron por achacar á milagro la mudanza de la niña[2522] de Casa-Jimeno.

[2507] Cs 1909/ Ca 1922/ Fa 1936 "valientes [del orbe] < para todo aquello que no sea función de guerra> . Currita".
Nc 1918 "valientes [del orbe] < para todo aquello que no sea función de Guerra > . Currita".

[2508] Cs 1909/ Ca 1922 "General < Don Miguel > Rojas".
Nc 1918/ Fa 1936 "general < don Miguel > Rojas".

[2509] UM 1892 "casaron y".

[2510] UM 1892 "y < que > desde".

[2511] UM 1892/ Nc 1918 "completamente y".

[2512] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "cobró [unos] ademanes".

[2513] Cs 1909 "Señora Generala".
Nc 1918/ Ca 1922 "señora Generala".

[2514] UM 1892 "[Bastaba verla, (...) de colegio] Los que".

[2515] Ca 1922/ Fa 1936 "verla para".

[2516] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "tropa: Llevaba".

[2517] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "leer [en «La Epoca»] el".

[2518] UM 1892 "[el notición] < la noticia >".

[2519] UM 1892/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "boda habían".

[2520] UM 1892 "¡pobre don".

[2521] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Miguel!, casi".

[2522] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "la [niña de] Casa Jimeno".

La verdad es[2523] que fácil explicación[2524] no tenía, y como la condesa[2525] se comía los santos,[2526] y la tía abadesa estaba en olor de santidad[2527] ¡velay!

Tenía[2528] por[2529] ayudante el general á cierto[2530] ahijado suyo, recien salido de un colegio militar. Era un caballerete[2531] de miembros delicados,[2532] y no muy cumplido de estatura:[2533] pareciera un niño, á no desmentir la presunción el bozo[2534] que se picaba de bigote, y el pliegue[2535] á veces enérgico y á veces severo[2536] de su rubio entrecejo de damisela. Este[2537] tal,[2538] llegó á ser comensal casi diario en la mesa de[2539] Don[2540] Miguel

---

[2523] UM 1892 "es, que".

[2524] UM 1892 "explicación, no".

[2525] Cs 1909/ Ca 1922 "Condesa".

[2526] UM 1892 "santos... [y la tía (...) de santidad] ¡velay!".
Nc 1918 "[santos] < santon >".

[2527] Cs 1909/ Nc 1918 "santidad... [¡velay!]".
Ca 1922/ Fa 1936 "santidad... (Punto y seguido) [¡velay!] Tenía".

[2528] Cs 1909/ Nc 1918 "< (cap.) IV. > Tenía".

[2529] Cs 1909/ Ca 1922 "[por ayudante el general] < el General por ayudante >".
Nc 1918/ Fa 1936 "[por ayudante el general] < el general por ayudante >".

[2530] UM 1892 "a [cierto] < un >".

[2531] Ac 1903 "un [caballerete] < mancebo >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "un [caballerete] < teniente bonito, > de".

[2532] Ac 1903/ Nc 1918 "delicados y".

[2533] Ac 1903 Punto y coma.
Cs 1909/ Nc 1918 "estatura: Pareciera".
Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2534] UM 1892 "bozo, que".

[2535] UM 1892 "piegue".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "pliegue, á".

[2536] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "severo, de".

[2537] UM 1892 "[Este tal, (...) algo raro] < Era el tal diestro bailarín y afamado director de cotillones.>

Rojas. La cosa pasó de un modo algo raro.[2541] Currita[2542] no dejaba fumar á[2543] su marido;[2544] decía,[2545] haciendo aspavientos, /167/ que el cigarro irritaba el[2546] catarro crónico[2547] que padecía el buen señor;[2548] únicamente[2549] cuando había convidados,[2550] se humanizaba la generala.[2551] Habíase vuelto tan cortés desde que entrara en la milicia, que,[2552] naturalmente, deponía parte de su enojo, y la furibunda oposición de cuando comía á solas

---

Currita".

[2538] Ac 1903/ Hp 1907 "tal llegó".
Cs 1909/ Nc 1918 "[tal] < lindo galán > , llegó".
Ca 1922/ Fa 1936 " [tal,] < lindo galán > llegó".

[2539] Ac 1903 "[de Don Miguel Rojas] < del corregidor > .".

[2540] Nc 1918/ Ca 1922 "don".

[2541] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "raro < , con rareza pueril y vulgar, donde todas las cosas parecen acordadas como en una comedia moderna > . Currita".

[2542] Ac 1903 "[Currita] < Doña Paquita >".

[2543] Ac 1903 "fumar [á su marido; decía] < al buen D. Alonso. Aseguraba > , haciendo".

[2544] UM 1892 "marido, < más que cuando había convidados : > decía".
Cs 1909/ Ca 1922/ Fa 1936 "marido: Decía".
Nc 1918 Punto y seguido.

[2545] UM 1892 "decía [, haciendo aspavientos,] que".

[2546] Ac 1903 "irritaba [el catarro crónico que padecía el buen señor;] < los humores. > Unicamente [cuando] < si > había".

[2547] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "catarro [crónico que padecía el] < y las gloriosas cicatrices del> buen".

[2548] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "señor: Unicamente".

[2549] UM 1892 "[únicamente cuando (...) á sus amigas] < y como el general no podía pasarse sin tabaco, el ayudante vino a ser comensal casi diario.
(Cap.) II. > Una tarde".

[2550] Ac 1903 "convidados se".

[2551] Ac 1903 "[generala. Habíase (...) su enojo,] < Corregidora, > y la furibunda".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Generala".

[2552] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "que [, naturalmente,] deponía".

con[2553] su[2554] marido, reducíase á un gracioso gestecillo de enfado. Sonreíase[2555] socarronamente Don[2556] Miguel, y como no podía pasarse sin humear un[2557] habano,[2558] después del café, concluyó por invitar todos los días á su ayudante.[2559]

Currita, que en un principio había[2560] tenido al[2561] oficialito por un quidam[2562] -era su frase predilecta- acabó por descubrir en él[2563] tan soberbias prendas,[2564] y[2565] le cayó tan en gracia[2566] el muchacho, que,[2567] ultimamente, no se sabía si era ayudante de órdenes de

---

[2553] Ac 1903 "solas [con su marido,] reducíase".

[2554] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "[su marido] < el veterano esposo > , reducíase".
Fa 1936 "[su marido,] < el veterano esposo > reducíase".

[2555] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[Sonreíase] < Sonreía >".

[2556] Ac 1903 "[Don Miguel] < D. Alonso > , y".
Cs 1909/ Ca 1922/ Fa 1936 "[Don Miguel] < el héroe > ,".
Nc 1918 "[Don Miguel,] < el héroe >".

[2557] Ac 1903 "[un habano, después del café] < aquella rica hierba de las Indias > , concluyó".

[2558] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "habano después".

[2559] Ac 1903 "[ayudante.
Currita] < ahijado. Doña Paquita > , que".
Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2560] Ac 1903 "principio [había tendio (...) frase predilecta] < le tuviera por un currutaco presumido> , acabó".

[2561] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "tenido [al oficialito] por".

[2562] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "quidam [-era su frase predilecta-] < al sonrosado teniente,> acabó".

[2563] Ac 1903 "[él] < el mancebo >".

[2564] Nc 1918 "prendas y".

[2565] Ac 1903 "[y le cayó tan en gracia el muchacho,] que".

[2566] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "gracia, [el muchacho] que,".

[2567] Ac 1903 "que ultimamente [, no se sabía (...) á sus amigas] < más parecía ahijado de la Corregidora >".

Don[2568] Miguel ó de la dama; á todas partes la acompañaba,[2569] de día y de noche, y hasta una vez,[2570] /168/ llegó la[2571] generala á imponerle un arresto, según ella misma contaba riendo á sus amigas.

Una[2572] tarde, ya[2573] levantados los manteles,[2574] dijo[2575] la[2576] generala al ayudante:[2577]

-¡Si[2578] supiese usted cuánto me aburro,[2579] Sandoval! ¿No tendría[2580] usted una novela que me prestase?

[2568] Cs 1909 "de [Don Miguel ó de la dama;] < la dama ó del héroe del Cagigal. > A".
Nc 1918/ Ca 1922 "de [Don Miguel ó de la dama;] < la dama ó del héroe de Cagigal. > A".
Fa 1936 "de [Don Miguel ó de la dama;] < la dama ó del héroe de Cajigal. > A".

[2569] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "partes [la] acompañaba < á la señora > de día".

[2570] Ca 1922/ Fa 1936 "vez llegó".

[2571] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[la generala] < Currita >".

[2572] UM 1892 "< (cap.) II. > Una".
Cs 1909/ Nc 1918 "< (cap.) V. > Una".
Ca 1922 "< (cap.) III. > UNA TARDE".
Fa 936 "< (cap.) III. > Una".

[2573] UM 1892 "[ya] levantados".

[2574] UM 1892 "los [manteles,] < muebles > dijo".

[2575] Cs 1909/ Nc 1918 "[dijo la generala al ayudante] < tras alguna mirada de flirteo concluyó la Generala>:".
Ca 1922 "[dijo la generala al ayudante] < tras alguna mirada de flirteo, concluyó la Generala > :".
Fa 1936 "[dijo la generala al ayudante] < tras alguna mirada de flirteo, concluyó la generala > :".

[2576] Ac 1903 "dijo [la generala] < doña Paquita >".

[2577] Ac 1903 "[ayudante] < estudiante > :".

[2578] Ac 1903 "< Señor D. Lope, > si supieseis".

[2579] Ac 1903 "[aburro, Sandolval!] < enojo á solas. >".

[2580] Ac 1903 "[tendría usted una novela que me prestase] < tendriais algún libro de apacible entretenimiento que me prestaseis > ?".

Sandoval,[2581] hecho[2582] almíbar,[2583] le prometió[2584] no una,[2585] sino ciento;[2586] y al día siguiente llevó á Currita[2587] un libro[2588] del[2589] cual hizo grandes elogios. Era[2590] «Lo[2591] que no muere» del célebre Barbey d´Aurevilly.[2592]

[2581] Ac 1903 "[Sandoval] < Don Lope > ,".

[2582] Ac 1903 "hecho < un > almíbar".

[2583] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "hecho [almíbar] < un hilo de miel > ,".

[2584] Ca 1922/ Fa 1936 "prometió, no".

[2585] Ac 1903 "[una,] < uno > sino".

[2586] UM 1892 "[ciento] < cuantas quisiese > ;".
Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2587] Ac 1903 "[Currita] < doña Paquita >".
Cs 1909/ Nc 1918 "[Currita] < la dama >".
Ca 1922 "[á Currita un libro (...) d´Aurevilly] < a la dama una novela francesa. Tenía el libro un bello título: «Lo que no muere.» > Currita".
Fa 1936 "[á Currita un libro (...) d´Aurevilly] < a la dama una novela francesa. Tenía el libro un bello títulño: *Lo que no muere.* > Currita".

[2588] Ac 1903 "libro, del".

[2589] Cs 1909/ Nc 1918 "libro [del cual (...) no muere»] del célebre".

[2590] Ac 1903 "elogios. [Era «Lo que (...) d´Aurevilly
Currita]
< Doña Paquita >".

[2591] UM 1892 "[«Lo que no muere»] < «Les Diaboliques», >".

[2592] UM 1892 "d´Aurevilly < , que acababa de morir > .".
Cs 1909/ Nc 1918 "d´Aurevilly. < Tenía el libro un bello título: «Lo que no muere». > Currita".

Currita[2593] abrió[2594] el[2595] libro al azar,[2596] y fijó los ojos[2597] distraída[2598] en[2599] las páginas satinadas, pulcras,[2600] elegantes, como para ser vueltas por manos blancas y perfumadas de duquesas y[2601] mundanas.

/ 169/ -¿Pero de qué trata esa[2602] novela? ¿qué[2603] es lo que no muere?

-La compasión en la mujer... Una[2604] idea originalísima:[2605] figúrese usted...

-No;[2606] no me lo cuente. ¿Y[2607] no tiene usted ninguna novela de Daudet? es[2608] mi autor predilecto;[2609] dicen que es realista, de la escuela de Zola,[2610] á mí no me lo parece.

[2593] UM 1892 "[Currita abrió (...) sus guardillas:]".
Ac 1903 "[Currita] < Doña Paquita >".

[2594] Ac 1903 "[abrió el libro] < abrióle > al".
Ca 1922/ Fa 1936 "Currita, [abrió el libro] < al azar > ,".

[2595] Cs 1909/ Nc 1918 "abrió [el libro] al azar,".

[2596] Ac 1903 "azar y".
Ca 1922/ Fa 1936 "azar, [y] fijó".

[2597] Ca 1922/ Fa 1936 "ojos, distraída".

[2598] Ca 1922/ Fa 1936 "distraída, en".

[2599] Ac 1903 "distraída [en las páginas (...) sus guardillas:] < sobre una página >".

[2600] Hp 1907 "pulcras elegantes".

[2601] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "duquesas [y mundanas.] < ó cocotas: >".

[2602] Ca 1922/ Fa 1936 "[esa] < esta >".

[2603] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "¿Qué".

[2604] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "¡Una".

[2605] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "originalísima! Figúrese".

[2606] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2607] Hp 1907 "cuente. Y".

[2608] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Es".

[2609] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2610] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

¿Usted leyó «Jak»?[2611] ¡qué libro tan sentido! no[2612] puede una[2613] por menos de llorar,[2614] leyéndolo. ¡Qué diferente de «Germinal»[2615] y de todas las novelas de López Bago.[2616]

Sandoval, que[2617] tenía una migaja de gusto literario, y, además,[2618] había leído los «Paliques» de Clarin, repuso[2619] escandalizando:[2620]

-¡Oh![2621] ¡oh! generala, es que no pueden compararse Zola,[2622] y López Bago.

Currita,[2623] sonriendo con el gracioso desenfado de las señoras,[2624] que hablan de literatura como de modas,[2625] contestó:

[2611] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Jak? ¡Qué".
Fa 1936 "*Jak?* ¡Que".

[2612] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "No".

[2613] Nc 1918 "[una] < uno >".

[2614] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "llorar leyéndolo.".

[2615] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Germinal! ¡Y".
Fa 1936 "*Germinal!* ¡Y".

[2616] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Bago!".

[2617] Cs 1909/ Nc 1918 "Sandoval, [que tenía (...) de Clarin,] repuso".
Ca 1922/ Fa 1936 "Sandoval [, que tenía (...) de Clarin,] repuso".

[2618] Hp 1907 "además había".

[2619] Ca 1922/ Fa 1936 "repuso, escandalizándose:".

[2620] Cs 1909/ Ca 1922/ Fa 1936 "escandalizándose:".
Nc 1918 "escandalizándose.".

[2621] Cs 1909/ Nc 1918 "¡Oh! ¡oh!... Generala, ".
Ca 1922/ Fa 1936 "¡Oh, oh...! Generala,".

[2622] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Zola y".

[2623] Cs 1909/ Nc 1918 "< El hermoso ayudante, como era asturiano era también algo crítico. Pero > Currita sonreía con".
Ca 1922/ Fa 1936 "< El hermoso ayudante, como era asturiano, era también algo crítico. Pero > Currita sonreía con".

[2624] Ca 1922/ Fa 1936 "señoras que".

[2625] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "modas [, contestó] :".

/170/ -Pues se parecen mucho;[2626] no me lo negará usted.

Aquellas heregías,[2627] producían un verdadero dolor al ayudante;[2628] él, quisiera que la generala[2629] no pronunciase más que sentencias;[2630] que tuviese el gusto tan delicado y elegante como el talle. Aquella carencia de esteticismo recordábale las[2631] modistillas pizperetas, apasionadas de los folletines,[2632] con quienes había tenido algo que ver;[2633] criaturas risueñas y cantarinas, cabecitas[2634] llenas de claveles,[2635] pero ¡ay![2636] horriblemente vacías;[2637] sin más meollo que los canarios y los jilgueros que alegraban sus guardillas:[2638]

[2626] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2627] Cs 1909/ Nc 1918 "herejías".
Ca 1922/ Fa 1936 "herejías producían".

[2628] Cs 1909/ Nc 1918 Punto y seguido.
Ca 1922/ Fa 1936 "ayudante. El quisiera".

[2629] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "la [generala] < dama >".

[2630] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2631] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "recordábale [las modistillas pizpiretas,] < á las modistas > apasionadas".

[2632] Fa 1936 "folletines con".

[2633] Cs 1909/ Nc 1918 "ver: Criaturas".
Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2634] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[cabecitas] < gentiles cabezas >".

[2635] Ca 1922/ Fa 1936 "[claveles] < peines >".

[2636] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "pero [¡ay!] horriblemente".

[2637] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2638] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918 Punto y aparte.
Ca 1922/ Fa 1936 "[guardillas:] < buhardillas. > Currita".

Currita,[2639] que estaba[2640] hojeando la[2641] novela exclamó de pronto:

-¡Qué[2642] lástima!...

Sandoval[2643] la[2644] miró[2645] con extrañeza.

-¡Lástima de qué?[2646] generala.

-Ya le[2647] he dicho á usted que no quiero /171/ que me llame[2648] así. ¡Habrá majadero! Llámeme[2649] usted Currita.

Y le dió un capirotazo con el libro;[2650] luego[2651] poniéndose seria:[2652]

[2639] Cs 1909/ Nc 1918 "< (cap.) VI > Currita,".

[2640] UM 1892/ Cs 1909/ Nc 1918 "[estaba] < está > hojeando".
Ca 1922/ Fa 1936 "[estaba] < seguía > hojeando".

[2641] UM 1892 "[la novela exclamó] < el libro, exclama > de".
Cs 1909/ Nc 1918 "la novela, [exclamó] < exclama > de".
Ca 1922/ Fa 1936 "la novela, exclamó".

[2642] Ac 1903 "< ¡Oh!... > ¡Qué lástima!.".
Cs 1909/ Nc 1918 "[¡Qué] < ¡Si es > lástima!...".
Ca 1922/ Fa 1936 "[¡Qué] < ¡Si es > lástima...!".

[2643] Ac 1903 "[Sandoval] < Don Lope >".

[2644] Hp 1907 "[la] < le >".

[2645] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[miró] < mira >".

[2646] UM 1892/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "qué, Generala?"
Ac 1903 "qué [? generala] < , señora Corregidora? >".
Hp 1907 "qué generala?".
Fa 1936 "qué, generala?".

[2647] Ac 1903 "Ya [le he dicho á usted] < os tengo dicho > que".

[2648] Ac 1903 "[llame] < llaméis >".

[2649] UM 1892 "majadero!... [Llámeme usted Currita.]".
Ac 1903 "[Llámeme usted Currita] < Llamadme doña Paquita > .".

[2650] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2651] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Luego, poniéndose".

[2652] Ac 1903 "seria; < añadió > :".

-¿Sabe[2653] usted[2654] Sandoval?[2655] me parece éste un francés muy difícil, y yo he sido siempre de lo más torpe que[2656] Dios pudo haber criado, para esto de idiomas.[2657]

Y le alargaba el libro, mirándole al mismo tiempo con aquellos ojos chiquitos como cuentas, vivos y negros, los cuales bien[2658] pudieran recibirse de[2659] doctores en toda suerte de guiños y coqueteos.[2660]

-¿Si[2661] usted[2662] quisiese?...[2663]

Él[2664] la miraba, sin acertar con lo que había de querer. La generala[2665] siguió:

-Es un favor[2666] que le[2667] pido.

[2653] Ac 1903 "[¿Sabe usted (...) de idiomas.] < Señor D. Lope, habéis querido burlaros de mí, porque este libro no está en castellano, y bien sabéis que yo nunca supe otra lengua... >".
Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "¡Sabe".

[2654] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "usted, [Sandoval] me".

[2655] Hp 1907 "Sandoval me".

[2656] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "torpe [que Dios pudo haber criado,] para".

[2657] Hp 1907 "idiomas!".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[idiomas] < lenguas! >".

[2658] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "cuales [bien] pudieran".

[2659] Ac 1903 "recibirse [de] doctores".

[2660] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[2661] Ac 1903 "[¿Si usted quisiese?] < ¡Si vos quisieseis! > ....".

[2662] UM 1892 "[usted] < Vd. >".

[2663] Ca 1922/ Fa 1936 "quisiese...?".

[2664] Ac 1903 "[Él] < El estudiante >".

[2665] Ac 1903 "[generala] < Corregidora >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "generala".

[2666] UM 1892 "favor < lo > que".

[2667] Ac 1903 "[le] < os >".

-Usted[2668] no pide, manda,[2669] y se concluyó.

-Pues entonces[2670] vendrá[2671] usted[2672] á leerme un rato todos los días[2673] ¿verdad?. El general[2674] se alegrará mucho cuando lo sepa.

/172/ Colgósele[2675] del brazo, como una chiquilla, y le arrastró hasta el sofá, donde le hizo sentar á su lado.[2676]

-Empiece[2677] usted.[2678] Aprovechemos el tiempo.[2679]

[2668] UM 1892 "[Usted] < Vd. >".
Ac 1903 "[Usted (...) concluyó] < Vos no pedís. Vos mandáis y yo obedezco > .".

[2669] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "manda [, y se concluyó] < como reina > .".

[2670] Nc 1918 "entonces, vendrá".

[2671] Ac 1903 "[vendrá usted] < vendréis >".

[2672] UM 1892 "vendrá [usted á leerme] < á verme >".

[2673] UM 1892 "días, ¿verdad?".
Ac 1903 "días. [¿verdad? El general] < Vuestro padrino el Corregidor > se".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "días. [¿verdad?] El".

[2674] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "General".

[2675] Ac 1903 "[Colgósele del (...) sofá,] < Tomóle del brazo y le condujo hasta el canapé > , donde".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[Colgósele del (...) el sofá] < Y puso su mano, donde brillaba la alianza de oro, sobre la mano del ayudante, y así le arrastró hasta el sofá, y > le hizo".

[2676] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[2677] Ac 1903 "[Empiece usted] < Empezad >".

[2678] UM 1892 "[usted] < Vd. >".

[2679] UM 1892 "tiempo < mientras viene mi marido. Hoy come Vd. con nosostros > .".

Al[2680] día siguiente, y al otro, y al otro, fué Sandoval[2681] á leer[2682] «Lo[2683] que no muere» á la generala. El pobre muchacho,[2684] no sabía que pensar de Currita,[2685] y del modo como le trataba.[2686] Había[2687] momentos en que la[2688] dama adoptaba para hablarle una[2689] corrección y formalidad excesivas, que contrastaban[2690] con la llaneza y confianza antiguas;[2691] en tales ocasiones, jamás, ni aún por descuido, le miraba á la cara. Aun cuando

---

[2680] UM 1892/ Ac 1903 "< (cap.) III. > Al".
Cs 1909/ Nc 1918 "[Al día (...) le trataba] < (cap.) VII. Sandoval fué lector de la Generala. ¡Y no sabía qué pensar del modo como la dama le trataba, aquel blondo ahijado de Apolo y Marte! La Casa Jimeno > había momentos".
Ca 1922 "[Al día (...) le trataba] < Sandoval fué lector de la Generala. ¡Y no sabía qué pensar del modo como la dama le trataba, el blondo ahijado de Apolo y Marte! La Casa Jimeno > había momentos".
Fa 1936 "[Al día (...) le trataba] < Sandoval fué lector de la generala. ¡Y no sabía qué pensar del modo como la dama le trataba el blondo ahijado de Apolo y Marte! La Casa Jimeno > había momentos".

[2681] Ac 1903 "[Sandoval] < D. Lope >".

[2682] Ac 1903 "[leer (...) la generala] < cumplir sus oficios de lector con la señora Corregidora >".

[2683] UM 1892 "[«Lo que no muere»] < "Las Diaboliques" >".

[2684] UM 1892 "muchacho no".
Ac 1903 "[muchacho] < estudiante, > no".

[2685] UM 1892 "Currita y".
Ac 1903 "[Currita,] < doña Paquita > y".

[2686] UM 1892 "[trataba] < trata >".

[2687] UM 1892 "[Había momentos (...) Aun cuando] La idea de pasar".

[2688] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "que [la dama] adoptaba".

[2689] Ac 1903 "[una corrección y formalidad excesivas] < un engolamiento y cortesía tan rigurosa > , que".

[2690] Ac 1903 "contrastaban < por demás > con".
Nc 1918 "con trastaba [con] la".

[2691] Ac 1903 "antiguas. < Doña Paquita, > en".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "antiguas: En".

la idea de pasar plaza de tímido[2692] mortificaba atrozmente al[2693] ayudante,[2694] los cambios de humor que observaba en la generala,[2695] manteníanle en los linderos de la prudencia.[2696]

/173/ De las fragilidades de ciertas hembras,[2697] algo se le alcanzaba,[2698] pero de las señoras,[2699] de las verdaderas[2700] señoras, estaba á obscuras[2701] completamente. Creía que[2702] para enamorar á una dama encopetada,[2703] lo primero,[2704] que[2705] se necesitaba eran[2706] pelos en la cara[2707] en forma de bigote ó barba corrida, y tocante á esto, el ayudante[2708] estaba

---

[2692] UM 1892 "tímido < le > mortificaba".

[2693] UM 1892 "atrozmente [al ayudante (...) la prudencia.]".

[2694] Ac 1903 "[ayudante] < estudiante > ,"

[2695] Ac 1903 "la [generala,] < Corregidora > manteníanle".
Cs 1909/ Nc 1918 "la [generala] < señora > ,".
Ca 1922/ Fa 1936 "la [generala,] < señora >".

[2696] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2697] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "hembras algo".

[2698] Ca 1922/ Fa 1936 Punto y coma.

[2699] UM 1892 "«señoras»".

[2700] UM 1892 "«verdaderas señoras»".

[2701] Ac 1903/ Cs 1909/ Fa 1936 "oscuras".

[2702] Fa 1936 "que, para".

[2703] UM 1892 "dama [encopetada] < principal > ,".

[2704] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "primero que".

[2705] UM 1892 "primero, [que] se".

[2706] UM 1892 "necesitaba [eran] pelos".
Cs 1909/ Nc 1918 "[eran pelos (...) á esto] < era un alarde varonil en forma de mostacho de mosquetero, ó barba de capuchino, y de todo ello > , el ayudante".
Ca 1922/ Fa 1936 "[eran pelos (...) á esto,] < era un alarde varonil en forma de mostacho de mosquetero, ó barba de capuchino, y de todo ello > el ayudante".

[2707] UM 1892 "cara, [en forma de bigote ó barba corrida,] y < en lo > tocante".

[2708] Ac 1903 "[ayudante estaba] < estudiante hallábase >".

muy necesitado. Tantas fueron sus cavilaciones[2709] sobre punto[2710] tal, que cayó en la flaqueza de obscurecerse,[2711] con tintes[2712] y menjurjes de[2713] un cómico[2714] su amigo, el bello[2715] casi incoloro del incipiente bozo.[2716]

Las[2717] cosas así, leía una tarde á la generala[2718] las últimas[2719] páginas de[2720] la novela. Currita estaba cerca[2721] de él, sentada en una silla baja;[2722] á veces sus rodillas[2723]

[2709] Ac 1903 "cabilaciones".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "cabilaciones, [sobre punto tal,] que".

[2710] UM 1892 "sobre [punto tal] < este punto > , que".

[2711] Ac 1903/ Cs 1909/ Fa 1936 "oscurecerse".

[2712] UM 1892 "con [tintes y (...) el bello] < no sé qué tintas, el velo > casi".

[2713] Ca 1922 "menjurjes, [de un cómico su amigo,] el".
Fa 1936 "menjunjes, [de un cómico su amigo,] el".

[2714] Ac 1903 "un [cómico] < comediante >".
Cs 1909/ Nc 1918 "[un cómico su amigo] < una cómica su amiga > ,".

[2715] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "vello".

[2716] Cs 1909/ Nc 1918 "bozo.
< Miróse en el espejo roto que había en el cuarto de la suripanta, hizo ademán de retorcerse los garabatos invisibles de un mostacho, y salió anhelando ser héroe en batallas de amor > .".
Ca 1922/ Fa 1936 "bozo. < Miróse en el espejo roto que tenía en el cuarto del hospedaje, hizo ademán de retorcerse los garabatos invisibles de un mostacho, y salió anhelando ser héroe en batallas de amor. >".

[2717] Cs 1909/ Nc 1918 "[Las cosas (...) la novela] < (cap.) VIII. Una tarde leían juntos las últimas páginas de la novela > . Currita".
Ca 1922 "[Las cosas (...) la novela] < (cap.) IV. UNA TARDE leían juntos las últimas páginas de la novela > . Currita".
Fa 1936 "[Las cosas (...) la novela] < (cap.) IV. Una tarde leían juntos las últimas páginas de la novela > . Currita".

[2718] Ac 1903 "la [generala] < Corregidora >".

[2719] Hp 1907 "las última".

[2720] Ac 1903 "[de la novela. Currita] < del libro. Doña Paquita >".

[2721] Ac 1903 "estaba [cerca de él] < á su lado > ,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "cerca [de él] < del ayudante > , sentada".

[2722] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2723] UM 1892 "rodillas, rozaban".

rozaban las del lector, que se estremecía;[2724] pero[2725] cual[2726] si ninguno de los dos[2727] advirtiese aquel contacto[2728] permanecían largo[2729] rato con ellas unidas. La generala[2730] escuchaba muy conmovida;[2731] /174/ de tiempo en tiempo su seno se alzaba para suspirar;[2732] con ojos inmóviles,[2733] y como anegados en llanto,[2734] contemplaba al joven,[2735] que sentía el peso de aquella mirada[2736] fija y poderosa como la de un sonámbulo,[2737] y seguía leyendo, sin atreverse á levantar la cabeza.[2738]

Las últimas páginas del libro eran terriblemente dolorosas;[2739] exhalábase de ellas el

---

[2724] Cs 1909/ Nc 1918 Coma.

[2725] Ac 1903 "pero, cual".

[2726] UM 1892 "pero [cual] < como >".

[2727] UM 1892 "dos [advirtiese aquel contacto] < lo advirtiese, > permanecían".

[2728] Ac 1903 "contacto, permanecían".

[2729] UM 1892 "[largo rato] < un momento >".

[2730] Ac 1903 "La [generala] < Corregidora >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Generala".

[2731] Ac 1903 Dos puntos.
Cs 1909/ Nc 1918 Coma.

[2732] UM 1892 Dos puntos.
Ac 1903/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918 "suspirar: Con".

[2733] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "inmóviles y".

[2734] Ac 1903 "llanto, contemplaba".

[2735] Ac 1903 "al [joven] < estudiante > ,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "al [joven] < sonrosado teniente > ,".

[2736] Ac 1903 "mirada, fija".

[2737] UM 1892 "sonámbulo. [, y seguía (...) sin osar mirarla:]
-Se impresiona".
Ac 1903 "[sonámbulo] < extático > ,".

[2738] Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2739] Ac 1903 "dolorosas. [exhalábase de (...) pecaminosos y místicos.] Era".

perfume de unos sentimientos extraños, á la par pecaminosos y místicos. Era hondamente sugestivo aquel sacrificio de la[2740] condesa Iseult; aquella su compasión impúdica, pagana como diosa desnuda;[2741] aquella renunciación de sí misma, que la arrastraba hasta dar su hermosura de limosna,[2742] y sacrificarse en aras de la[2743] pasión y del pecado de otro.[2744]

La generala[2745] con las rodillas unidas á las del ayudante,[2746] y la garganta seca[2747] escuchaba conmovida la[2748] novela del anciano /175/ dandy. Sandoval[2749] con voz[2750] á cada instante más velada, leía aquella página que dice:

Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Coma.

[2740] Ac 1903 "de [la condesa Iseult; (...) la arrastraba] < la heroína. La princesa Rosalinda, que, arrastrada por la compasión, llegaba > hasta".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "de [la condesa Iseult;] < la heroína, > aquella".

[2741] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "desnuda. ¡Aquella".

[2742] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "limosna y".

[2743] Hp 1907 "de [la] pasión".

[2744] Ac 1903 Punto y seguido.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "otro!. (Punto y seguido)".

[2745] Ac 1903 "La [generala] < Corregidora, > con".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "La Generala, con".
Fa 1936 "La generala, con".

[2746] Ac 1903 "[ayudante,] < estudiante > y".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "ayudante y".

[2747] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "seca, escuchaba".

[2748] Ac 1903 "conmovida. [la novela del anciano dandy. Sandoval] < Don Lope, > con".

[2749] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Sandoval, con".

[2750] Ac 1903 "con < la > voz".

...«La condesa[2751] Iseult,[2752] halló todavía fuerzas para murmurar:[2753]

-Pues bien;[2754] si reviviese,[2755] esta piedad,[2756] dos veces maldita, inútil[2757] para aquellos en quien fué empleada,[2758] y vacía[2759] del más simple deber para los que la han sentido, esta[2760] piedad no me abandonaría, y volvería á seguir sus[2761] impulsos,[2762] á riesgo de volver á incurrir en mi[2763] desprecio. Si Dios,[2764] me dijese: *He[2765] ahí el fin que ignoras:* y en su misericordia infinita,[2766] pusiese al alcance de mi mano el conseguirlo, yo,[2767] no le

---

[2751] Ac 1903 "«La [condesa Iseult,] < princesa Rosalinda > halló".
Cs 1909/ Ca 1922 "«La Condesa".
Nc 1918 "¿La Condesa".
Fa 1936 "«La condesa".

[2752] Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Iseult halló".

[2753] Ac 1903 "murmurar: -Pues".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "murmurar: Pues".

[2754] Ac 1903 Coma.
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "bien: Si".

[2755] Ac 1903 "reviviese [, esta] < esa >".

[2756] Ac 1903 "piedad dos".

[2757] Ac 1903 "maldita, [inútil] < pecado >".

[2758] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "empleada y".

[2759] Ac 1903 "y [vacía del (...) han sentido] < pecado para mí > ,".

[2760] Ac 1903 "[esta] < esa >".

[2761] Ac 1903 "[sus impulsos,] < su impulso > á".

[2762] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "impulsos á".

[2763] Ac 1903 "en [mi desprecio] < el pecado > .".

[2764] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Dios me".

[2765] Ac 1903 "«He ahí el fin que ignoras», y".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "He ahí el fin que ignoras, y".

[2766] Ac 1903/ Ca 1922/ Fa 1936 "infinita pusiese".

[2767] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "yo no".

escucharía y precipitaríame como una loca en esa piedad,[2768] que no es siquiera una virtud,[2769] y que[2770] sin embargo[2771] es la única que yo he tenido...»

La generala,[2772] sin ser dueña de sí por más tiempo, empezó á sollozar,[2773] con esa extentoriedad[2774] que los sentimientos contenidos,[2775] /176/ adquieren al desatarse,[2776] en las mujeres nerviosas.[2777]

-¡Qué criatura tan rara,[2778] esa condesa[2779] Iseult! ¿Habrá mujeres así?

El ayudante,[2780] conmovido por la lectura, y animado, casi irritado,[2781] por el contacto de las rodillas de la generala,[2782] contestó:

[2768] Ac 1903 "piedad que".

[2769] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "virtud y".

[2770] Ac 1903/ Ca 1922/ Fa 1936 "que, sin".

[2771] Ac 1903/ Ca 1922/ Fa 1936 "embargo, es".

[2772] Ac 1903 "[generala] < Corregidora > ,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Generala".

[2773] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "sollozar con".

[2774] Ac 1903 "estentoriedad".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "esa [extentoriedad que (...) al desatarse] < explosión de cristales rotos que tienen las lágrimas > en".

[2775] Ac 1903 "contenidos adquieren".

[2776] Ac 1903 "desatarse en".

[2777] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[2778] AC 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936

[2779] Ac 1903 "[condesa Iseult] < princesa Rosalinda >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Condesa".

[2780] Ac 1903 "El [ayudante] < estudiante >".

[2781] Nc 1918 "irritado por".

[2782] Ac 1903 "la [generala] < Corregidora > ,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Generala".

-¡Qué![2783] ¿Usted no sería capaz de hacer lo que ella hizo por[2784] Allán,[2785] al dársele[2786] por compasión.[2787]

Y sus ojos bayos, trasparentes[2788] como topacios quemados, tuvieron al[2789] fijarse en Currita[2790] el mirar insistente, osado y magnético del[2791] celo.[2792]

La generala,[2793] púsose muy seria,[2794] y contestó con la dignidad reposada,[2795] de una[2796] de aquellas ricas hembras castellanas que criaron á sus pechos los más gloriosos jayanes de la historia:[2797]

-Yo, señor[2798] ayudante, no puedo ponerme en ese caso. La principal compasión

---

[2783] Ac 1903 "[¡Qué! ¿Usted no sería] < ¿Vos no seríais > rapaz".

[2784] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "hizo [por Allán,] al".

[2785] Ac 1903 "por [Allán] < el paje Aladino > ,".

[2786] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[dársele] < darse >".

[2787] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "compasión?".

[2788] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "trasparentes".

[2789] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "tuvieron [al fijarse en Currita] el mirar".

[2790] Ac 1903 "en [Currita] < doña Paquita >".

[2791] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "de celo".

[2792] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2793] Ac 1903 "La [generala,] < Corregidora > púsose".
Hp 1907 "generala púsose".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Generala púsose".

[2794] Ac 1903 "seria y".

[2795] Ac 1903/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "reposada de".

[2796] Hp 1907 "de [una de] aquellos".

[2797] Ac 1903 "Historia".

[2798] Ac 1903 "[señor ayudante] < Sr. D. Lope > ,".

/177/ en[2799] una mujer casada,[2800] debe ser para su marido.

Sandoval[2801] calló, arrepentido de su atrevimiento. La generala[2802] era una virtud. A[2803]l rededor del[2804] cuello de Currita, en vez de los encajes que adornaban el[2805] peinador azul celeste, veía al[2806] alferez[2807] -con los ojos de la imaginación[2808] por supuesto- los tres entorchados,[2809] sugestivos, inflexibles, imponiendo el respeto á la ordenanza.[2810]

Después de un momento,[2811] todavía con sombra de enojo, la[2812] generala se volvió al ayudante:[2813]

[2799] Ac 1903 "compasión [en una mujer casada,] < de las damas honradas > debe".

[2800] Fa 1936 "casada debe".

[2801] Ac 1903 "[Sandoval] < D. Lope > calló,".
Cs 1909/ Nc 1918 "[Sandoval calló] < (cap.) VIII. Sandoval calla > ,".
Ca 1922/ Fa 1936 "Sandoval [calló] < calla > ,".

[2802] Ac 1903 "La [generala] < Corregidora >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "¡La Generala (...) virtud!".
Fa 1936 "¡La generala (...) virtud!".

[2803] Ac 1903 "virtud. (Punto y seguido) [Al rededor (...) á la ordenanza.] Después".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Alrededor".

[2804] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[del cuello de Currita] < de su cuello > ,".

[2805] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[el peinador] < la tunicela > azul".

[2806] Ca 1922/ Fa 1936 "[al] < el >".

[2807] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "alférez, con".

[2808] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "imaginación, [por supuesto - los] tres".

[2809] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "entorchados sugestivos,".

[2810] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2811] Ac 1903 "un [momento] < movimiento > ,".

[2812] Ac 1903 "[la generala] < doña Paquita >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "la generala] < Currita >".

[2813] Ac 1903 "al [ayudante] < estudiante > :".
Nc 1918 Punto y aparte.

-¿Quiére[2814] usted seguir leyendo, señor[2815] Sandoval?

Y[2816] él, sin osar mirarla:[2817]

-Se impresiona usted[2818] mucho.[2819] ¿No sería mejor dejarlo?

La generala[2820] suspirando, se pasó el pañuelo por los ojos.[2821]

-Casi tiene[2822] usted razón.

/178/ Ellos se miraban[2823] en silencio. De pronto[2824] Currita,[2825] con la[2826]

[2814] Ac 1903 "[¿Quiere usted] < ¿Queréis hacerme la merced de > seguir".

[2815] Ac 1903 "[señor Sandoval] < Sr. D. Lope > ?".

[2816] Ac 1903 "[Y él] < D. Lope > , sin".

[2817] Ac 1903 "mirarla, < repuso: >".

[2818] UM 1892 "[usted] < Vd. >".
Ac 1903 "[usted] mucho".

[2819] UM 1892 "mucho, [¿No sería (...) usted razón.] < será mejor dejarlo -dijo Sandoval cerrando el libro. La verdad es que estaba tan nervioso que no podía leer.
Currita, suspirando, se pasó el pañuelo por los ojos.
-Sí, sí, amigo mío. >".
Ac 1903 "mucho < mi señora doña Paquita > .¿No".

[2820] Ac 1903 "[La generala] < Doña Paquita, > suspirando,".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "La Generala, suspirando,".
Fa 1936 "generala, suspirando,".

[2821] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[2822] Ac 1903 "Casi [tiene usted] < tenéis >".

[2823] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "se [miraban] < miraron >".

[2824] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "pronto, Currita,".

[2825] Ac 1903 "[Currita] < Doña Paquita > ,".

[2826] UM 1892 "con [la] < esa > impresionabilidad".

impresionabilidad infantil[2827] de tantas mujeres, lanzó una alegre[2828] carcajada.[2829]

-¡Como le ha[2830] crecido á usted[2831] el[2832] bigote! ¡Pero si se lo[2833] ha teñido! ¡ja![2834] ¡ja! ¡ja! ¡Se lo[2835] ha teñido.[2836]

Sandoval[2837] un poco avergonzado[2838] reía también.

-Me[2839] dará[2840] usted[2841] la receta para cuando tenga canas ¡ja![2842] ¡ja! ¡ja!

[2827] UM 1892 "impresionabilidad [infantil de tantas mujeres] < de los caracteres neviosos > , lanzó".

[2828] Ca 1922/ Fa 1936 "una [alegre] carcajada:".

[2829] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[2830] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "han".

[2831] UM 1892 "[usted] < Vd. >".
Ac 1903 "[usted] < su merced >".

[2832] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[el bigote] < los bigotes > !".

[2833] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "los".

[2834] Ac 1903/ Nc 1918 "¡Ja!".
Cs 1909 "¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!".
Ca 1922/ Fa 1936 "[¡ja! (...) teñido!]".

[2835] Cs 1909/ Nc 1918 "los".

[2836] UM 1892/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918 "teñido!.".

[2837] Ac 1903 "[Sandoval] < El estudiante, > un".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Sandoval, un".

[2838] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "avergonzado, reía".

[2839] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "¡Me (...) canas!".

[2840] Ac 1903 "[dará usted] < daréis >".

[2841] UM 1892 "[usted] < Vd. >".

[2842] Ac 1903 "¡Ja".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[¡ja! ¡ja! ¡ja!]".

La generala[2843] mordía el pañuelo.[2844] Luego[2845] adoptando un aire de señora formal,[2846] que le caía muy graciosamente, exclamó:[2847]

-Eso, hijo[2848] mío, es una... vamos[2849] no quiero decirle[2850] lo que es;[2851] pero ya[2852] verá como en el pecado[2853] se lleva la penitencia.

Salió velozmente,[2854] para volver á poco con una aljofaina[2855] que dejó sobre el primer mueble que halló á[2856] mano.[2857]

-Venga[2858] usted aquí, caballerito.

[2843] Ac 1903 "La [generala] < Corregidora >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Generala".

[2844] Ac 1903 "el [pañuelo] < pañolito de encaje >".

[2845] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Luego, adoptando".

[2846] UM 1892/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "formal que".
Ac 1903 "[formal] < mayor > , que".

[2847] UM 1892 "esclamó:".

[2848] Ac 1903 "[hijo mío] < Sr. D. Lope > ,".

[2849] UM 1892 "vamos, no".
Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "Vamos, no".

[2850] Ac 1903 "decirle < á su merced > lo".

[2851] Ac 1903 "que < eso > es, pero".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "es... Pero".

[2852] Ac 1903 "pero [ya] < ahora > verá".

[2853] UM 1892 "el [pecado] < castigo >".

[2854] UM 1892 "velozmente para".

[2855] Ac 1903/ Cs 1909/ Ca 1922 "aljofaina, que".
Fa 1936 "[aljofaina] < jofaina, > que".

[2856] UM 1892 "a < la > mano".

[2857] Cs 1909/ Ca 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[2858] Ac 1903 "[Venga usted aquí, caballerito] < Llegaos acá, Sr. D. Lope > .".

/179/ Era muy divertida[2859] aquella comedia[2860] en la cual él hacía de chiquitin[2861] travieso, y ella de abuela regañona.[2862] Currita[2863] se levantó un[2864] poco las mangas para no mojarse,[2865] y empezó á lavar los labios al presumido ayudante,[2866] quien no pudo[2867] menos de besar aquellas[2868] manos blancas[2869] que tan lindamente le refregaban la geta.[2870]

-Tenga[2871] usted formalidad, ó sinó...[2872]

Y le dió en la mejilla un golpecito que quedó dudoso entre bofetada y caricia. Se

---

[2859] Ac 1903 "my [divertida (...) y ella] < divertido aquel entremés, en el cual D. Lope hacía de chiquitín travieso y doña Paquita > de abuela".

[2860] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "comedia, en".

[2861] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "de [chiquitin travieso,] < rapaz > y".

[2862] UM 1892 Punto y aparte.

[2863] Ac 1903 "[Currita] < La Corregidora >".

[2864] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "levantó [un poco] las".

[2865] Ac 1903/ Nc 1918 "mojarse y".

[2866] Ac 1903 "presumido [ayudante] < estudiante > ,".

[2867] UM 1892 "pudo < por > menos".

[2868] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[aquellas] < las > manos".

[2869] Ac 1903 "manos [blancas] < blandas, > que".

[2870] Ac 1903/ Nc 1918 "jeta".
Cs 1909/ Ca 1922/ Fa 1936 "jeta:".

[2871] Ac 1903 "[Tenga usted formalidad, ó sinó...] < Sr. D. Lope, tened formalidad, porque si no... >".
Hp 1907 "[Tenga usted formalidad, ó sinó...]".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[Tenga usted formalidad, ó sinó...] < ¡Formalidad, niño! >".

[2872] UM 1892 "si no...".

enjugó Sandoval[2873] atropelladamente,[2874] y[2875] asiendo otra vez las manos de la generala,[2876] cubriólas[2877] de besos voraces,[2878] frenéticos, delirantes. Ella[2879] gritaba:

-¡Déjeme[2880] usted! ¡déjeme[2881] usted![2882] ¡Nunca lo creería!

-¡Curra![2883] ¡Currita! ¡Yo la adoro!... la...

Sus ojos se encontraron, sus labios se buscaron golosos,[2884] y se unieron con un beso.[2885]

/180/ -¡Mi vida!

-¡Payaso!

Los[2886] tres entorchados,[2887] ya no le inspiraban más respeto que unos galones de

---

[2873] Ac 1903 "enjugó [Sandoval] < D. Lope >".

[2874] UM 1892 "atropelladamente y".

[2875] Fa 1936 "y, asiendo".

[2876] Ac 1903 "la [generala] < Corregidora >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Generala".

[2877] UM 1892 "[cubriólas] < se las cubrió >".
Ac 1903 "[cubriólas] < cubrióselas >".

[2878] UM 1892 "besos [voraces] ,".
Ca 1922/ Fa 1936 "besos [voraces, frenéticos, delirantes] .".

[2879] UM 1892 "[Ella gritaba:]".

[2880] Ac 1903 "[¡Déjeme usted! (...) la...] < Dejadme!... ¡Dejadme! ¡Nunca lo hubiera creído de vos!
-¡Doña Paquita!... ¡Paquita!... ¡Yo os adoro!... >".

[2881] Ca 1922/ Fa 1936 "[¡déjeme usted!]".

[2882] UM 1892 "¡déjeme! [usted!]".

[2883] Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "[¡Curra! ¡Currita! ¡Yo la adoro!... la...]".

[2884] Ac 1903/ Hp 1907/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "golosos y".

[2885] UM 1892 "beso < sensual y alegre como prenda de amorosa juventud >".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Dos puntos.

[2886] UM 1892 "[Los tres entorchados, ya no le inspiraban más respeto que unos galones de cabo.]".

cabo.[2888]

Desde[2889] fuera dieron dos golpecitos discretos en la puerta.[2890]

Sandoval,[2891] mordiendo la orejita menuda y sonrosada de la generala,[2892] murmuró:

-No contestes[2893] alma mía!...[2894]

Los golpes se repitieron más fuertes.[2895]

-¡Curra![2896] ¡Curra![2897] ¿qué es esto? ¡Abre!

Ac 1903 "[Los tres (...) murmuró:] < Pocos momentos después se oían pasos en el corredor, y el que llegaba se detenía en la puerta, llamando con dos golpes discretos. El estudiante murmuró al oído de la Corregidora: >".

[2887] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "entorchados ya".

[2888] Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2889] UM 1892 "< (cap.) IV. > Desde".
Cs 1909/ Nc 1918 "< (cap.) IX. > Desde".

[2890] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2891] UM 1892 "[Sandoval, (...) murmuró:]".
Nc 1918 "Sandoval mordiendo".

[2892] Cs 1909/ Ca 1922 "Generala".

[2893] UM 1892 "contestes, [alma mía!...] < dijo Sandoval. >".
Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "contestes, alma".

[2894] Ac 1903/ Hp 1907/ Cs 1909/ Ca 1922/ Fa 1936 "mía...".

[2895] Cs 1909/ Fa 1936 Dos puntos.
Ca 1922 "[fuertes.] < fuerte: >".

[2896] Ac 1903 "[¡Curra! ¡ Curra!] < ¡Paquita! > ¿qué".

[2897] Cs 1909/ Nc 1918 "¡Curra!... ¿Qué".
Ca 1922/ Fa 1936 "¡Curra...! ¿Qué".

A[2898] la generala,[2899] tocóle suspirar al[2900] oído del ayudante:[2901]

-¡Dios santo![2902] ¡Mi marido![2903]

Los golpes eran ya furiosos.

-¡Curra![2904] ¡Sandoval![2905] Abran ustedes ó tiro la puerta abajo![2906]

Y á todo esto los porrazos[2907] iban en aumento. /181/ Currita[2908] se retorcía las manos;[2909] de pronto,[2910] corrió á la puerta, y dijo hablando á través de la cerradura, contraído el rostro por la angustia, pero procurando que la voz apareciese alegre:

-¡Mi general![2911] es que se ha soltado[2912] el canario,[2913] y si abrimos se escapa con

---

[2898] UM 1892 "[A la (...) ¡Dios santo!]".

[2899] Ac 1903 "la [generala,] < Corregidora > tocóle".
Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922 "Generala tocóle".
Fa 1936 "generala tocóle".

[2900] Ca 1922/ Fa 1936 "suspirar [al oído del ayudante] :".

[2901] Ac 1903 "[ayudante] < estudiante > :".
Nc 1918 Punto y aparte.

[2902] Cs 1909/ Nc 1918 "santo!... ¡Mi".
Ca 1922 "Santo...! ¡Mi".
Fa 1936 "santo...!".

[2903] UM 1892 "marido! < - , suspiró la generala al oído del ayudante. >".
Ac 1903 "marido!...".

[2904] Ac 1903 "[¡Curra! (...) abajo!] < ¡Abrid, traidores! ¡Abrid ó tiro la puerta abajo! >".

[2905] Cs 1909 "Sandoval!... Abran".
Ca 1922/ Fa 1936 "Sandoval...! ¡Abran".

[2906] Nc 1918 "abajo.".

[2907] UM 1892 "porrazos < en la puerta > iban".

[2908] UM 1892 "[Currita se (...) alegre:]".
Ac 1903 "[Currita] < Doña Paquita >".

[2909] Ac 1903/ Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2910] Ac 1903 "pronto corrió".

[2911] UM 1892 "general! < -dijo el ayudante hablándole a través de la cerradura-, > es que".
Ac 1903 "[¡Mi general! (...) el canario] < Esperad un momento, señor marido. Sabed que

toda seguridad...[2914] Ahora creo[2915] que ya lo[2916] alcanza Sandoval.[2917]

Cuando la puerta fué abierta, el[2918] ayudante aun permanecía en pie sobre una silla, debajo de la jaula, mientras el pájaro cantaba[2919] alegremente[2920] valanceándose[2921] en la[2922] dorada anilla[2923] de su cárcel.[2924]

---

se ha soltado la cotorra > ,".
Cs 1909/ Ca 1922 "General, es".
Nc 1918 "Mi general, es".
Fa 1936 "general, es".

[2912] UM 1892 "[soltado] < saltado >".

[2913] Cs 1909/ Nc 1918 "canario. [, y] Si".
Ca 1922/ Fa 1936 "canario! [, y] Si".

[2914] UM 1892 "seguridad; Ahora".
Ac 1903/ Nc 1918 Punto y seguido.

[2915] Ca 1922/ Fa 1936 "Ahora [creo que ya] lo".

[2916] UM 1892 "[lo] < le >".
Ac 1903 "[lo] < la >".

[2917] UM 1892 "alcanza [Sandoval] < la generala >".
Ac 1903 "alcanza [Sandoval] < el Sr. D. Lope, vuestro ahijado >".

[2918] UM 1892 "abierta, [el ayudante (...) mientras] .".
Ac 1903 "abierta, el [ayudante] < estudiante >".

[2919] Ac 1903 "pájaro [cantaba alegremente valanceándose] < se balanceaba alegremente >".

[2920] Cs 1909/ Nc 1918/ Ca 1922/ Fa 1936 "alegremente, balanceándose".

[2921] UM 1892 "alegremente [valanceándose] < pasado >".
Ac 1903 "balanceándose".

[2922] UM 1892 "en [la dorada anilla de su cárcel.] < un palo de la jaula.
V. Cuando algunos días después un íntimo amigo del general D. Miguel Rojas, recomendaba al presidente del Consejo el translado del alférez Sandoval, cuentan que exclamó el hombre político con la malevolencia ya notoria de su gracejo andaluz:
-¡Ah! sí, el del canario! >".

[2923] Ac 1903 "[anilla] < argolla >".

[2924] Ac 1903 "cárcel. < El Corregidor entró taciturno, sin decir palabra. Dos días después partía para la Corte, dejando á doña Paquita depositada en el mismo convento de donde la había sacado para casarse. En la Corte, donde D. Alonos gozaba de favor, consiguió un corregimiento de Indias, y allá se fue solo y triste. Volvió al cabo de algunos años, cagado de achaques y de dinero y pensando en hacer de nuevo vida con doña Paquita, pero hallóse con la nueva de que había muerto de tristeza. En cambio la cotorra, que fuera llevada con su dueña al convento, vivía aún, y cuentan que cuando vio aparecer al viejo D. Alonso le saludó con esta letra, sin duda enseñada por alguna monja burlona:

A bordo del vapor «Havre», Abril de 1892.

Antes que te cases
mira lo que haces. >".

Rosarito[2925]

/185/ Sentada[2926] ante uno de esos arcáicos veladores con tablero[2927] de damas, que tanta boga conquistaron en los comienzos del siglo, cabecea el sueño,[2928] la anciana condesa[2929] de Cela:[2930] los mechones plateados de sus cabellos,[2931] escapándose de la toca de encages,[2932] rozan con intermitencias desiguales[2933] los naipes alineados para un solitario. En el otro extremo del canapé,[2934] su nieta Rosarito mueve[2935] en silencio cuatro agujas de acero, de las cuales, antes que la velada termine, espera /186/ ver salir un botinin blanco con

---

[2925] Jn 1905 "["Rosarito"] < "Don Juan Manuel" >".

[2926] Ha 1909/ Fa 1936 "< (cap.) I. > Sentada".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927 "< (cap.) I. > SENTADA".

[2927] Il 1903 "[tablero] < tableros >".

[2928] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "sueño la".

[2929] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[2930] Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y seguido.
Ju 1914/ Ju 1920 "Cela: Los".

[2931] Il 1903 "cabellos escapándose".

[2932] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "encajes".

[2933] Ju 1920/ Fa 1936 "intermitencias [desiguales] los".

[2934] Jn 1905/ Ha 1909 "canapé su".
Ju 1920/ Fa 1936 "canapé, < está > su".

[2935] Ju 1920/ Fa 1936 "Rosarito [mueve en (...) de Cela. -] Aunque muy".

borlas azules, igual en todo á otro que la niña tiene sobre el regazo, y sólo aguarda al compañero para ir[2936] calzar los diminutos pies del futuro conde[2937] de Cela.[2938] -Aunque muy piadosas entrambas damas, es lo cierto que ninguna presta atención á la vida del Santo[2939] del día, que el capellán del Pazo lee en voz[2940] alta, encorvado sobre el velador,[2941] y calados los espeJuelos de recia armazón dorada. De pronto[2942] Rosarito,[2943] levanta la cabeza,[2944] y se queda como abstraída, fijos los ojos en la puerta del jardín[2945] que se abre sobre un fondo de ramajes obscuros[2946] y misteriosos:[2947] ¡no más misteriosos[2948] en verdad,[2949] que la mirada de aquella niña pensativa y blanca! Vista á la tenue claridad de la lámpara, con la rubia cabeza en divino escorzo;[2950] la[2951] sombra de las pestañas temblando

---

[2936] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918 "ir < á > calzar".

[2937] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "Conde".

[2938] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 "Cela. Aunque".
Nc 1918 Punto y aparte.

[2939] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "santo".

[2940] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "en [voz alta] < alta voz >".

[2941] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "velador y".

[2942] NM 1927 "pronto, Rosarito".

[2943] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Rosarito levanta".

[2944] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "cabeza y".

[2945] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "jardín, que".

[2946] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "oscuros".

[2947] Jn 1905/ Ha 1909 "misteriosos: ¡No".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2948] Il 1903/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "misteriosos, en".

[2949] Jn 1905/ Ha 1909 "verdad que".

[2950] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 Coma.

[2951] NM 1927 "[la sombra] < las sombras >".

en el marfil de la[2952] mejilla;[2953] y el busto delicado y gentil destacándose en la[2954] penumbra incierta /187/ sobre la dorada talla,[2955] y el damasco azul celeste del canapé, Rosarito recordaba esas ingenuas madonas,[2956] pintadas sobre fondo de estrellas y luceros.[2957] La niña entorna los ojos, palidece, y sus labios[2958] agitados por temblor extraño[2959] dejan escapar un grito:

-¡Jesús!... ¡qué[2960] miedo!...

Interrumpe su lectura el clérigo;[2961] y mirándola por encima de los espejuelos,[2962] carraspea:

-¿Alguna[2963] araña, he[2964] señorita?...

[2952] Il 1903 "[la mejilla;] < las mejillas, >".

[2953] Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 Coma.

[2954] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "en [la] penumbra".

[2955] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "talla y".

[2956] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "madonas pintadas".

[2957] Il 1903 Punto y aparte.
Ju 1920/ Fa 1936 "luceros. (Punto y aparte)
< (cap.) II. > La niña".

[2958] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "labios, agitados".

[2959] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "extraño, dejan".

[2960] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "¡Qué!".

[2961] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 Coma.

[2962] Fa 1936 "espejuelos carraspea:".

[2963] NM 1927 "Alguna".

[2964] Il 1903/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "[he] < eh, > señorita?...".
Hp 1907/ Ju 1914 "[he] < eh > señorita?...".
Jn 1905/ Ha 1909 "araña, [he] señorita?...".
NM 1927 "araña, [he] < ¿eh, > señorita?...".

Rosarito mueve la cabeza.[2965]

-¡No[2966] señor, no!

Estaba[2967] muy pálida. Su voz, un poco velada, tenía esa inseguridad delatora del miedo y de la angustia. En vano[2968] por aparecer serena[2969] quiso continuar la labor[2970] que yacía en su regazo;[2971] las agujas temblaban demasiado entre aquellas manos pálidas, trasparentes,[2972] como las de una santa;[2973] manos místicas y ardientes,[2974] que parecían adelgazadas /188/ en la oración,[2975] por el suave roce de las cuentas del rosario.[2976]

Profundamente abstraída[2977] clavó las agujas en el brazo del canapé. Después[2978] con

---

[2965] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.
Nc 1918 "cabeza: -¡No".

[2966] Il 1903 "No, señor; no.".
Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 "¡No, señor; no!".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "¡No, señor, no!".

[2967] Ju 1914/ NM 1927 "< (cap.) II. Rosarito > estaba muy".
Nc 1918 "< (cap.) II. ROSARITO > estaba muy".
Ju 1920/ Fa 1936 "< Rosarito > estaba muy".

[2968] Jn 1905/ Ha 1909 "vano, por".

[2969] Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 "serena, quiso".

[2970] Nc 1918/ NM 1927 "labor, que".

[2971] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 Dos puntos.
Ju 1920 "regazo. [las agujas] Temblaban".
Fa 1936 "regazo. [las agujas] Temblaba".

[2972] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ NM 1927 "transparentes como".
Hp 1907/ Ju 1914/ Ju 1920/ Fa 1936 "trasparentes como".

[2973] Il 1903 Dos puntos.
Jn 1905/ Ha 1909 Coma.

[2974] NM 1927 "ardientes que".

[2975] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 "oración por".

[2976] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y seguido.

[2977] Il 1903 "abstraída, clavó".

[2978] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "Después, con".

voz baja é íntima, cual si hablase consigo misma[2979] balbuceó:

-¡Jesús! ¡que[2980] cosa tan extraña!

Al mismo tiempo,[2981] entornó los párpados[2982] y cruzó las manos sobre el seno[2983] de cándidas y gloriosas líneas:[2984] parecía soñar. El capellán la miró con extrañeza.[2985]

-¿Qué le pasa[2986] señorita Rosario?

La niña entreabrió los ojos[2987] y lanzó un suspiro:[2988]

-¿Diga[2989] Don Benicio, será algún aviso del otro mundo?...[2990]

[2979] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927 "misma, balbuceó:".
Fa 1936 "misma balbució:".

[2980] Il 1903 "¡Qué".
Jn 1905/ Ha 1909 "¡Jesús, que".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "¡Jesús!... ¡Qué".

[2981] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "tiempo entornó".

[2982] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "párpados, y".

[2983] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 "seno, de".

[2984] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920 "líneas: Parecía".
NM 1927 Punto y seguido.

[2985] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[2986] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909 Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "pasa, señorita".

[2987] Hp 1907 "ojos, y".

[2988] Il 1903/ Nc 1918 "suspiro.".

[2989] Il 1903 "Diga, D. Benicio, ¿será".
Hp 1907/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "¿Diga, Don".
Jn 1905/ Ha 1909 "Diga, Don Benicio: ¿será".
Nc 1918 "Diga, don Benicio, ¿será".
Fa 1936 "¿Diga, don Benicio, ¿será".

[2990] Jn 1905/ Ha 1909 "mundo?".

-¡Un aviso del otro mundo!...[2991] ¿Qué quiere usted[2992] decir?

Antes de contestar[2993] Rosarito dirigió una nueva[2994] mirada al[2995] misterioso y dormido jardin,[2996] á través de cuyos ramages[2997] se filtraba la /189/ blanca luz de la luna,[2998] luego[2999] en voz débil[3000] y temblorosa[3001] murmuró:

-Hace un momento,[3002] juraría haber visto entrar por esa puerta á Don[3003] Juan Manuel...[3004]

-¿Don[3005] Juan Manuel[3006] señorita?... ¿Está usted segura?

[2991] Il 1903 "mundo! ¿Qué".

[2992] Il 1903 "quiere [usted] decir?".

[2993] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "contestar, Rosarito".

[2994] Il 1903 "una [nueva] mirada".

[2995] Hp 1907 "[al] < el >".

[2996] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920 "jardín á".

[2997] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ramajes".

[2998] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 Dos puntos.
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y coma.

[2999] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "luego, en".

[3000] Jn 1905/ Ha 1909 "voz [débil] < dulce >".

[3001] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "temblorosa, murmuró:".

[3002] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "momento juraría".

[3003] Il 1903 "D. Juan".
Ju 1914 "Don [Juan Manuel] < Miguel Bendaña > ...".
Nc 1918/ NM 1927 "don [Juan Manuel] < Miguel Bendaña > ...".
Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel Montenegro > ...".
Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel Montenegro > ...".

[3004] Jn 1905/ Ha 1909 "Manuel.".

[3005] Il 1903 "¡Don".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "¿Don [Juan Manuel] < Miguel, > señorita?...".

[3006] Il 1903 "Manuel, señorita! ¿Está".

-Sí;[3007] era él, y me saludaba sonriendo...

-Pero[3008] usted recuerda á D.[3009] Juan Manuel? Si[3010] lo menos hace diez años que está en la emigración.

-Me acuerdo[3011] Don Benicio[3012] como si le hubiese visto ayer. Era yo muy niña, y fuí con el abuelo á visitarle en la cárcel de Santiago, donde le tenían preso por liberal. El abuelo le llamaba primo. Don Juan[3013] Manuel era muy alto;[3014] con el bigote muy retorcido;[3015] y el pelo[3016] blanco y rizo.[3017]

El capellán asintió:[3018]

Jn 1905/ Ha 1909 "Manuel, señorita?...".

[3007] Il 1903/ NM 1927 Coma.

[3008] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ju 1920 "¿Pero".
NM 1927 "Pero, ¿usted".
Fa 1936 "Pero ¿usted".

[3009] Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909 "Don Juan".
Ju 1914 "Don [Juan Manuel] < Miguel Bendaña > ?".
Nc 1918/ NM 1927 "don [Juan Manuel] < Miguel Bendaña > ?".
Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel Montenegro > ?".
Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel Montenegro > ?".

[3010] Il 1903 "¡Si (...) emigración!".

[3011] Il 1903 "acuerdo, D. Benicio".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920 "acuerdo, Don".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "acuerdo, don".

[3012] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Benicio, como".

[3013] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel > era".

[3014] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

[3015] Il 1903/ Nc 1918/ NM 1927 "Coma.
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ Fa 1936 "retorcido y".

[3016] Jn 1905/ Ha 1909 "pelo < todo > blanco".

[3017] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[rizo] < rizoso >".
Jn 1905/ Ha 1909 "[rizo] < rizado >".

[3018] Il 1903 Punto y aparte.

-Justamente, Justamente. A los treinta años tenía la cabeza más blanca que yo /190/ ahora. Sin duda,[3019] usted habrá oído referir la historia...

Rosarito Juntó las manos.[3020]

-¡Oh! ¡Cuántas veces! El abuelo la contaba siempre.

Se interrumpió[3021] viendo enderezarse á la condesa.[3022] La anciana señora miró á su nieta con severidad, y todavía mal despierta[3023] murmuró:

-¿Qué tanto tienes que hablar[3024] niña? Deja leer á Don[3025] Benicio.

Rosarito,[3026] roja de vergüenza, inclinó la cabeza,[3027] y se puso á mover las largas[3028] agujas de su labor. Pero Don[3029] Benicio, que no estaba[3030] en ánimo de seguir leyendo,

---

[3019] Il 1903 "duda usted".

[3020] Jn 1905/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3021] Hp 1907 "interumpió".

[3022] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3023] Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 "despierta, murmuró:".

[3024] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "hablar, niña".

[3025] Il 1903 "D. Benicio".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don Benicio".

[3026] Jn 1905 "[Rosarito, roja (...) labor. Pero] < (cap. s/n) Rosarito tiene la cabeza inclinada y mueve las largas agujas de su calceta. La tos del capellán resuena en el silencio de la sala: > Don Benicio".
Ha 1909 "[Rosarito, roja (...) labor. Pero] < (cap.) II. Rosarito tiene la cabeza inclinada y mueve las largas agujas de su calceta. La tos del capellán resuena en el silencio de la sala. > Don Benicio".
Ju 1920 "Rosarito, [roja de vergüenza,] inclinó".
Fa 1936 "Rosarito [, roja de vergüenza,] inclinó".

[3027] Il 1903/ NM 1927/ Fa 1936 "cabeza y".

[3028] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "las [largas] agujas".

[3029] Il 1903 "D. Benicio".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don Benicio".

[3030] Jn 1905/ Ha 1909 "[estaba] < está >".

cerró[3031] el libro y bajó[3032] los anteojos hasta la punta de la nariz.[3033]

-Hablábamos[3034] del famoso Don[3035] Juan Manuel, señora[3036] condesa. Don Juan[3037] Manuel Montenegro, emparentado[3038] si no me engaño[3039] con la ilustre casa de los condes[3040] de Ce!a...

La anciana le[3041] interrumpió.[3042]

/191/ -Y[3043] á donde han ido ustedes a buscar esa conversación. ¿También usted ha tenido noticia del herege[3044] de mi primo? Yo sé que está en el país,[3045] y que conspira. El cura de Cela, que le conoció mucho en Portugal, le ha visto en la feria de Barbanzón,[3046]

[3031] Jn 1905/ Ha 1909 "[cerró] < cierra >".

[3032] Jn 1905/ Ha 1909 "[bajó] < baja >".

[3033] Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 Dos puntos.

[3034] Il 1903 "[Hablábamos] < Hablamos >".

[3035] Il 1903 "D. Juan Manuel".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel > ,".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel > ,".

[3036] Il 1903/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914 "señora Condesa".
Ju 1920 "Señora Condesa".

[3037] Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "Don [Juan Manuel Montenegro] < Miguel Bendaña > ,".
Ju 1920/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel > Montenegro,".

[3038] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "emparentado, si".

[3039] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "engaño, con".

[3040] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3041] Il 1903 "[le] < lo >".

[3042] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.
Jn 1905/ Ha 1909 "[interrumpió.] < interrumpe: >".

[3043] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "¿Y adónde (...) conversación?".

[3044] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "hereje".

[3045] Il 1903/ NM 1927 "país y".

[3046] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "Barbanzón disfrazado".

disfrazado de chalán.

Don Benicio se quitó[3047] los anteojos vivamente.[3048]

-¡Hum! He ahí una noticia.[3049] Y una noticia de las más extraordinarias. ¿Pero[3050] no se equivocaría el cura de Cela?...

La condesa[3051] se encogió[3052] de hombros.[3053]

-¡Qué![3054] ¿Lo duda usted? pues[3055] yo no. ¡Conozco harto bien á mi señor primo!

-Los años quebrantan las peñas,[3056] señora condesa:[3057] cuatro anduve yo por las montañas de Navarra con el fusil al hombro, y hoy, mientras otros baten el cobre, tengo que contentarme con pedir á Dios en la misa,[3058] el triunfo de la santa[3059] causa.

[3047] Jn 1905/ Ha 1909 "se [quitó] < quita >".

[3048] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3049] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "noticia, y".

[3050] Jn 1905 "Pero no".
Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "Pero ¿no".

[3051] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3052] Jn 1905/ Ha 1909 "[se encogió] < se encoge >".

[3053] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3054] Nc 1918 "¿Qué?".
NM 1927 "¿Qué, lo".

[3055] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Pues".

[3056] NM 1927 "penas".

[3057] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914 "Condesa".
Nc 1918 Punto y seguido.
Ju 1920 "Señora Condesa: Cuatro".
NM 1927 "Señora Condesa. Cuatro".

[3058] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "misa el".

[3059] Jn 1905/ Ha 1909 "la [santa] Causa".

/192/ Una sonrisa desdeñosa,[3060] asomó en la desdentada boca de la linaJuda señora.[3061]

-¿Pero[3062] quiere usted compararse[3063] don Benicio?... Ciertamente que[3064] en el caso de mi primo,[3065] cualquiera se miraría antes de atravesar la frontera;[3066] pero esa rama de los Montenegros[3067] es de locos. Loco era mi tío Don[3068] José;[3069] loco es el hijo;[3070] y locos serán los nietos. Usted,[3071] habrá oído mil veces en casa de los curas,[3072] hablar de Don[3073] Juan Manuel,[3074] pues bien,[3075] todo lo que se cuenta,[3076] no es nada[3077] comparado con lo

---

[3060] Il 1903/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "desdeñosa asomó".
Jn 1905/ Ha 1909 "desdeñosa [, asomó] < asoma >".

[3061] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.
Ju 1914 "señora?".

[3062] NM 1927 "Pero, ¿quiere".
Fa 1936 "Pero ¿quiere".

[3063] Il 1903 "compararse, D. Benicio".
Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "compararse, Don".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "compararse, don".

[3064] Il 1903 "que, en".

[3065] Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "primo cualquiera".

[3066] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918 Coma.

[3067] Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "los [Montenegros] < Bendaña >".

[3068] Il 1903 "D. José".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don José".

[3069] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

[3070] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 Coma.
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ Fa 1936 "hijo y".

[3071] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Usted habrá".

[3072] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "curas hablar".

[3073] Il 1903 "D. Juan Manuel".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel > ,".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel > ,".

[3074] Il 1903/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y coma.

que ese hombre ha hecho.

El clérigo repitió[3078] á media voz.[3079]

-Ya sé, ya sé... Tengo oído mucho. ¡Es[3080] un hombre terrible, un libertino, un masón![3081]

La condesa[3082] alzó[3083] los ojos al cielo y suspiró.[3084]

-¿Vendrá á nuestra casa? ¿Qué le parece á usted.[3085]

-¿Quién[3086] sabe? Conoce el buen corazón de la señora[3087] condesa.

Jn 1905/ Ha 1909 Dos puntos.

[3075] Fa 1936 Dos puntos.

[3076] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "cuenta no".

[3077] Il 1903 "nada, comparado".

[3078] Jn 1905/ Ha 1909 "[repitió] < repite >".

[3079] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3080] Il 1903 "Es".

[3081] Il 1903 "masón".

[3082] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3083] Jn 1905/ Ha 1909 "[alzó] < alza >".

[3084] Jn 1905/ Ha 1909 "[suspiró.] < suspira >".
Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3085] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "usted?".

[3086] NM 1927 "¡Quién sabe!".

[3087] Il 1903 "la [señora condesa] < Condesa >".
Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ NM 1927 "señora Condesa".
Ju 1920 "Señora Condesa".

/193/ El capellán sacó[3088] del pecho de su levitón,[3089] un gran pañuelo[3090] á cuadros azules,[3091] y lo sacudió[3092] en el aire con suma parsimonia:[3093] después se limpió[3094] la calva.[3095]

-¡Sería una verdadera desgracia! Si la señora[3096] atendiese mi consejo, le cerraría la puerta.

Rosarito lanzó[3097] un suspiro. Su abuela la miró[3098] severamente,[3099] y se puso[3100] á repiquetear con los dedos en el brazo del canapé.[3101]

-Eso se dice pronto, Don[3102] Benicio. Está visto que usted no le conoce. Yo le

---

[3088] Jn 1905/ Ha 1909 "[sacó] < ha sacado >".

[3089] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "levitón un".

[3090] Ha 1909 "pañuelón".

[3091] NM 1927/ Fa 1936 "azules y".

[3092] Jn 1905/ Ha 1909 "[sacudió] < sacude >".

[3093] Ju 1914/ Ju 1920 "parsimonia: Después".
Nc 1918/ NM 1927 Punto y seguido.
Fa 1936 Punto y coma.

[3094] Jn 1905/ Ha 1909 "se [limpió] < limpia >".

[3095] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3096] Ju 1920 "Señora".

[3097] Jn 1905/ Ha 1909 "Rosarito [lanzó] < lanza >".

[3098] Jn 1905/ Ha 1909 "[miró] < mira >".

[3099] Jn 1905/ Ju 1920/ Fa 1936 "severamente y".

[3100] Jn 1905/ Ha 1909 "[puso] < pone >".

[3101] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3102] Il 1903 "D. Benicio".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don Benicio".

cerraría la puerta,[3103] y él la echaría abajo. Por lo demás[3104] tampoco debo olvidar que es mi primo.

Rosarito alzó[3105] la cabeza. En su boca de niña,[3106] temblaba la sonrisa pálida.de los corazones tristes, y en el fondo misterioso de sus pupilas,[3107] brillaba un[3108] lágrima rota. De pronto lanzó[3109] un grito. Parado en el umbral de la puerta del[3110] jardin,[3111] estaba un hombre /194/ de cabellos blancos;[3112] estatura gentil y talle todavía arrogante y erguido.

Don[3113] Juan Manuel Montenegro podría frisar en los sesenta años. Tenía ese hermoso y varonil tipo suevo tan frecuente en los hidalgos de la montaña gallega. Era el

---

[3103] Il 1903/ Ju 1914/ Fa 1936 "puerta y".

[3104] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "demás, tampoco".

[3105] Jn 1905/ Ha 1909 "[alzó] < alza >".

[3106] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "niña temblaba".
Jn 1905 "niña tiemblaba".

[3107] Il 1903/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "pupilas brillaba".
Jn 1905/ Ha 1909 "pupilas [brillaba] < brilla >".

[3108] Il 1903/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[un] < una >".

[3109] Jn 1905/ Ha 1909 "[lanzó] < lanza >".

[3110] Fa 1936 "puerta [del jardín] estaba".

[3111] Il 1903/ Ju 1920/ NM 1927 "jardín estaba".
Jn 1905/ Ha 1909 "jardín [, estaba] < está >".

[3112] Il 1903/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

[3113] Jn 1905 "< (cap. s/n) > Don".
Ha 1909 "< (cap.) III. > Don".
Ju 1914/ NM 1927 "[Don Juan Manuel Montenegro] < (cap.) III. Don Miguel Bendaña > podría".
Nc 1918 "[Don Juan Manuel Montenegro] < (cap.) III. DON Miguel Bendaña > podría".
Ju 1920/ Fa 1936 "[Don Juan Manuel Montenegro] < (cap.) III. Don Miguel Montenegro > podría".

mayorazgo de una familia antigua y linajuda,[3114] cuyo blasón lucía diez[3115] y seis cuarteles de nobleza,[3116] y una corona real en el jefe. Don Juan Manuel[3117] con gran escándalo de sus deudos y allegados, al volver de la[3118] emigración hiciera[3119] picar las armas que campeaban sobre la puerta de su Pazo[3120] soloriego,[3121] un caserón antiguo y ruinoso,[3122] mandado edificar por el mariscal[3123] Montenegro, que figuró en las guerras de Felipe V.[3124] y fué el más notable de los de su linage,[3125] Todavía se conserva en el país memoria /195/ de aquel señorón excéntrico, déspota y cazador, beodo y hospitalario.[3126] -Don Juan[3127] Manuel á los

---

[3114] Fa 1936 "linaJuda cuyo".

[3115] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "dieciseis".

[3116] Il 1903/ Jn 1905 "nobleza y".
Ha 1909 "noblezas y".

[3117] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909 "Manuel, con".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1927/ Fa 1936 "[Juan Manuel] < Miguel, > con".

[3118] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "de [la] < su primera > emigración".

[3119] Il 1903/ Ju 1920/ Fa 1936 "[hiciera] < hizo >".

[3120] NM 1927/ Fa 1936 "pazo".

[3121] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "solariego".
Jn 1905/ Ha 1909 "solariego: un".

[3122] Fa 1936 "ruinoso mandado".

[3123] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920 "Mariscal".
Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "mariscal [Montenegro] < Bendaña > ,".

[3124] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Felipe V".
Jn 1905/ Ha 1909 "Felipe V, y".

[3125] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "linaje.".
Hp 1907 "linaje, Todavía".
Jn 1905 "linaje: Todavía".

[3126] Il 1903/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "hospitalario. Don".
Jn 1905/ Ha 1909 Punto y aparte.

[3127] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".
NM 1927 "Don [Juan Manuel] < Miguel, > á".

treinta años había malvaratado[3128] su patrimonio.[3129] Solamente[3130] conservó las rentas y tierras de vínculo, el Pazo,[3131] y una capellanía, todo lo cual apenas le dada[3132] para comer. Entonces empezó su vida de conspirador y aventurero;[3133] vida tan llena de riesgos[3134] y azares,[3135] como la de aquellos segundones hidalgos,[3136] que se enganchaban en los tercios de Italia por buscar lances de amor, de espada y de fortuna. 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[3137] pese á su despreocupación dantoniana, placíale referir la leyenda heráldica,[3138] que hace descender á los Montenegros,[3139] de una emperatriz alemana. Creíase emparentado /196/

[3128] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "malbaratado".

[3129] Ju 1914/ Ju 1920 "patrimonio: Solamente".
Fa 1936 Dos puntos.

[3130] Hp 1907 "solamente".

[3131] Il 1903/ Ju 1920 "Pazo y".
NM 1927 "pazo, y".
Fa 1936 "pazo y".

[3132] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[dada] <daba>".

[3133] Il 1903 Dos puntos.
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ Fa 1936 Coma.

[3134] Ha 1909 "riesgo".

[3135] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "azares como".

[3136] Il 1903/ Jn 1905/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "hidalgos que".

[3137] Fa 1936 "y, pese".

[3138] Hp 1907/ Ha 1909/ Jn 1905/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "heráldica que".

[3139] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ Fa 1936 "Montenegros de".
Ju 1914/ Nc 1918 "[Montenegros,] < Bendañas > de".
NM 1927 "[Montenegros,] < Bendaña > de".

con las más nobles casas de Galicia, y desde el conde[3140] de Cela,[3141] al de Altamira, con todos se igualaba,[3142] y á todos llamaba primos, como se llaman entre sí los reyes. En cambio[3143] despreciaba á los hidalgos sus vecinos[3144] y se burlaba de ellos sentándolos á su mesa,[3145] y haciendo sentar á sus[3146] criados. Era cosa de ver á Don[3147] Juan Manuel erguirse cuan alto era, con el vaso[3148] desbordante, gritando con aquella engolada voz de gran señor,[3149] que ponía asombro en sus huéspedes:

-En[3150] mi casa[3151] señores todos los hombres son iguales. Aquí es ley la doctrina del filósofo[3152] de Judea.

Don Juan Manuel,[3153] era uno de esos locos de buena vena, con maneras de gran

---

[3140] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Conde".

[3141] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Cela al".

[3142] Ha 1909/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "igualaba y".

[3143] Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "cambio, despreciaba".

[3144] Il 1903/ NM 1927 " vecinos, y".

[3145] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "mesa y".

[3146] Jn 1905/ Ha 1909 "á [sus] < los > criados".

[3147] Il 1903 "D. Juan Manuel".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3148] Nc 1918 "el [vaso] < paso > desbordante".

[3149] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "señor que".

[3150] Il 1903 "[-] En".

[3151] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "casa, señores, todos".

[3152] Jn 1905/ Ha 1909 "Filósofo".

[3153] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909 "Juan Manuel era".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel,] < Miguel > era".

señor, ingenio de coplero,[3154] y alientos de pirata. Bullía de continuo en él una desesperación sin causa ni objeto,[3155] tan pronto arrebatada como burlona;[3156] ruidosa como sombría. Atribuíansele cosas verdaderamente extraordinarias. /197/ Cuando volvió de su primera emigración,[3157] encontróse hecha la leyenda. Los viejos liberales partidarios de Riego,[3158] contaban que le había blanqueado el cabello desde que una sentencia de muerte,[3159] tuviérale tres días en capilla, de la cual consiguiera fugarse por un milagro de audacia:[3160] pero las damiselas de su provincia, abuelas hoy que todavía[3161] suspiran,[3162] cuando recitan á sus nietas[3163] los versos de «El[3164] Trovador», referían algo mucho más hermoso... Pasaba esto en los buenos tiempos del romanticismo, y fué preciso suponerle víctima de trágicos amores. ¡Cuántas veces oyera[3165] Rosarito en la tertulia de sus abuelos,[3166] la historia de

[3154] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "coplero y".

[3155] Hp 1907 Punto y coma.

[3156] Ha 1909/ Jn 1905/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

[3157] Ju 1914/ Fa 1936 "emigración encontróse".

[3158] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Riego contaban".

[3159] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "muerte tuviérale".

[3160] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y seguido.

[3161] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[todavía] < todas >".

[3162] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "suspiran cuando".

[3163] Nc 1918 "[nietas] < nietos >".

[3164] Il 1903/ NM 1927/ Fa 1936 "*El Trovador*".

[3165] Jn 1905/ Ha 1909 "[oyera] < había oído >".

[3166] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "abuelos la".

aquellos cabellos blancos![3167] Contábala siempre su tía la de Camarasa,[3168] -una señorita cincuentona,[3169] que leía novelas con el ardor de una colegiala;[3170] y todavía cantaba en los estrados aristocráticos de Brumosa[3171] melancólicas tonadas del año treinta.[3172] Amada /198/ de Camarasa[3173] conociera[3174] á Don[3175] Juan Manuel en Lisboa,[3176] cuando las bodas del infante[3177] Don[3178] Miguel. Era ella una niña, y habíale quedado muy presente la sombría figura de aquel emigrado español de erguido talle y ademán altivo,[3179] que todas las mañanas se paseaba con el poeta Espronceda en el atrio de la catedral,[3180] y no daba un paso sin golpear fieramente el suelo,[3181] con la contera de su caña de Indias. Amada de

---

[3167] Nc 1918 "blancos. Contábala".

[3168] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 "Camarasa, una".
Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "Camarasa -una".

[3169] Il 1903/ Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "cincuentona que".

[3170] Il 1903/ Hp 1907/ Ju 1920 Coma.
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "colegiala y".

[3171] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "de [Brumosa] <Compostela>".

[3172] Ju 1920/ Fa 1936 "treinta-. Amada".

[3173] Jn 1905/ Ha 1909 "Camarasa, conociera".

[3174] Il 1903/ Ju 1920/ Fa 1936 "[conociera] < conoció >".

[3175] Il 1903 "D. Juan Manuel".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3176] Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927 "Lisboa cuando".

[3177] Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Infante".

[3178] Il 1903 "D. Miguel".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don Miguel".

[3179] NM 1927 "altivo que".

[3180] Jn 1905/ Ha 1909 "Catedral".

[3181] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "suelo con".

Camarasa[3182] no podía menos de suspirar,[3183] siempre que hacía memoria de los alegres años pasados en Lisboa. ¡Quizá volvía á ver con los ojos de la imaginación,[3184] la figura de cierto hidalgo lusitano de moreno rostro y amante labia, que había sido la única pasión de su Juventud!...[3185]

¡Pero[3186] esta es otra historia,[3187] que nada tiene que ver con la de Don[3188] Juan Manuel!

/199/ El[3189] mayorazgo se había detenido en medio de la espaciosa sala, y saludaba encorvando su aventajado talle, aprisionado en largo levitón.[3190]

-Buenas noches[3191] condesa de Cela. ¡He aquí á tu primo Montenegro[3192] que viene de Portugal!

[3182] Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "Camarasa, no".

[3183] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "suspirar siempre".

[3184] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "imaginación la".

[3185] Ju 1914/ Nc 1918 "Juventud...".
Ju 1920/ Fa 1936 "Juventud!... Pero".

[3186] NM 1927 "Pero".

[3187] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "historia que".

[3188] Il 1903 "D. Juan Manuel".
Ju 1914 "Don [Juan Manuel!] < Miguel Bendaña. >".
Nc 1918/ NM 1927 "don [Juan Manuel!] < Miguel Bendaña. >".
Ju 1920 "Don [Juan Manuel!] < Miguel de Montenegro. >".
Fa 1936 "don [Juan Manuel!] < Miguel de Montenegro. >".

[3189] Jn 1905 "< (cap. s/n) > El".
Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 < (cap.) IV. > El".
Nc 1918 "< (cap.) IV. > EL".

[3190] Jn 1905/ Ha 1909 Dos puntos.

[3191] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "noches, Condesa".
Hp 1907 "noches Condesa".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "noches, condesa".

[3192] Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "[Montenegro] < Bendaña >".

Su voz, al sonar en medio del silencio de la anchurosa y obscura[3193] sala del Pazo,[3194] parecía más poderosa y más hueca. La condesa[3195] sin manifestar extrañeza,[3196] repuso con[3197] desabrimiento:

-Buenas noches[3198] señor mío.

Don Juan Manuel,[3199] se atusó el bigote,[3200] y sonrió, como hombre acostumbrado á tales desvíos y que los tiene en poco.-[3201] De antiguo recibíasele de igual modo en casa de todos sus deudos y allegados, sin que nunca se le antojara tomarlo á pecho:[3202] contentábase con hacerse obedecer de los criados,[3203] y manifestar hacia los amos cierto /200/ desdén de gran señor. Era de ver como aquellos hidalgos campesinos[3204] que nunca

---

[3193] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "oscura".

[3194] NM 1927/ Fa 1936 "pazo".

[3195] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa, sin".
Hp 1907/ Ju 1914 "Condesa".
Nc 1918/ Fa 1936 "condesa, sin".

[3196] Ju 1914 "extrañeza repuso".

[3197] Nc 1918 "repuso [con desabrimiento] :".

[3198] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "noches, señor".

[3199] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909 "Juan Manuel se".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[Juan Manuel,] < Miguel > se".

[3200] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ NM 1927 "bigote y".

[3201] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "poco. De".

[3202] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920 "pecho: Contentábase".
NM 1927 Punto y seguido.

[3203] Jn 1905/ NM 1927/ Fa 1936 "criados y".

[3204] Il 1903 "campesinos, que".

habían salido de sus madrigueras,[3205] concluían por humillarse ante la apostura[3206] caballeresca y la engolada voz del viejo libertino, cuya vida de conspirador, llena de azares desconocidos, ejercía sobre[3207] ellos el poder sugestivo de lo tenebroso.[3208]

Don Juan Manuel,[3209] acercóse rápido á la condesa[3210] y tomóle la mano,[3211] con[3212] aire á un tiempo cortés y familiar:[3213]

-Espero, prima, que me darás hospitalidad por una noche.

Así diciendo, con empaque de viejo gentil[3214] hombre, arrastró un pesado sillón de moscovia,[3215] y tomó asiento al lado del canapé. Enseguida,[3216] y sin esperar respuesta, volvióse á Rosarito.[3217] -¡Acaso había sentido el peso magnético de aquella mirada que tenía

---

[3205] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "madrigueras concluían".

[3206] Hp 1907 "postura".

[3207] Ju 1920 "sobreellos".

[3208] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y seguido.

[3209] Il 1903/ Hp 1907/ Ha 1909 "Juan Manuel acercóse".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[Juan Manuel,] < Miguel > acercóse".

[3210] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3211] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "mano con".

[3212] Hp 1907 "con < el > aire".

[3213] Il 1903/ Nc 1918 Punto y seguido.

[3214] Il 1903/ Jn 1905/ NM 1927/ Fa 1936 "gentilhombre".
Ju 1920 "gentil-hombre".

[3215] Il 1903 "Moscovia y".
Jn 1905 "Moscovia".
NM 1927 "moscovia y".

[3216] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "En seguida".

[3217] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Rosarito. ¡Acaso".

la curiosidad de la virgen y la pasión de la mujer![3218] -Puso el emigrado una mano /201/ sobre la rubia cabeza de la niña, obligándola á levantar los ojos,[3219] y con esa cortesanía esquisita[3220] y simpática[3221] de los viejos que han amado y galanteado mucho en su juventud,[3222] pronunció á media voz[3223] -¡la voz honda y triste,[3224] con que se recuerda el pasado![3225]

-Tú[3226] no me reconeces[3227] ¿verdad hija mía? pero[3228] yo sí;[3229] te reconocería en cualquier parte...[3230] ¡Te pareces tanto á una tía tuya, hermana de tu abuelo, á la cual ya no

---

[3218] Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "mujer! Puso".

[3219] Il 1903 Punto y coma.

[3220] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "exquisita".

[3221] NM 1927 "simpát ca".

[3222] Fa 1936 "juventud pronunció".

[3223] Il 1903/ NM 1927 "voz, ¡la".
Jn 1905 "voz: La".
Ha 1909 "voz: la".

[3224] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "triste con".

[3225] Jn 1905/ Ha 1909 "pasado:".
Ju 1920/ NM 1927 "pasado!:".
Fa 1936 "pasado!-:".

[3226] Il 1903 "Tú, no".
Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "¿Tú".

[3227] Il 1903 "reconoces, ¿verdad, hija mía?".
Hp 1907 "reconoces".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "reconoces, verdad, hija mía?".

[3228] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Pero".

[3229] Il 1903 Dos puntos.
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 Coma.

[3230] Il 1903 Punto y seguido.

has podido conocer!... ¿Tú[3231] te llamas Rosarito, verdad?[3232]

-Si[3233] señor...

Don Juan[3234] Manuel se volvió á la condesa.[3235]

-¿Sabes, prima, que es muy linda la pequeña?

Y moviendo la plateada y varonil cabeza,[3236] continuó[3237] cual si hablase consigo mismo:

-¡Demasiado linda quizá[3238] para que pueda ser feliz!...[3239]

La condesa,[3240] alhagada[3241] en su vanidad de /202/ abuela, repuso con benignidad, mirando[3242] y sonriendo á su nieta:

-No me la trastornes[3243] primo. ¡Sea ella buena, que el que sea linda es cosa de bien

---

[3231] NM 1927/ Fa 1936 "Tú".

[3232] Hp 1907 "verdad".
NM 1927/ Fa 1936 "¿verdad?".

[3233] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "Sí, señor...".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Sí, señor.".

[3234] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3235] Il 1903/ Hp 1907/ NM 1927 "Condesa".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Condesa:".
Nc 1918/ Fa 1936 Dos puntos.

[3236] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "cabeza continuó".

[3237] Jn 1905/ Nc 1918/ NM 1927 "continuó, cual".

[3238] Ju 1920/ Fa 1936 "linda [quizá] para".

[3239] Ju 1920/ Fa 1936 "feliz!.".

[3240] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3241] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "halagada".

[3242] Ju 1920/ Fa 1936 "benignidad [mirando y] sonriendo".

[3243] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "trastornes, primo".

poco!...

El emigrado asintió con un gesto sombrío y teatral.[3244] Quedóse algún tiempo contemplando á la niña,[3245] y[3246] luego[3247] enderezándose en el sillón[3248] preguntó á la condesa:[3249]

-¿Es la mayorazga?

-No.[3250] A última hora ocurriósele á su mamá encargar un infantito á Pekin...[3251]

Y la noble señora,[3252] señalaba sonrriendo[3253] el botinin de estambre en que trabajaba su nieta. La niña[3254] con las mejillas[3255] encendidas y los ojos bajos, movía las agujas[3256] temblorosa y torpe.[3257] -¿Adivinó el viejo libertino lo que pasaba en aquella alma tan pura?

[3244] Ju 1920/ Fa 1936 "teatral [. Quedóse algún tiempo] < y quedó > contemplando".

[3245] Hp 1907 "niña y".

[3246] Ju 1920 "niña, [y luego (...) mejillas encendidas y] < que con > los ojos bajos,".
Fa 1936 "niña, [y luego (...) mejillas encendidas y] < que, con > los ojos bajos,".

[3247] Il 1903/ Nc 1918/ NM 1927 "luego, enderezándose".

[3248] Il 1903/ Nc 1918/ NM 1927 "sillón, preguntó".

[3249] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ NM 1927 "Condesa".

[3250] Il 1903 "No...".

[3251] Il 1903 "Pekín.".

[3252] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "señora señalaba".

[3253] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "sonriendo".

[3254] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "niña, con".

[3255] Ha 1909 "mejllas".

[3256] Ju 1920 "[agujas] < agujasde su labor, > temblorosa".
Fa 1936 "agujas < de su labor, > temblorosa".

[3257] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "torpe. ¿Adivinó".

¿Tenía él,[3258] como todos los grandes seductores[3259] esa intuición misteriosa que lee en lo[3260] íntimo de los corazones y conoce las /203/ horas propicias al amor? Ello es que una sonrisa de increíble audacia tembló un momento bajo el mostacho blanco del hidalgo[3261] y que sus ojos verdes,[3262] -soberbios y desdeñosos como los de un tirano ó de un pirata,-[3263] se posaron con gallardía donjuanesca sobre aquella cabeza melancólicamente inclinada[3264] que con su crencha de oro,[3265] partida por estrecha raya,[3266] tenía cierta castidad prerrafaélica.-[3267] Pero[3268] la sonrisa y la mirada del emigrado,[3269] fueron relámpagos por lo siniestras y por lo fugaces. Recobrada incontinenti[3270] su actitud de[3271] gran señor, Don[3272] Juan Manuel se

---

[3258] Il 1903 "¿Tenía [él] < , acaso > , como".

[3259] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "seductores, esa".

[3260] Il 1903 "en [lo íntimo] < el fondo > de".

[3261] Il 1903/ NM 1927 "hidalgo, y".

[3262] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "verdes, soberbios".
Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "verdes -soberbios".

[3263] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "pirata, se".
Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "pirata -se".

[3264] Il 1903/ Fa 1936 "inclinada, que".

[3265] Il 1903/ Fa 1936 "oro, partida".

[3266] Fa 1936 "raya tenía".

[3267] Il 1903/ Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "prerrafaélica. Pero".
Ha 1909 Punto y aparte.

[3268] Jn 1905 "[Pero] < (cap. s/n) > La".
Ha 1909 "[Pero] < (cap.) V. > La".

[3269] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "emigrado fueron".
Jn 1905/ Ha 1909 "emigrado [, fueron] < han sido >".

[3270] Il 1903 "Recobrada [incontinenti] su actitud".

[3271] Il 1903 "de < viejo > gran".

[3272] Il 1903 "D. Juan Manuel".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel >".

inclinó[3273] ante la condesa.[3274]

-Perdona[3275] prima, que todavía no te haya preguntado por el conde.[3276]

La anciana suspiró[3277] levantando los ojos al cielo.[3278]

-¡Ay![3279] ¡El conde,[3280] lo es desde hace mucho tiempo mi[3281] hijo Pedro!...[3282]

/204/ El mayorazgo se enderezó[3283] en el sillón, dando con la contera de su caña en el suelo.[3284]

-¡Vive Dios! En la emigración nunca se sabe nada. Apenas llega una noticia...[3285] ¡Pobre amigo! ¡pobre[3286] amigo!... ¡No somos más que polvo!...

[3273] Jn 1905/ Ha 1909 "se [inclinó] < inclina >".

[3274] Il 1903/ Jn 1905/ Ju 1914/ Ju 1920 "Condesa:".
Hp 1907/ Ha 1909/ NM 1927 "Condesa.".
Nc 1918/ Fa 1936 Dos puntos.

[3275] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Perdona, prima".

[3276] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ NM 1927 "Conde".
Ju 1920 "por [el conde] < mi primo el Conde de Cela > .".
Fa 1936 "por [el conde] < mi primo el conde de Cela > .".

[3277] Jn 1905/ Ha 1909 "[suspiró] < suspira >".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "suspiró, levantando".

[3278] Jn 1905/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3279] Il 1903 "[¡Ay!] El".

[3280] Il 1903 "Conde lo es, desde".
Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ NM 1927 "Conde lo".
Nc 1918 "conde lo".
Ju 1920 "Conde < de Cela > , lo".
Fa 1936 "conde < de Cela > lo".

[3281] Il 1903 "tiempo, mi".

[3282] Il 1903 "Pedro...".

[3283] Jn 1905/ Ha 1909 "se [enderezó] < endereza >".

[3284] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3285] Il 1903 "noticia.".

[3286] Il 1903 "amigo! [¡pobre amigo!] ...".

Frunció las cejas imperceptiblemente;[3287] y apoyándose[3288] á dos manos en el puño de oro de su bastón,[3289] añadió con fanfarronería:

-Si antes lo hubiese[3290] sabido,[3291] créeme que no tendría el honor[3292] de hospedarme en tu palacio.

-¿Por qué?

-Porque tú nunca me has querido bien. ¡En eso[3293] eres de la familia!

La noble señora,[3294] sonrió tristemente.[3295]

-Tú eres el[3296] que has renegado de todos. ¿Pero[3297] á qué viene recordar ahora eso? Cuenta has de dar á Dios de tu vida, y entonces...

Don Juan[3298] Manuel se inclinó con sarcasmo:[3299]

Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "¡Pobre".

[3287] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "cejas, [imperceptiblemente;] y".
Hp 1907 "cejas [imperceptiblemente;] y".
NM 1927 "cejas [imperceptiblemente;] y, apoyándose".

[3288] Ju 1920/ Fa 1936 "y [apoyándose] < apoyado >".

[3289] Fa 1936 "bastón añadió".

[3290] Nc 1918 "[hubiese] < hubiera > sabido".

[3291] Jn 1905/ Ha 1909 "sabido créeme".

[3292] Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3293] Il 1903 "eso, eres".

[3294] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "señora sonrió".

[3295] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3296] Il 1903 "[el que has renegado] < quien ha renegado >".

[3297] Jn 1905/ NM 1927/ Fa 1936 "Pero ¿á".

[3298] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3299] NM 1927 Punto y aparte.

/205/ -Te juro[3300] condesa, que[3301] como tenga tiempo,[3302] he de arrepentirme.

El capellán[3303] que no había desplegado los labios[3304] repuso afablemente,[3305] -afabilidad que le imponía el miedo á la cólera del hidalgo:

-Volterianismos[3306] Don Juan[3307] Manuel... Volterianismos que después[3308] en la hora de la muerte...

Don Juan Manuel[3309] no contestó. En los ojos de Rosarito acababa de leer un ruego tímido y ardiente á la vez. El viejo libertino miró al clérigo de alto á bajo,[3310] y volviéndose á la niña, que temblaba, contestó,[3311] sonriendo:

-¡No temas, hija mía! Si no creo en Dios, amo á los ángeles...

[3300] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "juro, condesa".
Hp 1907 "juro Condesa".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "juro, [condesa] < prima >".

[3301] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "que, como".

[3302] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "tiempo he".

[3303] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "capellán, que".

[3304] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "labios, repuso".

[3305] Il 1903 "repuso [afablemente, -afabilidad] < amablemente, amabilidad > que".
Jn 1905/ Ha 1909/ NM 1927/ Fa 1936 "afablemente, afabilidad".
Nc 1918 "afablemente -afabilidad".

[3306] Il 1903 "Volterianismos, D. Juan".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Volterianismos, Don".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "Volterianismos, don".

[3307] Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3308] Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "después, en".

[3309] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3310] Il 1903/ NM 1927/ Fa 1936 "alto [á bajo] < abajo >".

[3311] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "contestó sonriendo:".

El clérigo, en el mismo tono conciliador y francote, volvió á repetir:[3312]

-¡Volterianismos[3313] Don Juan[3314] Manuel!... ¡Volterianismos de la Francia!...[3315]

Intervino con alguna brusquedad la condesa,[3316] á quien lo mismo las impiedades[3317] /206/ que las galanterías del emigrado inspiraban[3318] vago terror.[3319]

-¡Dejémosle[3320] Don Benicio![3321] Ni él ha[3322] de convencernos[3323] ni nosotros á él...

Don Juan[3324] Manuel sonrió con exquisita ironía.[3325]

-¡Gracias[3326] prima, por la ejecutoria de firmeza que das á mis ideas, pues ya he visto

---

[3312] Jn 1905/ Ha 1909 Punto y aparte.

[3313] Il 1903 "Volterianismos, D. Juan".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Volterianismos, Don".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "Volterianismos, don".

[3314] Il 1903 "Manuel!".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel > !...".
Nc 1918/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel > !...".
NM 1927 "don [Juan Manuel!] < Miguel > ...".

[3315] Il 1903 "Francia!.".

[3316] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3317] Ha 1909 "mpiedades".
Nc 1918 "impiedadades".

[3318] Il 1903 "inspiraban < un > vago".

[3319] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3320] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Dejémosle, Don".
Nc 1918 "Dejémosle don".
NM 1927/ Fa 1936 "Dejémosle, don".

[3321] Il 1903 "Benicio. Ni".

[3322] Il 1903 "él [ha] < habrá > de".

[3323] Il 1903/ NM 1927 "convencernos, ni".

[3324] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3325] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3326] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "¡Gracias, prima".

cuanta es la elocuencia de tu capellán!

La condesa[3327] sonrió friamente[3328] con el borde de los labios;[3329] y dirigió una mirada autoritaria al clérigo para imponerle silencio. Después, adoptando esa actitud seria y un tanto melancólica con que las damas del año treinta[3330] se retrataban,[3331] y recibían en el estrado á los caballeros, murmuró:

-¡Cuándo pienso en el tiempo que hace que no nos hemos visto!... ¿De dónde sales ahora? ¿Qué nueva locura te trae? ¡Los emigrados no descansais nunca!...

-Pasaron ya mis años de pelea,[3332] condesa... /207/ Ya no soy aquél que tú has conocido. Si he atravesado la frontera,[3333] ha sido únicamente,[3334] para traer socorros á la huérfana de un pobre[3335] emigrado,[3336] á quien asesinaron los estudiantes de Coimbra. Cumplido este deber[3337] me vuelvo á Portugal.

-¡Si es así, que Dios te acompañe!...[3338]

[3327] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3328] Il 1903 "friamente, con".

[3329] Il 1903/ Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.
Jn 1905/ Ha 1909 "labios y".

[3330] Il 1903 "año [treinta] < 30 >".

[3331] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "retrataban y".

[3332] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ NM 1927 "Condesa".
Hp 1907 "pelea Condesa".
Ju 1920/ Fa 1936 "pelea [, condesa] ...".

[3333] Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "frontera ha".

[3334] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "únicamente para".

[3335] Il 1903 "un [pobre] emigrado".

[3336] Il 1903/ NM 1927/ Fa 1936 "emigrado á".

[3337] Il 1903/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "deber, me".

[3338] Fa 1936 "acompañe!.".

Un[3339] antiguo reloj de sobremesa,[3340] dió las diez. Era de plata dorada,[3341] y de gusto pesado y barroco, como obra del siglo XVIII. Representaba á Baco coronado de pámpanos y dormido sobre un tonel. La condesa[3342] contó las horas en voz alta, y volvió al asunto de su conversación.[3343]

-Yo sabía que habías pasado por Brumosa,[3344] y que después estuvieras[3345] en la feria de Barbanzón[3346] vestido de chalán. Mis noticias eran de que conspirabas.

-Ya sé que eso se ha dicho.

-A tí se te juzga capaz de todo, menos de ejercer la caridad como un apóstol...

/208/ Y la noble señora sonreía con alguna incredulidad. Después de un momento añadió[3347] bajando insensiblemente la voz:

-¡Es el caso,[3348] que no debes tener la cabeza muy segura sobre los hombros!

Y tras la máscara de frialdad con que quiso revestir sus palabras, asomaban el interés

---

[3339] Jn 1905 "< (cap. s/n) > Un".
Ha 1909 "< (cap.) VI. > Un".
Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "< (cap.) V. > Un".
Nc 1918 "< (cap.) V. > UN".

[3340] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "sobremesa dió".

[3341] Jn 1905/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "dorada y".

[3342] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3343] Ha 1909/ Jn 1905/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3344] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "por [Brumosa] <Santiago >".

[3345] Il 1903 "[estuvieras] < habías estado >".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[estuvieras] < estuviste >".

[3346] Il 1903 "de [Barbanzón vestido] < Brandeso disfrazado >".
Ju 1920/ Fa 1936 "Barbanzón [vestido] < disfrazado >".

[3347] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "añadió, bajando".

[3348] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "caso que".

y el afecto. Don Juan[3349] Manuel repuso en el mismo tono confidencial, paseando la mirada por la sala:

-¡Ya[3350] habrás comprendido que vengo huyendo![3351] Necesito un caballo,[3352] para repasar mañana mismo la frontera.

-¿Mañana?

-Mañana.

La condesa[3353] reflexionó un momento.[3354]

-¡Es el caso,[3355] que no tenemos en el Pazo[3356] ni una mala montura!...[3357]

Y como observase que el emigrado fruncía el ceño, añadió:

-Haces mal en dudarlo. Tú mismo puedes /209/ bajar á la[3358] cuadra y verlo. Hará cosa de un mes,[3359] pasó por aquí haciendo una requisa,[3360] la partida de «El[3361] Manco» y

---

[3349] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3350] Il 1903 "Ya".

[3351] Il 1903 "huyendo.".

[3352] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "caballo para".

[3353] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3354] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ Fa 1936 Dos puntos.

[3355] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "caso que".

[3356] NM 1927/ Fa 1936 "pazo".

[3357] Il 1903 "montura!.".

[3358] Ju 1920/ Fa 1936 "las cuadras".

[3359] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "mes pasó".

[3360] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "requisa la".

[3361] Il 1903 "*El Manco*, y".
Jn 1905 "< Don Ramón María, > el Manco y".
Ha 1909 "< Don Ramón María, > el Manco, y".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "El Manco, y".

se llevó las dos yeguas que teníamos. No[3362] he querido volver á comprar, porque me exponía á que se repitiese el caso el mejor día.[3363]

Don Juan[3364] Manuel la interrumpió:

-¿Y no hay en la aldea quien preste un caballo á la condesa[3365] de Cela?

A la pregunta del mayorazgo siguió un momento de silencio. Todas las cabezas se inclinaban[3366] y parecían meditar.[3367] -Rosarito[3368] que con las manos en cruz,[3369] y la labor caída en el regazo,[3370] estaba sentada en el canapé al lado de la anciana,[3371] suspiró tímidamente:

-Abuelita, el Sumiller[3372] tiene un caballo que no se atreve á montar.

Y con el rostro cubierto de rubor;[3373] entreabierta la boca de madona;[3374] y el fondo

---

NM 1927 "«El Manco», y".

[3362] Il 1903 "[No he querido (...) el mejor día.]".

[3363] Jn 1905/ Ha 1909 Punto y seguido.

[3364] Ju 1920/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel de Montenegro > la".
NM 1927 "Don [Juan Manuel] < Miguel > la".

[3365] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Condesa".

[3366] Ju 1920/ Fa 1936 "inclinaban, y".

[3367] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "meditar. Rosarito".

[3368] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Rosarito, que".

[3369] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "cruz y".

[3370] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "regazo estaba".

[3371] Il 1903 "la [anciana] < Condesa > ,".

[3372] Fa 1936 "sumiller".

[3373] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

[3374] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927 Coma.
Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "madona y".

de los ojos misterioso[3375] y cambiante, Rosarito se extrechaba[3376] á la condesa[3377] cual si /210/ buscase amparo en un peligro. Don Juan[3378] Manuel la infundía miedo;[3379] pero un miedo sugestivo y fascinador. Quisiera no haberle conocido, y el pensar en que pudiera[3380] irse la entristecía. Apareciásele como el héroe de un cuento medroso y bello[3381] cuyo relato se escucha temblando,[3382] y sin embargo[3383] cautiva el ánimo hasta el final,[3384] con la fuerza de un sortilegio.[3385] -Oyendo á la niña, el emigrado sonrió con caballeresco desdén, y aún hubo[3386] de atusarse el bigote suelto,[3387] y bizarramente levantado sobre el labio. Su actitud era ligeramente burlona.[3388]

[3375] Jn 1905/ Ha 1909 "misteriosos".

[3376] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "estrechaba".
NM 1927 "se [extrechaba] < estrecha >".

[3377] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "Condesa".
Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "á [la condesa] < su abuela >".

[3378] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3379] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

[3380] Il 1903 "[pudiera] < pudiese >".

[3381] Il 1903 "bello, cuyo".

[3382] Jn 1905/ Ha 1909 "temblando y, sin".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "temblando, y, sin".

[3383] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "embargo, cautiva".

[3384] Il 1903/ Fa 1936 "final con".

[3385] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "sortilegio. Oyendo".

[3386] Jn 1905 "bubo".

[3387] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "suelto y".

[3388] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

-¡Vive Dios! Un caballo que el Sumiller[3389] no se atreve á montar[3390] casi debe ser un Bucéfalo.[3391] ¡He ahí, queridas mías, el corcel que me conviene!

La condesa[3392] movió distraidamente algunos naipes del solitario, y al cabo de un momento, como si el pensamiento y la palabrale[3393] /211/ vinies[3394] en de muy lejos, se dirigió al capellán.[3395]

-Don Benicio, será preciso que vaya usted á la rectoral[3396] y hable con el Sumiller.[3397]

Don Benicio repuso[3398] volviendo las hojas de[3399] «El Año Cristiano».[3400]

-Yo haré lo que disponga la señora condesa,[3401] pero[3402] salvo su mejor parecer, el

---

[3389] Fa 1936 "sumiller".

[3390] Il 1903 "montar, casi".

[3391] Il 1903 "*Bucéfalo*".
Nc 1918/ NM 1927 "bucéfalo".

[3392] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3393] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "palabra le".

[3394] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "viniesen".

[3395] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3396] Hp 1907 "rectoral, y".
Ha 1909 "Rectoral".

[3397] Fa 1936 "sumiller".

[3398] Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "repuso, volviendo".

[3399] Il 1903 "[de «El Año Cristiano».] < del *Año Cristiano:* >".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918 "El Año Cristiano".
NM 1927/ Fa 1936 "*El Año Cristiano*".

[3400] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3401] Il 1903/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa; pero".
Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914 "Condesa".
Fa 1936 Punto y coma.

[3402] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "pero, salvo".

mío es que más atendida había de ser una carta de vuecencia.

Aquí levantó el clérigo la tonsurada[3403] cabeza, y[3404] al observar el gesto de contrariedad con que la dama le escuchaba[3405] se apresuró á decir:

-Permítame la[3406] señora condesa[3407] que me explique. El día de San Miguel[3408] fuimos juntos de caza. Entre el Sumiller[3409] y el abad[3410] de Cela[3411] que se nos reunió en el monte, hiciéronme una jugarreta del demonio.[3412] Todo el día estuviéronse riendo. ¡Con sus sesenta /212/ años acuestas[3413] los dos tienen el humor de unos rapaces![3414] -Si me presento ahora en la Rectoral[3415] pidiendo[3416] el caballo[3417] por seguro que lo toman á burla. ¡Es un

---

[3403] Il 1903 "la [tonsurada] cabeza".

[3404] Fa 1936 "y, al".

[3405] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "escuchaba, se".

[3406] Hp 1907/ Ju 1914 "Permítame [la] señora".
Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Permítame, [la] señora".

[3407] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914 "Condesa".
Nc 1918/ Fa 1936 "condesa, que".
Ju 1920/ NM 1927 "Condesa, que".

[3408] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "San [Miguel] < Cidrán >".

[3409] Fa 1936 "sumiller".

[3410] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "Abad".

[3411] Il 1903/ Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Cela, que".

[3412] Ju 1914/ NM 1927 "Demonio".

[3413] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ NM 1927/ Fa 1936 "á cuestas, los".

[3414] Il 1903 "rapaces!... Si".
Ha 1909/ Jn 1905/ Ju 1914/ NM 1927/ Fa 1936 "rapaces! Si".

[3415] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "rectoral".

[3416] Nc 1918 "pidiéndole".

[3417] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "caballo, por".

raposo muy viejo el señor Sumiller![3418]

Rosarito[3419] murmuró con anhelo al oído de la anciana.[3420]

-Abuelita, escríbale usted...

La mano trémula de la condesa[3421] acarició la rubia cabeza de su[3422] nieta.[3423]

-¡Ya[3424] hija mía!...

¡Y[3425] la condesa[3426] de Cela[3427] que hacía tantos años estaba amagada de parálisis, irguióse sin ayuda, y,[3428] precedida del capellán,[3429] atravesó la sala, noblemente inclinada sobre su muleta![3430] -una de esas muletas como se ven en los suntuarios,[3431] con cojín[3432] de terciopelo carmesí[3433] guarnecido por clavos de plata.

[3418] Fa 1936 "sumiller!".

[3419] NM 1927 "[Rosarito] < Rosario >".

[3420] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3421] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3422] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914 "de [su] < la > nieta".

[3423] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3424] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "¡Ya, hija".

[3425] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Y".

[3426] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Condesa".

[3427] Il 1903/ Jn 1905/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Cela, que".

[3428] Il 1903 "y precedida".

[3429] Il 1903 "capellán atravesó".

[3430] Il 1903 "muleta: una".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "muleta, una".

[3431] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "santuarios".

[3432] Jn 1905/ Ha 1909 "cogín".

[3433] Il 1903 "carmesí, guarnecido".

/213/ Del[3434] fondo obscuro[3435] del jardin, donde los grillos daban serenata, llegaban murmullos y aromas. El vientecillo gentil que los traía,[3436] estremecía los arbustos,[3437] sin despertar los pájaros que dormían en ellos. A veces[3438] el follage,[3439] misterioso[3440] como la túnica de una diosa, se abría susurrando, y penetraba el blanco rayo de la luna,[3441] que se quebraba en algún asiento de piedra,[3442] oculto hasta entonces en sombra clandestina.[3443] -El jardin cargado de aromas, y aquellas notas de la noche,[3444] impregnadas de voluptuosidad y de pereza, y aquel rayo de luna, y aquella soledad,[3445] y aquel misterio, traían como una evocación romántica de citas de amor,[3446] en siglos de trovadores.[3447]

[3434] Jn 1905 "< (cap. s/n) > Del".
Ha 1909 "< (cap.) VII. > Del".
Ju 1914 "< (cap.) VI. > Del [fondo] < fonde >".
Nc 1918 "< (cap.) VI. > DEL".
Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "< (cap.) VI. > Del".

[3435] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "oscuro".

[3436] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "traía estremecía".

[3437] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "arbustos sin".

[3438] Ju 1920 "veces, el".

[3439] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "follaje".

[3440] Ju 1920 "[misterioso como la túnica de una diosa,] se abría".
Fa 1936 "follaje [, misterioso como la túnica de una diosa,] se abría".

[3441] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "luna que".

[3442] Il 1903 "piedra [, oculto] < envuelto >".
Fa 1936 "piedra oculto".

[3443] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "clandestina. El".

[3444] Il 1903/ NM 1927 "noche impregnadas".

[3445] Il 1903/ Jn 1905 "soledad y".

[3446] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "amor en".

[3447] Ju 1920/ Fa 1936 Punto y seguido.

Don Juan Manuel[3448] se levantó del sillón, y,[3449] vencido por una distración[3450] extraña, comenzó á pasearse entenebrecido y taciturno. /214/ Temblaba el piso[3451] bajo su andar marcial, y temblaban las arcáicas consolas, que parecían altares con su carga rococa de efigies, fanales y floreros.[3452] -Los ojos de la niña,[3453] seguían miedosos é inconscientes,[3454] el ir y venir de aquella sombría figura:[3455] si el emigrado se acercaba á la luz, no se atrevían á mirarle;[3456] si se desvanecía en la penumbra[3457] le buscaban con ansia. Don Juan[3458] Manuel se detuvo en medio de la estancia. Rosarito bajó los párpados presurosa. Sonrióse el mayorazgo contemplando aquella rubia[3459] y delicada cabeza,[3460] que se inclinaba como lirio de oro, y después de un momento[3461] llegó á decir:

[3448] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3449] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "y vencido".

[3450] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "distracción".

[3451] Il 1903 "piso, bajo".

[3452] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "floreros. Los".

[3453] Il 1903 "niña seguían, miedosos".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "niña seguían".

[3454] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "inconscientes el".

[3455] Ju 1914/ Ju 1920 "figura: Si".
Nc 1918/ NM 1927 Punto y seguido.

[3456] Ju 1914 Coma.

[3457] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "penumbra, le".

[3458] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3459] Il 1903 "aquella [rubia y delicada] cabeza".

[3460] Il 1903 "cabeza que".

[3461] NM 1927 "momento, llegó".

-¡Mírame, hija mía! ¡Tus ojos,[3462] me recuerdan otros ojos,[3463] que han llorado mucho[3464] por mí!

Tenía Don[3465] Juan Manuel los gestos trágicos,[3466] y las frases siniestras y dolientes de los seductores románticos. En su Juventud /215/ había conocido á lord[3467] Byron[3468] y la influencia del poeta inglés fuera[3469] en él decisiva.[3470]

Las[3471] pestañas de Rosarito[3472] rozaron la mejilla con tímido aleteo,[3473] y permanecieron inclinadas como las de una novicia. El emigrado sacudió la blanca cabellera, ¡aquella[3474] cabellera cuya novelesca historia tantas veces recordara la niña aquella[3475]

[3462] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ojos me".

[3463] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ojos que".

[3464] Jn 1905/ Ha 1909 "llorado [mucho] por".

[3465] Il 1903 "D. Juan".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3466] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "trágicos y".

[3467] Nc 1918 "lor".

[3468] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918 "Byron, y".

[3469] Il 1903 "[fuera] < fué >".

[3470] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y seguido.

[3471] Jn 1905 "< Al oirle > las pestañas".
Ha 1909 "< Al oirle, > las pestañas".

[3472] Il 1903 "Rosario".

[3473] Ju 1920/ Fa 1936 "aleteo y".

[3474] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "aquella".

[3475] Hp 1907 "niña [aquella noche] < durante la velada >!".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "niña [aquella noche!] < durante la velada, >".

noche![3476] y fué á sentarse en el canapé.[3477]

-Si[3478] viniesen á prenderme[3479] ¿tú que harías? ¿Te atreverías á ocultarme en tu alcoba? ¡Una abadesa de San Payo,[3480] salvó así la vida á tu abuelo!...

Rosarito no contestó. Ella[3481] tan inocente, sentía el fuego del rubor en toda su carne. El viejo libertino la miraba intensamente, cual si solo buscase el[3482] turbarla más. La expresión[3483] de aquellos ojos verdes era á un tiempo sombría y fascinadora, inquietante y audaz:[3484] dijérase que infiltraban el amor como un veneno, que violaban las almas,[3485] y que /216/ robaban los besos á las bocas más puras. Después de un momento,[3486] añadió con amarga sonrisa:

-Escucha lo que voy á[3487] decirte. Si viniesen á prenderme, yo me haría matar. ¡Mi

---

[3476] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "noche, y".

[3477] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3478] Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "¿Si".
Ju 1920 "¡Si".

[3479] Il 1903/ Fa 1936 "prenderme, tú ¿qué".
Jn 1905 "prenderme, tú, que".
Ha 1909 "prenderme, ¿tú, qué".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927 "prenderme, tú".

[3480] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Payo salvó".

[3481] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Ella, tan".

[3482] Ha 1909 "elturbarla".

[3483] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[expresión] < presión >".

[3484] Ju 1914/ Ju 1920 "audaz: Dijérase".
Nc 1918/ NM 1927 Punto y seguido.

[3485] Ju 1920/ Fa 1936 "almas y".

[3486] Jn 1905/ Ha 1909 "momento añadió".

[3487] Hp 1907/ Ju 1914 "voy ha".

vida ya no puede ser,[3488] ni larga ni feliz, y aquí tus manos piadosas me amortajarían!...

Cual si quisiese[3489] alejar sombríos pensamientos[3490] agitó la cabeza,[3491] con movimiento varonil y hermoso, y echó hacia atrás los cabellos que obscurecían[3492] su frente, una frente altanera y desguarnida,[3493] que parecía encerrar todas las exageraciones y todas las demencias, lo mismo las del amor que las del odio, las celestes que las diabólicas...[3494]

Rosarito murmuró casi sin voz:

-¡Yo haré una novena á la Virgen para que lo[3495] saque á usted con bien de tantos peligros!...

Una onda[3496] de indecible compasión la ahogaba,[3497] con ahogo dulcísimo. Sentíase /217/ presa de confusión extraña:[3498] pronta á llorar, no sabía si de ansiedad, si de pena, si

---

[3488] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ser ni".

[3489] Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[quisiese] < quisiera >".

[3490] Il 1903/ Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "pensamientos, agitó".

[3491] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "cabeza con".

[3492] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "oscurecían".

[3493] Il 1903/ Fa 1936 "desguarnida que".

[3494] Il 1903 "diabólicas".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "diabólicas... Rosarito".

[3495] Il 1903/ Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "que [lo] < le > saque".

[3496] NM 1927 "honda".

[3497] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ahogaba con".

[3498] Jn 1905/ Hp 1907 Punto y coma.
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

de ternura;[3499] conmovida hasta lo más hondo de su ser,[3500] por conmoción obscura,[3501] hasta entonces,[3502] ni gustada ni presentida. El fuego del rubor quemábale[3503] las mejillas; el corazón quería saltársele del pecho;[3504] un nudo de divina angustia oprimía su garganta[3505] y escalofríos misteriosos recorrían su carne. Temblorosa, con el temblor que la proximidad del hombre infunde en las vírgenes,[3506] quiso huir de aquellos ojos hipnóticos[3507] y dominadores que la miraban siempre,[3508] pero el sortilegio resistió. El emigrado la retuvo con un extraño[3509] gesto, tiránico y amante, y ella,[3510] llorosa, vencida, cubrióse el rostro con

---

[3499] Il 1903/ Ha 1909 Coma.

[3500] Il 1903/ NM 1927/ Fa 1936 "ser por".

[3501] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "oscura".
Nc 1918 "oscura; hasta".
Fa 1936 "oscura hasta".

[3502] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "entonces ni".

[3503] Nc 1918 "quemábala".

[3504] Il 1903 Dos puntos.

[3505] Il 1903 "garganta, y".
Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920 "garganta, [y] escalofríos".
NM 1927/ Fa 1936 "garganta; [y] escalofríos".

[3506] Hp 1907 "vírgenes quiso".

[3507] Il 1903 "ojos [hipnóticos] < magnéticos >".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ojos [hipnóticos y] dominadores".

[3508] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 Punto y coma.

[3509] Il 1903 "un [extraño gesto,] < gesto extraño, gesto > tiránico".

[3510] Hp 1907/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "ella llorosa".

las manos[3511] ¡aquellas hermosas manos de novicia,[3512] pálidas, místicas, ardientes![3513]

Casi[3514] en el mismo instante,[3515] la condesa[3516] apareció en la puerta de la estancia,[3517] donde se detuvo jadeante y sin fuerzas.[3518]

/218/ -¡Rosarito,[3519] hija mía, ven á darme el brazo!...

Con la muleta apartaba el blasonado portier.[3520]

Rosarito se limpió los ojos,[3521] y acudió velozmente. La noble señora apoyó la diestra,[3522] blanca y temblona[3523] en el hombro de su nieta,[3524] y cobró aliento en un suspiro:[3525]

[3511] Il 1903 Punto y seguido.
Jn 1905/ Ha 1909 "manos: ¡Aquellas".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "manos, [¡aquellas] < las > hermosas".

[3512] Hp 1907 "novicia pálidas".

[3513] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ardientes.".

[3514] Jn 1905 "[Casi en el mismo instante,] < (cap. s/n) > La".
Ha 1909 "[Casi en el mismo instante,] < (cap.) VIII. > La".
Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[Casi en el mismo instante,] < (cap.) VII. > La".
Nc 1918 "[Casi en el mismo instante,] < (cap.) VII. > LA".

[3515] Il 1903 "instante la".

[3516] Il 1903/ Hp 1907/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".
Jn 1905/ Ha 1909 "Condesa < de Cela >".

[3517] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920 "estancia donde".

[3518] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3519] Ha 1909 "[-¡Rosarito, hija mía, ven á darme el brazo!...]".

[3520] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y seguido.

[3521] Il 1903 "ojos y".

[3522] Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "diestra blanca".

[3523] Il 1903 "[temblona] < temblorosa, > en".
Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918 "temblona, en".

[3524] Fa 1936 "nieta y".

[3525] Nc 1918 "suspiro.".

-¡Allá vá[3526] en la rectoral[3527] ese bienaventurado de Don[3528] Benicio!...

Despues,[3529] sus ojos buscaron al emigrado.[3530]

-¿Tú,[3531] supongo,[3532] que hasta mañana no te pondrás en camino? Aquí estás seguro,[3533] como no lo estarías en parte ninguna.

En los labios de D. Juan Manuel,[3534] asomó una sonrisa de hermoso desdén. La boca de aquel hidalgo aventurero reproducía el gesto con que los grandes señores de otros tiempos desafiaban la muerte. Don Rodrigo Calderón debió sonreir así sobre el cadalso.[3535]

/219/ La Condesa[3536] dejándose caer en el canapé[3537] añadió con suave ironía:

[3526] Il 1903 "va, [en] < camino de > la".
Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "va [en] < camino de > la".

[3527] Il 1903 "rectoral, ese".
Jn 1905/ Ha 1909 "Rectoral".

[3528] Il 1903 "D. Benicio".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don Benicio".

[3529] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Después sus".

[3530] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Dos puntos.

[3531] Il 1903 "Tú".

[3532] Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "supongo que".

[3533] Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "seguro como".

[3534] Il 1903 "Juan Manuel asomó".
Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909 "Don Juan Manuel asomó".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel,] < Miguel > asomó".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel,] < Miguel > asomó".

[3535] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Punto y seguido.

[3536] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Condesa, dejándose".
Nc 1918/ Fa 1936 "condesa, dejándose".

[3537] Il 1903 "canapé [añadió] < , murmuró > con".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "canapé, añadió".

-He mandado disponer la habitación,[3538] en que, según las crónicas, vivió[3539] Fray[3540] Diego de Cádiz cuando estuvo en el Pazo.[3541] Paréceme que la habitación de un Santo[3542] es la que mejor conviene á vuesa mercé...

Y terminó la frase con una sonrisa.[3543] El maoyrazgo[3544] se inclinó[3545] mostrando asentimiento burlón. Pasado[3546] un momento[3547] exclamó con cierta violencia:

-¡Diez leguas he andado por cuetos y vericuetos,[3548] y estoy más que molido, condesa![3549]

[3538] Il 1903 "habitación en [que] < donde > ,".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "habitación en".

[3539] Il 1903 "[vivió Fray] < se hospedó Fr. >".

[3540] Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "fray".

[3541] Fa 1936 "pazo".

[3542] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "santo".

[3543] Il 1903 Punto y aparte.

[3544] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "mayorazgo".

[3545] Il 1903 "inclinó, mostrando".

[3546] Ju 1920 "burlón. [Pasado un momento]
< -Santos hubo que comenzaron siendo grandes pecadores.
-¡Si Fray Diego quisiese hacer contigo un milagro!
-Esperémoslo, prima.
-¡Yo lo espero!
El viejo conspirador, cambiando repentinamente de talante, > exclamó con cierta violencia:".
Fa 1936 "burlón: [Pasado un momento]
< -Santos hubo que comenzaron siendo grandes pecadores.
-¡Si fray Diego quisiese hacer contigo un milagro!
-Esperémosle, prima.
-¡Yo lo espero!
El viejo conspirador, cambiando repentinamente de talante, > exclamó con cierta violencia:".

[3547] Il 1903/ NM 1927 "momento, exclamó".

[3548] Jn 1905/ Ha 1909 "vericuetos y".

[3549] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909 "Condesa".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "[condesa] < prima >".

Don Juan Manuel[3550] se había puesto en pié. La condesa[3551] le interrumpió[3552] murmurando:

-¡Válgate Dios con la vida que traes![3553] Pues es menester[3554] recogerse,[3555] y cobrar fuerzas para mañana.

Después, volviéndose á su nieta, añadió:[3556]

/220/ -Tú[3557] le alumbrarás,[3558] y enseñarás el camino, pequeña.

Rosarito asintió con la cabeza, como hacen los niños tímidos, y fué á encender uno de los candelabros que había sobre la gran consola situada en[3559] frente del estrado. Trémula como una desposada se adelantó hasta[3560] la puerta, donde hubo de esperar á que terminase el coloquio que el mayorazgo y la condesa[3561] sostenían en voz baja. Rosarito apenas percibía un vago murmullo. Suspirando[3562] apoyó la cabeza en el[3563] marco,[3564] y entornó[3565]

[3550] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "Don [Juan Manuel] < Miguel >".

[3551] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3552] Il 1903 "interrumpió, murmurando".

[3553] Il 1903 "traes!... Pues".

[3554] Il 1903 "es [menester] < preciso >".

[3555] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "recogerse y".

[3556] Ha 1909 "añadió.".

[3557] Ha 1909 "[-] Tú".

[3558] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "alumbrarás y".

[3559] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1920/ Fa 1936 "enfrente".

[3560] Fa 1936 "adelantó [hasta] < hacia > la puerta".

[3561] Il 1903/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".
Jn 1905/ Ha 1909 "la [condesa] < anciana > sostenían".

[3562] Il 1903 "Suspirando, apoyó".

[3563] Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "en [el marco] < la jamba > ,".

los párpados. Sentíase presa de una turbación llena de palpitaciones tumultuosas y confusas. En aquella actitud de cariátide[3566] parecía figura ideal,[3567] detenida en el lindar de la otra vida. Estaba tan pálida y tan triste, que no era posible contemplarla un instante,[3568] sin sentir anegado el corazón por la idea de la muerte...[3569]

Su abuela la llamó:[3570]

/221/ -¿Qué te pasa[3571] pequeña?

Rosarito[3572] por toda respuesta[3573] abrió los ojos,[3574] sonriendo tristemente. La anciana movió la cabeza con muestra[3575] de disgusto, y se volvió á Don[3576] Juan Manuel:

-A tí aun espero verte mañana. El capellán nos dirá la misa de alba en la capilla, y

---

Ju 1920/ Fa 1936 "en [el marco] < la pared > ,".

[3564] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "marco y".

[3565] Jn 1905 "entonó".

[3566] Il 1903 "cariátide, parecía".
Nc 1918 "cariátire".

[3567] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ideal detenida".

[3568] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "instante sin".

[3569] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "muerte... Su abuela".

[3570] Il 1903 "llamó.".

[3571] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "pasa, pequeña?".

[3572] Il 1903/ Fa 1936 "Rosarito, por".

[3573] Il 1903/ NM 1927/ Fa 1936 "respuesta, abrió".

[3574] Il 1903 "ojos sonriendo".

[3575] Il 1903 "muestras".

[3576] Il 1903 "D. Juan".
Ju 1914/ Ju 1920 "Don [Juan Manuel] < Miguel > :".
Nc 1918 "don [Juan Manuel] < Miguel > .".
NM 1927/ Fa 1936 "don [Juan Manuel] < Miguel > :".

quiero que la oigas...

El mayorazgo se inclinó,[3577] como pudiera[3578] hacerlo ante una reina. Después, con aquel andar altivo y soberano,[3579] que tan en consonancia estaba con la índole de su alma, atravesó la sala. Cuando el portier cayó tras él, la condesa[3580] de Cela tuvo que enJugarse algunas lágrimas.[3581]

-¡Que vida[3582] Dios mío![3583] ¡que vida!...

La[3584] sala del Pazo,[3585] -aquella gran sala adornada con cornucopias[3586] y retratos de generales, /222/ de damas y de[3587] obispos,-[3588] yace sumida en trémula[3589] penumbra. La

---

[3577] Fa 1936 "inclinó como".

[3578] Nc 1918 "puediere".

[3579] Il 1903/ Fa 1936 "soberano que".

[3580] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Condesa".

[3581] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 Dos puntos.

[3582] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "vida, Dios".

[3583] Il 1903 "mío!... ¡Qué vida".
Jn 1905/ Ha 1909 "mío! ¡Qué".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "mío! ¡Qué vida!.".

[3584] Jn 1905 "< (cap. s/n) > La".
Ha 1909 "< (cap.) IX. > La".
Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "< (cap.) VIII. > La".
Nc 1918 "< (cap.) VIII. > LA".

[3585] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "Pazo, aquella".
Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927 "Pazo -aquella".
Fa 1936 "pazo -aquella".

[3586] Il 1903 "con [cornucopias y retratos de generales] < retratos de mariscales, > de".

[3587] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "damas y [de] obispos,".

[3588] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "obispos, yace".
Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "obispos -yace".

[3589] Il 1903 "[trémula] < tremenda >".

anciana condesa[3590] dormita en el canapé. Encima del velador parecen hacer otro tanto el bastón del mayorazgo,[3591] y la labor de Rosarito. Tropel de fantasmas se agita entre los cortinones[3592] espesos.[3593] ¡Todo duerme![3594] -Más hé ahí,[3595] que de pronto la condesa[3596] abre los ojos,[3597] y los fija con sobresalto en la puerta del jardin. Imagínase haber oído un grito en sueños, uno de esos gritos de la noche,[3598] inarticulados,[3599] y por demás medrosos. Con la cabeza echada hácia delante,[3600] y el ánimo acobardado y suspenso, permanece breves instantes en escucha... ¡Nada! El silencio es profundo. Solamente turba la quietud de la estancia,[3601] el latir acompasado y menudo de un reloj,[3602] que brilla en el fondo apenas esclarecido...[3603]

[3590] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3591] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "mayorazgo y".

[3592] Ju 1920/ Fa 1936 "[cortinones] < cortinajes >".

[3593] Ha 1909 Punto y aparte.

[3594] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "duerme! Mas".

[3595] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "ahí que".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920 "[ahí] < aquí > , que".
NM 1927/ Fa 1936 "[ahí,] < aquí > que".

[3596] Il 1903/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3597] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "ojos y".

[3598] Fa 1936 "noche inarticulados".

[3599] Il 1903/ Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "inarticulados y".

[3600] Il 1903/ Ha 1909 "adelante y".
Jn 1905 "delante y".

[3601] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "estancia el".

[3602] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "reloj que".

[3603] Il 1903 "esclarecido".

La condesa[3604] ha vuelto á dormirse.

Un ratón sale de su escondite,[3605] y atraviesa la sala con gentil y vivaz trotecillo. Las /223/ cornucopias le contemplan desde lo alto:[3606] parecen pupilas de monstruos ocultos en los rincones oscuros.[3607] El reflejo de la luna penetra hasta el centro del salón:[3608] los daguerreotipos[3609] centellean sobre las consolas, apoyados en los jarrones llenos de rosas. Por intervalos se escucha la voz aflautada y doliente de un sapo que canta en el jardin. Es la media[3610] noche, y la luz de la lámpara agoniza.[3611]

La condesa[3612] se despierta,[3613] y hace la señal de la cruz.

De nuevo ha oído un grito,[3614] pero esta vez tan[3615] claro, tan distinto[3616] que ya no duda. Requiere la muleta, y en actitud de incorporarse[3617] escucha. Un gatazo negro,

---

[3604] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3605] Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "escondite y".

[3606] Ju 1914/ Ju 1920 "alto: Parecen".

[3607] Il 1903/ Hp 1907/ NM 1927 "obscuros".

[3608] Ju 1914/ Ju 1920 "salón: Los".
Nc 1918/ NM 1927 Punto y seguido.

[3609] Fa 1936 "daguerrotipos".

[3610] Fa 1936 "medianoche".

[3611] Jn 1905/ Ha 1909 Puntos suspensivos.

[3612] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3613] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "despierta y".

[3614] Il 1903 Dos puntos.
NM 1927 Punto y coma.

[3615] Il 1903 "[tan] claro,".

[3616] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "distinto, que".

[3617] Il 1903 "incorporarse, escucha".

encaramado en el respaldo de una silla, acéchala[3618] con ojos lucientes. La condesa[3619] siente el escalofrío del miedo. Por escapar á esta obsesión de sus sentidos,[3620] se levanta,[3621] y sale de la estancia. El gatazo negro la sigue maullando /224/ lastimeramente:[3622] su cola fosca, su lomo enarcado, sus[3623] ojos fosforescentes,[3624] le dan todo el aspecto de un animal embrujado y[3625] macabro. El corredor es obscuro.[3626] El golpe de la muleta resuena como en la desierta nave de una iglesia. Allá[3627] al final, una puerta entornada deja escapar un rayo de luz...

La condesa[3628] de Cela llega temblando.

La cámara está desierta, parece abandonada. Por una ventana abierta,[3629] que cae al jardin,[3630] alcánzanse á ver en esbozo fantástico masas de árboles[3631] que se recortan sobre

---

[3618] Il 1903 "la acecha".

[3619] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3620] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "sentidos se".

[3621] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "levanta y".

[3622] Ju 1914/ Ju 1920 "lastimeramente: Su".
Nc 1918/ Nc 1927 Punto y seguido.

[3623] Ju 1914 "su".

[3624] Hp 1907 "fosforecentes".
Ha 1909 "fosforescentes, le".

[3625] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "embrujado [y macabro]".

[3626] Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "oscuro".

[3627] Jn 1905/ Ha 1909 "Allá, al".

[3628] Il 1903 "Condesa [de Cela]".
Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920 "Condesa".

[3629] Il 1903/ Fa 1936 "abierta que".

[3630] Il 1903/ Fa 1936 "jardín alcánzase".
Hp 1907/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927 "jardín, alcánzase".

[3631] Il 1903 "árboles, que".

el[3632] cielo negro y estrellado:[3633] la brisa nocturna extremece[3634] las bujías de un candelabro de plata, que lloran sin consuelo en las doradas arandelas:[3635] aquella ventana abierta sobre el jardin misterioso y obscuro,[3636] tiene algo de evocador y sugestivo. ¡Parece que alguno acaba de huir por ella!...

La[3637] condesa[3638] se detiene,[3639] paralizada de espanto.[3640]

/225/ En el fondo de la estancia, el lecho de palo santo,[3641] donde durmiera[3642] cien años antes Fray[3643] Diego de Cádiz,[3644] dibuja sus líneas rígidas y severas á través de luengos cortinajes de damasco[3645] antiguo, ese damasco carmesí[3646] que parece tener algo de

---

[3632] Il 1903 "sobre [el] < un > cielo".

[3633] Ju 1914/ Ju 1920 "estrellado: La".
Nc 1918/ NM 1927 Punto y seguido.
Fa 1936 Punto y coma.

[3634] Il 1903/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "estremece".

[3635] Ju 1914/ Ju 1920 "arandelas: Aquella".
Nc 1918/ NM 1927 Punto y seguido.
Fa 1936 Punto y coma.

[3636] Il 1903/ NM 1927 "obscuro tiene".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ Fa 1936 "oscuro tiene".

[3637] Nc 1918 "[La condesa se detiene, paralizada de espanto.]".

[3638] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3639] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "detiene paralizada".

[3640] Ju 1920/ Fa 1936 "de [espanto] < terror >".

[3641] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "santo donde".

[3642] Ju 1920/ Fa 1936 "donde [durmiera cien años antes] < había dormido >".

[3643] Il 1903 "Fr. Diego".
Nc 1918/ NM 1927/ Fa 1936 "fray Diego".

[3644] Fa 1936 "Cádiz dibuja".

[3645] Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "de [damasco antiguo, ese] < antiguo > damasco".

[3646] Fa 1936 "carmesí, que".

litúrgico[3647] ¡tanto recuerda los viejos pendones parroquiales![3648] A veces una mancha negra pasa corriendo sobre el muro:[3649] tomaríasela por la sombra de un pájaro gigantesco:[3650] se la ve posarse en el techo y deformarse en los ángulos:[3651] arrastrarse por el suelo y esconderse bajo las sillas:[3652] de improviso, presa de un vértigo funambulesco, otra vez salta al muro,[3653] y galopa por él como una araña...

La condesa[3654] cree morir.

En aquella hora, en medio de aquel silencio, el rumor más leve acrecienta su alucinación Un mueble que cruge;[3655] un gusano que carcome en la madera;[3656] el viento que se retuerce en el mainel[3657] de las ventanas, /226/ todo tiene para ella entonaciones trágicas

---

[3647] Il 1903/ NM 1927 "litúrgico: tanto".
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918 "litúrgico, tanto".
Ju 1920/ Fa 1936 "litúrgico. [¡tanto (...) parroquiales!] A".

[3648] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ NM 1927 "parroquiales. A".

[3649] Ju 1914/ Ju 1920 "muro: Tomaríasela".
NM 1927 Punto y seguido.

[3650] Ju 1914/ Ju 1920/ Nc 1918 "gigantesco: Se".
NM 1927 Punto y seguido.
Fa 1936 Punto y coma.

[3651] Il 1903 Dos puntos.
Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

[3652] Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1920 "sillas: De".
Nc 1918 Punto y seguido.
Fa 1936 Punto y coma.

[3653] Il 1903 "muro y".

[3654] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Ju 1920/ NM 1927 "Condesa".

[3655] Il 1903/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "cruje, un".
Jn 1905 Coma.
Hp 1907 "cruje; un".

[3656] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.

[3657] Ha 1909 "mainal".

ó pavorosas.[3658] Encorvada sobre la muleta, tiembla con todos sus miembros. Se acerca al lecho;[3659] separa[3660] las cortinas,[3661] y mira.[3662] ¡Rosarito está allí!...[3663] inanimada, yerta, blanca! Dos lágrimas humedecen sus mejillas. Los ojos tienen la mirada fija y aterradora de los muertos. ¡Por su corpiño blanco[3664] corre un hilo de sangre!... El alfilerón de oro que momentos antes aun sugetaba[3665] la trenza[3666] de la niña,[3667] está bárbaramente clavado en su pecho, sobre el corazón. La[3668] rubia cabellera extiéndese por la almohada,[3669] trágica, magdalénica!...[3670]

Villanueva de Arosa, Abril de 1894.

[3658] Il 1903 Punto y aparte.

[3659] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 Coma.
Ha 1909 "lecho separa".

[3660] Hp 1907 "sapara".

[3661] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909/ Fa 1936 "cortinas y".

[3662] Il 1903/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "mira... ¡Rosarito".
Hp 1907 "mira... < ¡Oh Dios!... > ¡Rosarito".

[3663] Il 1903/ Jn 1905/ Ha 1909 "allí, inanimada".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "allí inanimada".

[3664] Il 1903 "corpiño [blanco]".

[3665] Il 1903/ Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909/ Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "sujetaba".

[3666] Il 1903 "la [trenza] < crencha >".

[3667] Fa 1936 "niña está".

[3668] Jn 1905/ Ha 1909 "¡La".

[3669] Jn 1905/ Hp 1907/ Ha 1909 "almohada trágica".

[3670] Il 1903 "magadalénica!.".
Ju 1914/ Nc 1918/ Ju 1920/ NM 1927/ Fa 1936 "magdalénica...".

NOTAS COMPLEMENTARIAS

Se colocan por orden de aparición estas entradas insertando a su derecha la página o páginas del texto donde aparece.

Terranova (7): Isla situada en el litoral atlántico de Canadá, que actualmente conforma una de las provincias de dicho país. Desde los siglos X y XI su costa ha constituido uno de los bancos pesqueros de bacalao más importantes del mundo.

aculotadas (7): ("esas caras expresivas y morenas que se ven en los muelles, y parecen aculotadas en largas navegaciones trasatlánticas, por regiones de sol"). Ennegrecidas, del francés *culotter* (fig. curar, quemar, ennegrecer). En *Obra Completa* (p. 1856, II) se ejemplifica la utilización de este vocablo en varios autores de la época.

barbeta (10, 100): ("desató las bridas de la capotita de terciopelo verde, anudadas graciosamente bajo la barbeta"). Neologismo. Barbilla, mentón. Tanto Casares (1931: 51-52) como Fichter (1942: 292) se refieren a la poca fortuna de esta invención léxica.

trova (11): ("el negro y luengo cabello que peinaba en trova"). Melena larga y lisa, partida por raya al medio. En *Obra Completa* (p. 2350, II) se aportan diversos testimonios que fundamentan esta definición.

Brumosa (11): Nombre ficticio de Santiago de Compostela. Aparece en el cuento "¡Caritativa!" (1892) y en las novelas cortas de esta colección "La condesa de Cela" y "Rosarito". A partir de 1905 inicia su paulatina sustitución por Santiago de Compostela y en 1920 desaparece totalmente de los textos del autor. (Smither 1984: 80)

condesa de Cela (11): Personaje recurrente en la narrativa temprana del autor,

puesto que protagoniza, si bien con identidades diferentes, "La condesa de Cela" y "Rosarito". Aparece también aludida en "Tula Varona" (p. 66). En cuanto a la procedencia del apellido y el topónimo Cela, Smither (1984: 83), en función del San Pedro de Cela que aparece en *Flor de santidad*, propone la parroquia de San Pedro de Cea en Rubiáns (Vilagarcía) como el lugar real en que el autor se inspiró. Sin embargo, completando el hallazgo de Smither, no se debe descartar que se esté refiriendo al pazo de Cea, ubicado en la parroquia de Santa María de Paradela (Meis), a la cual pertenece otro de los topónimos importantes en la ficción valleinclaniana, Lantañón. Los motivos de esta atribución descansan en la importancia que la casa de Cea tenía por aquel entonces y las varias temporadas que, en torno a 1880, don Ramón pasó en Paradela (Smither 1984: 100), al estar regentada la parroquia por un cura pariente muy cercano de su padre.

Peñaranda (26): Aunque existen dos municipios con este nombre, Peñaranda de Bracamonte, en la provincia de Salamanca, y Peñaranda de Duero, en Burgos, lo más probable es que Valle-Inclán no esté pensando en ninguno de ellos sino que, dado lo hiperbólico de la expresión, sirva para denotar cualquier lugar remoto y recóndito.

Monte de Piedad (26): Establecimiento benéfico, combinado generalmente con una caja de ahorros, que dedica estos y su propio capital a préstamos, generalmente pignoraticios, con interés módico. (DRAE)

araucana (32): Relativo a los indios pertenecientes a alguno de los grupos étnicos que, en la época de la conquista española habitaban en la zona central de Chile y que después se extendieron por la pampa argentina. (DRAE)

gárrula (37): Dado el significado del término, aplicado al ave que canta o gorjea o, en sentido figurado, a la persona muy habladora o charlatana, parece que se trata de uno

de los muchos ejemplos de deslexicalización empleados por el autor (Vid. García de la Torre 1989).

Año Cristiano **(45, 211):** Publicación muy popular en el siglo pasado que recogía la vida y hechos del santo principal de cada día. Escrita por los padres Juan Croisset y Pedro Rivadeneira fue editada en Lyon en 1712. Traducida al español por el sacerdote Juan Francisco de la Isla. En *Obra Completa* (p.1884, II) se aportan varios testimonios de la literatura de la época que hacen mención a este libro.

Villa-Julia (52): Topónimo ficticio. Según William Smither (1984: 122), el carácter de su nombre y los rasgos de su descripción "hacen pensar en Villagarcía y Carril que en el siglo XIX acaso más que en el XX gozaba de cierta fama de balneario y de atracción turística".

"Foreigner Club" (52): Club de extranjeros. Además de en esta novela corta aparece en "Rosita", en cuyos exteriores se desarrolla buena parte de la historia.

Duque de Órdax (52): Además de protagonizar los relatos "Tula Varona" y "Rosita", aparece nombrado, entre otras, en *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*.

Tula Varona (52): Según Santos Zas (2001b: 521), Tula es el hipocorístico cubano de Gertrudis, muy común en Cuba. En lo que respecta a su apellido, hace referencia a la índole masculina de este personaje.

Diana cazadora (55): Divinidad itálica que muy pronto fue identificada con Artemis, la diosa helena, hermana de Apolo, con quien participa en numerosos mitos, casi siempre haciendo uso de sus flechas y provocando muchas veces una muerte repentina. El templo más famoso de Diana estaba en el corazón de los montes Albanos, en Aricia, junto

al lago Nemi y en medio de un espeso bosque. Allí se le llamaba *Diana Nemorensis* (Diana de los bosques) y éste parece haber sido su primitivo carácter, el de una divinidad de la naturaleza en sus manifestaciones más indómitas y feroces.

Parish (55): ("otra Diana que la artista de Parish"). Se está refiriendo a William Parish o Leonard Parish directores ambos del teatro *Price*, fundado por Thomas Price y ubicado en el Paseo de Recoletos primero y en la Plaza del Rey después. William fue administrador y jinete del circo -era una atracción fundamentalmente ecuestre- se hizo cargo del espectáculo una vez muerto su fundador en 1878.

cigarrillo turco (59): El tabaco turco es el picado en hebras, muy suave y aromático.

"fado" brasileño (62): Canción popular portuguesa. De modo que Valle-Inclán yerra al considerarlo brasileño en vez de portugués.

Pradier (62): ("una estatuilla de bronce, capricho artístico de Pradier"). Es el escultor francés James Pradier (1792-1852). La alusión a sus estatuillas indica la enorme repercusión de sus temas íntimos inspirados en el arte del siglo XVIII como se puede ver en obras como *La planchadora* o *Safo*.

mate (63): Infusión de yerba que se sorbe mediante una bombilla, cuyo consumo es muy frecuente en Argentina y Uruguay.

bibelots **(63):** Objetos artísticos de exiguo tamaño, muy de moda en el fin de siglo.

Constantinopla (65): Antiguo nombre de Estambul (Turquía). Fue la capital del imperio bizantino.

Le Figaro **(67):** Diario parisino todavía existente, fundado en 1826.

Ándele (68): Mejicanismo. Frase que se usa para animar a hacer alguna cosa.

(Malaret 1979)

aquel rey de Francia (72): Se refiere a Luis XIV (1638-1714), el Rey Sol, a quien se le atribuye la frase "el Estado soy yo" por haber aglutinado todos los poderes del estado francés en su persona.

Falerno (74): Probablemente se trata de Palermo, provincia del sur de Italia, en Sicilia, rica en viñedos.

Octavia Santino (81): Personaje con amplia trayectoria en la ficción valleinclaniana. Aparece por primera vez en el poema "Adiós para siempre" (1892; vid. García Velasco 1986: 22) como Octavia Santoni, condesa de Lucca. En ese mismo año protagoniza junto a Pondal el relato "¡Caritativa!" (1892) y el primer texto de "Octavia Santino", titulado "La confesión" (1892). Años más tarde, reaparece en los dos dramas del mismo ciclo, *Cenizas* (1899) y *El yermo de las almas* (1908), aunque con apellido distinto, Goldoni, en este caso.

Perico Pondal (82): Como Octavia, su presencia es constante en las obras del "ciclo Octavia Santino". Se inicia en "El gran obstáculo" (1892), "¡Caritativa! (1892)" y "La confesión" (1892), respectivamente, y culmina también en los dos dramas. A diferencia de Octavia, su apellido aparece inmutable a lo largo de su trayectoria textual. Los críticos han querido ver en este personaje de "Octavia Santino" un trasunto del autor (Batal 1980: 54) o del poeta gallego Eduardo Pondal (Barbeito1985: 31 y Antón Risco 1977: 79)

mosqueo (90): Rumor, zumbido. Neologismo basado en el ruido hecho por las moscas al moverse. De nuevo Casares (1931: 51) y Fichter (1942: 292) expresan su disgusto por el escaso acierto de esta invención terminológica.

rueda (101): Juego de niños consistente en proferir cánticos infantiles en coro y

agarrados de la mano.

tierra caliente (107, 121, 135 y 146): Topónimo ficticio del escritor para designar a un hipotético país americano, muy común en todas las obras de temática mejicana. Aparece tempranamente en los primeros pre-textos de la *Sonata*, previos a "La niña Chole" ("Páginas de tierra caliente. Impresiones de un viaje", 1893) y se consolida definitivamente con la publicación de *Tirano Banderas*. A medida que se suceden los textos que emplean el término va mudando su grafía de minúscula en mayúscula.

Andrés Hidalgo (107): Este antecedente del marqués de Bradomín aparece mencionado por primera vez en "¡Caritativa!" como protector de Pedro Pondal. Dos años después de protagonizar "La niña Chole", se aportan algunos datos relativos a su biografía en el texto "La feria de Sancti Spiritus" (1897).

Antillas españolas (107): Sin descartar a Puerto Rico se está refiriendo probablemente a Cuba, una de las islas mayores de este archipiélago americano en el Océano Atlántico, por ser una escala en el viaje de regreso del autor a España. Hasta 1898 estuvo bajo domino español, de ahí la adjetivación del autor.

Lili (112): La antigua amante del protagonista de "La niña Chole" evoca a la bíblica Lilith, figura demoníaca femenina que habitaba en el desierto o en las ruinas abandonadas. Por su perversidad se erigió en un mito en el arte finisecular tanto en literatura como en pintura.

Parthenom (113): ("como figuras de un friso del Parthenom"). El Partenón es el templo de la diosa Atenea, construido entre 441 y 432 a. C. en la acrópolis de Atenas por orden de Pericles para remplazar el antiguo templo de Atenea Hecatompedon, destruido por los persas el año 479.

Progreso (114): Puerto del **Yucatán** en el **Golfo de México**.

Mérida (115): Capital del estado de **Yucatán**.

Carón (115, 156): Caronte. Genio del mundo subterráneo en cuya barca las almas de los muertos que han recibido las honras fúnebres debidas atraviesan los ríos que separa del Hades (dios despiadado de los infiernos) el reino de los vivos. Las palabras de la niña Chole ("¡Ya tiene para el flete de Carón!...") después de arrojar el dinero al mar se justifican porque, según la mitología, Caronte cobraba un óbolo a cada uno por su servicio, y de ahí la costumbre antigua de colocar la correspondiente moneda en la boca del difunto.

Vulcano (115): ("todo el calor de las fraguas de Vulcano"). Dios del fuego.

"Hotel Cuahutemoc" (116): El nombre del hotel se debe a Cuauhtemoc, el último rey azteca. Empezó a gobernar al morir Cuitláhuac, haciendo una numantina defensa de su patria hasta que fue mandado ajusticiar por Hernán Cortes debido a una supuesta conjuración contra el conquistador español.

Salambó (117): Protagonista de la obra *Salambó* (1862) de Gustave Flaubert que se desarrolla en el lejano Cartago tras la primera guerra púnica. Era la bella hija del general cartaginés Amílcar Barca.

hipil (118): Mejicanismo, también llamado huipil. Camisa de mujer, como bien define Valle en el texto. En América meridional recibe también el nombre de tipoy. (Malaret 1979)

jacaresco (118): Rufianesco. A partir de jácaro, cuyo sentido en el Siglo de Oro era de valentón o rufián. (*Obra Completa*, p. 2125, II)

fustán (118): Americanismo. Enagua, combinación. (DRAE).

Mixtla (119): Municipio y población del estado de **Veracruz**.

jacales (120): Mejicanismo. Especie de chozas. (DRAE)

ahuehuetles (121): Árbol originario de América del Norte, de madera semejante a la del ciprés, que por su elegancia se cultiva como planta de jardín. (DRAE). Proviene de la palabra "ahuehuetl", del nahua, la lengua de los indios mejicanos. Valle-Inclán, pues, en su grafía se acerca al origen etimológico del vocablo.

henequén (121): Planta originaria de México (DRAE). Probablemente el escritor la utiliza como mejicanismo.

chaparros (121): Mata de encina o roble, de muchas ramas y poca altura. (DRAE)

tamales (121): Mejicanismo. Especie de empanada de masa de harina de maíz, envuelta en hojas de plátano o de la mazorca del maíz, y cocida al vapor o en el horno. (DRAE)

Yucatán (119): Península que separa el **Golfo de México** del mar de las **Antillas**. Políticamente está dividida entre México, Belice y Guatemala. La parte septentrional de la península conforma el mejicano estado de Yucatán.

detendía (125): Neologismo. Extendía. Casares (1931: 60) y Fichter (1942: 292) se hacen eco de esta innovación. En *Obra Completa* (p. 2031, II) se apunta la hipótesis de que pueda ser una errata por tendía.

avizoréme (127): ("al darme en rostro la brisa del mar, avizoréme, pensando si el vapor habría zarpado"). Sin duda la acepción del vocablo en esta frase no concuerda con el significado dado por el DRAE: acechar. Casares (1931: 50) expone varios ejemplos de lo que considera un uso espurio de esta palabra y establece su correspondencia semántica en "asustarse", "sobresaltarse". No obstante, en muchos momentos de su obra, Valle-Inclán coloca el empleo correcto de la palabra; entre ellos, un ejemplo de "Tula Varona" en esta

colección: "Los perros de caza, iban y venían con carreras locas, avizorando las matas," (p. 51). Es poco probable, pues, que la ampliación semántica del vocablo se deba a un desconocimiento de su significado y sí a la búsqueda de un nuevo neologismo léxico.

real (128): En diversos países de América, moneda fraccionada de distinto valor. (DRAE).

alfajores (128): Golosina compuesta de dos o más piezas de masa relativamente fina, adheridas una a otra con dulce. (DRAE)

chinita (129): Mejicanismo. Apelativo cariñoso de la persona morena o aindiada (DRAE y Malaret 1979)

tapatía (129): Natural de Guadalajara, capital del estado mejicano de Jalisco.

jarabe (129): ("Ándele niño verá bailar el jarabe"). Mejicanismo. Baile popular, por el estilo del zapateado andaluz. Se le dan diversos calificativos como jarabe gatuno o jarabe tapatío, este último propio de Guadalajara (México). (Malaret 1979)

Huaxila (129): Topónimo probablemente inventado por el autor.

murar (130): Tal vez sea una errata en vez de murmurar.

merito (131): Mejicanismo. Diminutivo de mero. Rápido, presto.

arríe (131): Mejicanismo. En sentido figurado se toma por soltar el dinero.

rosas de Alejandría (135): Variedad de rosa de extremada fragancia.

golfo mexicano (137): Se trata del Golfo de México. Cuenca interior del Océano Atlántico, limitada por las costas meridionales de los EE UU, por la oriental de México y por la isla de Cuba.

turania (138): Natural del Turán, región de la antigua Asia Central.

príncipe de Gales (140): Título que adquiere el heredero de la corona inglesa.

Villa Rica de Veracruz (143): Veracruz, capital del estado homónimo. El nombre que aparece en el relato corresponde al dado por Hernán Cortés a la ciudad cuando la fundó.

Alarico el bárbaro (144): Alarico I, rey visigodo de 396 a 410. Merced a sus amenazas sobre Roma, el príncipe Honorio le entregó la Galia y España. Fue el primer monarca godo con jurisdicción en la Península Ibérica.

Tarik el moro (144): General musulmán que inició la conquista de Al-Andalus en el año 711. Como liberto del gobernador en la actual Tunicia había colaborado en la conquista musulmana del norte de África, siendo nombrado gobernador de la plaza de Tánger.

castillo de San Juan de Ulúa (144): Fortaleza mejicana en la que permanecieron bloqueados los españoles de 1821 a 1825.

cordillera del Orizaba (144): Cordillera que domina a más de 5.000 metros la ciudad del mismo nombre, sita en el estado de **Veracruz**.

aventurero extremeño (145): Alude a Hernán Cortés (1485-1547), el conquistador de México, nacido en la extremeña villa de Medellín. Fue uno de los grandes descubridores y conquistadores españoles. Se embarcó en 1501 hacia La Española (Santo Domingo) donde permaneció hasta 1511 para ayudar en el sometimiento de Cuba. Una vez instalado en Cuba y descubierto México, sería el conquistador de este país y su posterior gobernador. Por distintas calumnias, Carlos V lo privó del gobierno de las nuevas tierras. Murió en Castilleja de la Cuesta (Sevilla).

símbolo de la pasión que dijo el poeta (145): Según Jorge Campos (1966a: 21) esta alusión hace mención a Bécquer, en uno de los diversos homenajes que el autor presta

en esta colección a los escritores románticos.

Campeche (147): Puerto situado en el litoral del **Golfo de México**.

Palenque (147): Ciudad del estado de Chiapas (México).

Tuxpan (147): Puede corresponder a Tuxpán, ciudad del estado de Nayarit en el centro occidental de México, o a Tuxpán de Rodríguez Cano, del estado de **Veracruz**. Eliane Lavaud (2000: 77) sostiene que se trata de una ciudad del estado de Jalisco.

Laguna (147): Topónimo probablemente inventado por el autor.

Es la noche americana de los poetas (148): Para Jorge Campos (1966b: 418) esta frase constituye un homenaje a la emergente literatura americana en general y al escritor Díaz Mirón en particular.

guaje (152): En México, bobo, tonto.

guachinango (154): Mejicanismo, pez de mar de color rojizo. Esta palabra, además, la utilizaron los antimodernistas para referirse a escritores modernistas hispanoamericanos. Por ejemplo, Luis Bonafoux en su artículo "Isidros y guachinanguitos" (*Madrid Cómico*, 27 de enero de 1900).

Castilla la Nueva (163): Territorio que corresponde básicamente a lo que hoy se denomina Castilla-La Mancha, tras la articulación del estado español en comunidades autónomas.

santa Rita (163, 164): ("Llenó de flores el altar de santa Rita."; "el viva dado á la Santa de Cásia"). Santa Rita de Casia es la patrona de los imposibles, cuya festividad se celebra el 22 de mayo.

La Época **(165):** Diario de carácter conservador fundado por el conde Coello de Portugal el 1 de abril de 1849, siendo su primer director Ramón de Navarrete. Cerró el 13

de julio de 1936, poco antes del estallido de la Guerra Civil.

humear (167): ("no podía pasarse sin humear un habano"). Utiliza el significado de humear (echar humo) por fumar. Casares (1931: 51) censura una vez más el uso incorrecto del vocabulario.

Lo que no muere **(168):** *Ce qui ne meurt pas*. Obra de Jules **Barbey D´Aurevilly** publicada en 1884.

Barbey d´Aurevilly (168): Jules Barbey D´Aurevilly (1808-1899). Escritor francés del fin de siglo, se erigió en un referente para toda la generación simbolista, merced a su dandismo y el poder sugestivo de su literatura. Entre sus obras más celebradas están *Une vieille maîtresse* (1849), *Les diaboliques* (1874) o *Une histoire sans nom* (1883).

Daudet (169): Alphonse Daudet (1840-1897) fue uno de los máximos exponentes del realismo novelístico en Francia. No fue ajeno al influjo naturalista de **Zola**, tal como demuestra en obras como *Safo*.

Zola (169): Émile Zola (1840-1902) representa el apogeo de la escuela naturalista en la segunda mitad del siglo XIX. Destacó no sólo por su importante actividad literaria sino por su compromiso con la realidad intelectual y social francesas. Sus doctrinas estéticas ejercieron una gran influencia en novelistas españoles como **Clarín** o Emilia Pardo Bazán.

Jack **(169):** Obra de Alphonse **Daudet**, publicada en 1876. De inspiración realista a imitación del estilo del inglés Dickens.

Germinal **(169):** Tal vez sea la novela más importante de Émile **Zola**. Vio la luz en 1885 y es una proyección de las teorías naturalistas y deterministas del escritor. Refleja los intereses sociales de las masas obreras.

López Bago (169): Eduardo López Bago (1853-1931). Escritor español que se

caracterizó por cultivar el naturalismo en su forma más extrema en obras como *La Prostituta* (1884), *La Buscona* (1885) y *La Querida* (1885). También ejerció la crítica anticlerical en sus novelas *El Cura* (1885) y *La Monja* (1885).

"Paliques" de Clarín (169): Leopoldo Alas (1852-1901). Escritor y mordaz crítico literario, se dio a conocer con su novela de mayor envergadura, *La Regenta* (1885). Ejerció la crítica literaria en la prensa de la época (*El Imparcial*, *Madrid Cómico*). Sus "paliques" eran breves artículos donde expresaba sus opiniones acerca de los escritores del momento.

cuentas (171): ("aquellos ojos chiquitos como cuentas") Cada una de las bolitas de las que se compone el rosario. Debe su nombre a que sirven para llevar la cuenta de las oraciones que se rezan.

velador (185): Mesita redonda de un solo pie.

solitario (185): Juego de naipes para una sola persona.

Santiago (189): Santiago de Compostela. Sorprende la inclusión de este topónimo por cuanto en toda la colección abunda el empleo de **Brumosa**, trasunto ficticio de la ciudad del Apóstol.

Don Juan Manuel Montenegro (190): Otro personaje con importante presencia en la trayectoria literaria del autor. Tras "Rosarito" tiene un papel secundario en *Sonata de otoño* (1902), donde ya se perfilan, sin embargo, los rasgos más características del mayorazgo de Viana del Prior que protagonizará la trilogía de las *Comedias bárbaras.* Aparece también en *Los cruzados de la Causa*.

Barbanzón (191): Topónimo que alude, según Smither (1984: 68), a la Península del Barbanza, ubicada entre la ría de Arousa y la de Noya y Muros.

chalán (191): Tratante de ganado. (DRAE)

santa causa (191): Denominación que los carlistas daban a su lucha, considerada una cruzada religiosa contra los postulados liberales.

mariscal Montenegro (194): Tal vez sea un personaje inventado por Valle-Inclán.

Felipe V (194): Rey de España entre 1700-1724 y 1724-1746. Coronado rey tras la muerte sin descendencia del último rey Austria, Carlos II, tuvo que afrontar la Guerra de Sucesión (1700-1715) por la corona española. Gravemente enfermo abdicó en 1724 en favor de su hijo Luis I, cuya pronta muerte ocasionó que tuviera que recuperar el trono ese mismo año aunque, en realidad, quien detentó el poder fue su esposa Isabel.

al volver de la emigración (194): Probablemente, dada la ideología liberal del personaje, se produjo tras 1833, a la muerte de Fernando VII.

tercios (195): ("aquellos segundones hidalgos, que se enganchaban en los tercios de Italia"). Regimiento de infantería española en los siglos XVI y XVII, siendo los más famosos los destinados a Flandes. (DRAE)

Altamira (196): ("desde el conde de Cela, al de Altamira, con todos se igualaba") El condado de Altamira fue concedido el 13 de marzo de 1455 a Lope Sánchez de Ulloa, quien intentó la unión de toda la nobleza gallega en contra de la política centralizadora de los Reyes Católicos.

Riego (197): Rafael del Riego Núñez (1784-1823), teniente coronel del ejército español que se sublevó en 1820 Cabezas de San Juan (Cádiz) en contra del absolutismo fernandino para proclamar la constitución de 1812, y que dio lugar al llamado "trienio liberal". Al concluir con este período el ejército de "Los Cien Mil Hijos de San Luis" fue ejecutado en Madrid.

El Trovador **(197):** Obra teatral romántica del dramaturgo García Gutiérrez,

representada por primera vez en 1836, tras volver del exilio su autor a la muerte de Fernando VII, y que posteriormente utilizaría Giuseppe Verdi para crear una de sus óperas más famosas, *Il Trovatore*.

Amada de Camarasa (198): Resulta difícil no encontrar en este nombre reminiscencias fónicas con el nombre del pintor catalán Hermenegildo Anglada de Camarasa, a quien Valle dedicó varios artículos a partir de 1916 (Mascato Rey 2001: 183-196). No obstante es posible asegurar casi con total certeza que dudosamente a la altura de 1895 el escritor pudo haber conocido al pintor, dado que sus primeras exposiciones de cierta envergadura datan de 1902. Ahora bien, ello no implica que pudiese haber oído su nombre en algunos de los cenáculos artísticos de la época y quedar atraído por la sonoridad de sus apellidos.

infante Don Miguel (198): Está haciendo alusión, en función de la cronología interna de "Rosarito", al hijo del que fue rey de Portugal entre 1816 y 1826, Juan VI. Don Miguel se erigió en jefe de los partidos absolutistas, insurrectos contra el reinado de inspiración liberal de su padre. Emigrado por este motivo, a su regreso ocupó el trono merced a la abdicación que hizo en su favor su hermana María II. En 1828 disolvió las Cortes y restableció el absolutismo.

Espronceda (198): José de Espronceda (1808-1845). Poeta romántico español de ideología liberal. Estuvo emigrado en Portugal e Inglaterra por su oposición al régimen de Fernando VII. Volvió en 1833 a la muerte del monarca.

moscovia (200): ("sillón de moscovia") Piel entera de una res y preparada en Rusia (*Obra Completa*, p. 2195, II).

crencha (203): ("aquella cabeza melancólicamente inclinada que con su crencha de

oro") Tanto Casares (1931: 49) como el glosario de *Obra Completa* (p. 2011, II) apuntan la incorrección de Valle al confundir crencha (raya que divide al pelo en dos partes) con cabellera; sin embargo, esta es una acepción común en gallego (Carballeira 2000), por lo que el autor, más que incurrir en un solecismo, estaría incorporando a sus textos un nuevo galaicismo. (Amor y Vázquez 1958: 7)

Volteranismos (205): ("¡Volterianismos Don Juan Manuel!... ¡Volterianismos de la Francia!...") Esta admonición de don Benicio a **Don Juan Manuel** se repetirá años más tarde en *Sonata de invierno* (1905), aunque en este caso es Fray Ambrosio quien amonesta al marqués de Bradomín. Los dos religiosos, representantes de la facción más intransigente de la militancia carlista (Santos Zas 1993: 77-79, 146), están aludiendo a las ideas ilustradas de Voltaire (filósofo francés, 1694-1778), las cuales eran vistas como perniciosas por los sectores más reaccionarios del Antiguo Régimen.

barroco (207): Estilo de ornamentación, cargado de volutas y adornos que predominó en los siglos XVI y XVII. Se aplica también al período de la cultura europea, y su influencia y desarrollo en América, en que prevaleció dicho estilo artístico y que va desde finales del siglo XVI a los primeros decenios del XVIII.

Baco (207): Es uno de los nombres con que se conoce a Dionisio. Objeto de culto en Roma fue considerado dios del vino y de la inspiración poética.

la partida de "El Manco" (209): Se trata de una de las muchas partidas carlistas en las que se articuló el bando tradicionalista en las tres guerras en que participó. Según Santos Zas (1993: 60) esta afirmación constituye uno de los datos fundamentales para situar la historia de "Rosarito" en la tercera guerra carlista, por cuanto fue la única que tuvo momentos de operatividad bélica en Galicia. En cuanto a la identidad del faccioso ya había

aparecido con anterioridad en el cuento "A media noche", aunque por el momento no se pueda ver todavía una proyección de la identidad del escritor, ya que hasta 1899 no le amputan el brazo. Sin embargo, en *Jardín novelesco* (1905) inserta una interesante variante, encaminada, ahora sí, a identificarse con el cabecilla que no por un casual se llamará Don Ramón María en esta colección. (Serrano Alonso 1996: 82)

Bucéfalo (210): Nombre del caballo de Alejandro Magno.

día de San Miguel (211): La festividad de San Miguel es el 29 de septiembre. Valle debía conocer bastante bien la leyenda del arcángel San Miguel, tal como demuestra en la conferencia ofrecida en el Círculo Tradicionalista de Barcelona, el 1 de julio de 1911. La mayor parte del texto es recogido, entre otros, por el periódico *El Correo Catalán*, el 3 de julio de ese mismo año. (Javier y Joaquín del Valle-Inclán 1994: 75-81).

abad de Cela (211): Vid. **condesa de Cela**.

rococa (214): ("altares con su carga rococa de efigies"). Valle-Inclán está creando un adjetivo con flexión genérica a partir de rococó, el estilo **barroco** que predominó en Francia en tiempo de Luis XV.

lord Byron (215): George Gordon Byron (1788-1824). Poeta inglés de adscripción romántica. Su dandismo y su aura mítica provocaron que fuese un ídolo de la generación de escritores post-románticos.

abadesa de San Payo (215): Se está refiriendo al convento de monjas benedictinas de Santiago de Compostela, llamado San Pelayo (o Payo) de Antealtares.

Don Rodrigo Calderón (218): ("Don Rodrigo Calderón debió sonreir así sobre el cadalso") Hidalgo español (1570?-1621) que fue secretario de Cámara de la Corte durante el reinado de Felipe III, debido a su influjo sobre el valido del rey, el Duque de Lerma.

Caído este último y acusado de asesinato, fue condenado a muerte, ya con Felipe IV, en Madrid el 21 de octubre de 1621. Afrontó la muerte impasible y con grave sosiego, y ello le ganó las simpatías de las masas.

Fray Diego de Cádiz (219): Capuchino español (1743-1801). Fue beatificado en 1894 y sus obras principales son *Sermones y alocuciones*, *El ermitaño perfecto* y *Aljaba mística*.

magdalénica (226): Con este adjetivo Valle-Inclán pretende evocar la dualidad casta y erótica de la novicia. No es un calificativo privativo de Rosarito, sino que se extiende a la otra niña prerrafaelista de *Jardín umbrío*, Beatriz: "Su rubia y magdalénica cabeza golpeaba contra el entarimado, y de la frente yerta y angustiada manaba un hilo de sangre." (Ju 1920, p. 69).

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía primaria

Se coloca por orden cronológico únicamente la referencia de las obras manejadas para este estudio que no hayan intervenido en la génesis de las novelas cortas de *Femeninas*. Los datos bibliográficos de estas últimas y las abreviaturas utilizadas se pueden ver en la "Nota a la edición" y en el estudio textual de cada relato.

Epitalamio (Historia de amores), Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1897.

Sonata de otoño. Memorias del marqués de Bradomín, Madrid, Imprenta de Ambrosio Pérez, 1902.

Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1903.

Sonata de primavera. Memorias del marqués de Bradomín, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904.

Flor de santidad. Historia milenaria, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1904.

Sonata de invierno, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

Águila de blasón. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas, Barcelona, F. Granada y Cía, 1907.

El Marqués de Bradomín. Coloquios románticos, Madrid, Gregorio Pueyo, 1907.

Romance de Lobos. Comedia bárbara dividida en cinco jornadas, Madrid,

Gregorio Pueyo, 1908.

La Guerra Carlista I. Los cruzados de la Causa, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno 1908. Se ha utilizado la edición de 1909 en Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández.

Corte de amor, Madrid, Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.

La Guerra Carlista II. El resplandor de la hoguera, Madrid, Librería de Prelado, Páez y Cía, 1909.

La Guerra Carlista III. Gerifaltes de antaño, Madrid, Librería de Perlado Páez y Cía, 1909.

Una Tertulia de Antaño, *El Cuento Semanal*, Madrid, año III, nº 121, 23 de abril de 1909.

La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1916, *Opera Omnia* I. Se cita por la edición de Virgina Garlitz, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

La media noche. Visión estelar de un momento de guerra, Madrid, Imprenta Clásica española, 1917.

Divinas palabras. Tragicomedia de aldea, Madrid, Imprenta Yagües, 1920, *Opera Omnia* XVII. Se ha utilizado la edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, nueva serie, 26, 1991.

Cara de plata. Comedia bárbara, Madrid, Renacimiento, 1923, *Opera Omnia* XIII.

Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente, Madrid Imprenta de Rivadeneyra, 1926, *Opera Omnia* XVI.

Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1927,

Opera Omnia IV.

Martes de Carnaval. Esperpentos, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1930, *Opera Omnia* XVII.

Obra Completa, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

2. Bibliografía secundaria.

"Femeninas", 1895, *Blanco y Negro*, Madrid, 1 de junio.

ABAD, Francisco, 1997, "1902 y la Edad de Plata de la cultura española", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 51-57.

ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán (eds.), 2001, *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

ADDIS, Mary K. y Roberta L. Salper, 1994, "Modernism and Margins: Valle-Inclán and the Politics of Gender, Nation, and Empire" en Carol Maier y Roberta L. Salper (eds.), 1994, pp. 104-128.

ALBERCA SECO, Manuel, 1988, "Los atributos del personaje: Para una poética del retrato en Valle-Inclán", *Analecta Malacitana. Revista de la sección de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Málaga, vol. XI, 1, pp. 125-145.

ALBERICH, José, 1983, "Sobre la configuración literaria de don Juan Manuel Montenegro", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, pp. 295-351.

ALONSO IGLESIAS, Begoña, 2000, "Técnicas de caracterización de los personajes femeninos en las *Sonatas* de Valle-Inclán", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 231-242.

ALONSO MONTERO, Xesús, (coord.), 1974, *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela-Gijón, Silvio Cañada Editor.

ALONSO Y ORERA, E., 1895, "Charlas y libros", *El Globo*, Madrid, 27 y 30 de junio, 6 de julio.

ALLEGRA, Giovanni, 1981a, "Del modernismo como antimodernidad", *Thesaurus*, 36, pp. 90-103.

ALLEGRA, Giovanni, 1981b, "Modernismo y espírituo «fin de siècle»", *Arbor*, CVIII, 422, pp. 197-207.

ALLEGRA, Giovanni, 1982, "Las ideas estéticas prerrafaelistas y su presencia en el imaginario modernista", *Anales de Literatura Española*, 1, pp. 283-300.

ALLEGRA, Giovanni, 1985, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ediciones Encuentro.

ALLEGRA, Giovanni, 1987, "El modernismo de Ramón del Valle-Inclán (Antecedentes románticos, paralelismos epocales y aprendizaje místico)", en Guillermo Carnero (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, Excelentísima Diputación Provincial, pp. 307-319.

ALLEGRA, Giovanni, 1988, "Erotismo, lenguaje místico y liturgias carnales en Valle-Inclán", *Ínsula*, 502, p. 8.

ALLEGUE, Gonzalo (ed.), 2000, *Un home do XIX: don Ramón del Valle-Inclán Bermúdez*, *Cuadrante*, Vilanova de Arousa, nº 1.

AMOR Y VÁZQUEZ, José, 1958, "Los galaicismos en la estética valleinclanesca", *Revista Hispánica Moderna*, XXIX, nº 1, pp. 1-26.

AMOR Y VÁZQUEZ, José, 1987, "Canciones gallegas en obras de Valle-Inclán,

a la luz de la «Lámpara Maravillosa»", *Anuario de Letras*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXV, pp. 225-242.

ANDRÉS FERRER, Paloma y Miguel Jiménez Molina, 1997, "El vampirismo, mito decadente en *Jardín Umbrío* y *Flor de Santidad*, en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 237-256.

AUBRUN, Charles, 1955, "Les débuts littéraires de Valle-Inclán", *Bulletin Hispanique (Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux)*, LXXVII, 57, pp. 331-333.

AZNAR SOLER, Manuel, 1992, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907- 1936)*, Barcelona, Cop d´idees-Taller d´investigacions valleinclanianes, Colección Ventolera, nº 1.

AZNAR SOLER, Manuel, 1994, "Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Estética, ideología y política en Valle-Inclán", en Aznar Soler (ed.), 1994, pp. 9-37.

AZNAR SOLER, Manuel (ed.), 1994, *Ramón del Valle-Inclán, número monográfico*, *Anthropos,* nº 158-159, julio-agosto.

AZNAR SOLER, Manuel y Juan Rodríguez (eds.), 1995, *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*, San Cugat del Vallès, Cop d´Idees-Taller d´Investigacions Valleinclanianes.

AZNAR SOLER, Manuel, 1997, "Bohemia, dandysmo y literatura en Valle-Inclán hacia 1900", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 85-104.

BAL, Mieke, 1977, "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29, febrero, pp. 107-127.

BAL, Mieke, 1985, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Editorial Cátedra.

BAQUERO GOYANES, Mariano, 1949, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

BARBEITO, Clara Luisa, 1985, *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Fundamentos.

BARBEITO, Clara Luisa, (ed.),1988, *Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias

BARROS, Fernando, 1974, "O diabo na obra de Valle-Inclán", *Grial*, 43, pp. 10-37.

BARTOLOMÉ BENITO, Fernando, 1997, "El primer Valle, epítome de tópicos decadentistas. El satanismo en *Jardín Umbrío*, en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 257-262.

BATAL BATAL, Carlos, 1980, *Las primeras narraciones de Valle-Inclán*, Madrid, Universidad Complutense. (Tesis).

BECERRA, Carmen, 1997, "Bradomín entre Don Juan, Casanova y el genio de Valle-Inclán", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 304.

BELLIDO NAVARRO, Pilar, 1985, "Las cenizas del yermo", *Segismundo*, Madrid, XIX, 41-42, pp. 243-268.

BERMEJO, Ildefonso Antonio, 1891, "El cadete y el canario", *Heraldo de Madrid*, 7 de junio.

BIEDER, Maryellen, 1987, "La narración como arte visual. Focalización en «Rosarito»", en John Gabriele (ed.), 1987, pp. 89-100.

BIEDER, Maryellen, 1994, "Woman Transfixed: Plotting the Fe/male Gaze in «Rosarito»" en Carol Maier y Roberta L. Salper (eds.), 1994, pp. 154-175.

BLASCO, Javier (ed.), 1987, *Modernismo y modernidad*, *Ínsula*, nº 185-186, abril-mayo.

BLASCO, Javier, 1993, "De «Oráculos» y de «Cenicientas»: la crítica ante el fin de siglo español", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 59-86.

BLECUA, Alberto, 1987, *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia.

BLEIBERG, Germán (dir.), 1986, *Diccionario de Historia de España*, Madrid, Alianza Editorial.

BOBES NAVES, Mª Carmen, 1985, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Editorial Gredos.

BOMPIANI, Valentino, 1988, *Diccionario de autores*, Barcelona, Editorial Hora.

BORNAY, Erika, 2000, "La iconografía de la «femme fatale» en la pintura de la Europa finisecular", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 117-123.

BOTREL, Jean François y Jean Michel Desvois, 1991, "Las condiciones de la producción cultural", en Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), 1991, pp. 33-58.

BOTREL, Jean François, 2000, "Las culturas del pueblo a finales del siglo XIX", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 67-94.

BROSSE, Oliver de la, Antonin-Marie Henry y Philippe Rouillard, 1974, *Diccionario del cristianismo*, Barcelona, Editorial Herder.

BUTT, John, 1993, "Modernismo y *Modernism*" en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 39-58.

CAAMAÑO, Mª Ángeles, 1992, "Valores románticos para este fin de siglo: J.M.

Le Clézio", en Gabriel Oliver et alii (coord.), 1992, pp. 71-77.

CABANNE, Pierre, 1979, *Diccionario universal del arte*, Barcelona, Editorial Vergara, 1979.

CABAÑAS VACAS, Pilar, 1991, "Teoría de los géneros dramáticos en Ramón del Valle-Inclán", *Ínsula*, nº 531, marzo.

CALINESCU, Matei, 1991, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos.

CALVO CARILLA, José Luis, 1992, "La heroína modernista (La mujer finisecular en las novelas de Llanas Aguilaniedo)", *Anales de Literatura Española*, 8, pp. 25-35.

CAMPOS, Jorge, 1966a, "«La noche americana de los poetas», Valle-Inclán y la poesía modernista", *Ínsula*, Año XXI, nº 236-237, julio-agosto, p. 21

CAMPOS, Jorge, 1966b, "Tierra caliente (La huella americana en Valle-Inclán)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-201, pp. 407-438.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1989, "El modelo de mujer en España a comienzos del siglo XX", en AA. VV.: *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Madrid, Universidad Autónoma, vol. II, pp. 311-320.

CARBALLEIRA, Xosé Mª (coord.), 2000, *Gran Diccionario Xerais da Lingua*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.

CARDWELL, Richard A., 1985, "Los albores del modernismo: ¿producto peninsular o trasplante trasatlántico?", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 61, pp. 315-331.

CARDWELL, Richard A., 1993, "«Una hermandad de trabajadores espirituales»: los discursos del poder del modernismo en España", en Richard Cardwell y Bernard

McGuirk (eds.),

1993, pp. 165-198.

CARDWELL, Richard A. y McGUIRK, Bernard (ed.), 1993, *¿Qué es el modernismo?. Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

CASARES, Julio, 1931, *Crítica profana: Valle-Inclán: Azorín: Ricardo León*, Madrid, Renacimiento, pp. 9-30.

CATTANEO, Mariateresa, 2000, "Italia en Valle-Inclán", en Margarita Santos Zas et alii (eds.), 2000, pp. 179-196.

CELMA VALERO, Pilar, 1989, *La pluma ante el espejo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CELMA VALERO, Pilar, 1990, "Los «glosarios» de *Helios*, microcosmos estético e ideológico modernista", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 15, 1-3, pp. 135-252.

CELMA VALERO, Pilar, 1993, "El modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época" en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 25-38.

CINGOLANI, Daniela, 1997, "Il cromatismo nelle *Sonatas* di Valle-Inclán. I", *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, Università di Macerata, Terza serie, 12, pp. 243-301.

CINGOLANI, Daniela, 1998, "Il cromatismo nelle *Sonatas* di Valle-Inclán. II", *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, Università di Macerata, Terza serie, 13, pp. 261-318.

CINGOLANI, Daniela, 1999, "Il cromatismo nelle *Sonatas* di Valle-Inclán. III", *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, Università di Macerata, Terza serie, 14, pp. 329-368.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, 1984, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, 1987, "La función del lenguaje en la configuración del personaje femenino valleinclanesco", en John Gabriele (ed.), 1987, pp. 163-172.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, 1994, "The Role of Language in the Creation of Valle-Inclán´s Female Characters" en Carol Maier y Roberta L. Salper (eds.), 1994, pp. 77-87.

DARÍO, Rubén, 1899, "La joven literatura. Un estilista", *La Nación*, Buenos Aires, 4 de junio.

DARÍO, Rubén, 1979, *Poemas escogidos*, Ricardo Gullón (ed.), Madrid, Cátedra.

DAVIES, Catherine, 1994, "«Venus impera»? Women and Power in *Femeninas* and *Epitalamio*" en Carol Maier y Roberta L. Salper (eds.), 1994, pp. 129-153.

DÍAZ CASTILLO, Manuel, 1994, "Frágil, fatal, turbulenta. (Algunas notas a los tipos de mujer en Valle-Inclán)", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura Comparada, Tomo I. La mujer: elogio y vituperio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 129-135.

DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, 1993, "Simultaneidad y modernismo en *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 217-228.

DÍAZ PÉREZ, Viriato, 1895, "*Femeninas*", *El Ideal*, Madrid, 30 de mayo.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, 1951, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid,

Espasa Calpe.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, 1972, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.

DÍEZ BORQUE, José María (coord.), 1985, *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.

DIJKSTRA, Bram, 1994, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate-Círculo de Lectores.

DOUGHERTY, Dru, 1983, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.

DOUGHERTY, Dru, 1992, "La mitificación de Valle-Inclán", en Juan Ramón Resina: *Mithopoesis: Literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, pp. 201-212.

DOUGHERTY, Dru, 1994, "Valle-Inclán ante Galicia: una conversación de 1935", en Aznar Soler (ed.), 1994, pp. 110-111.

EBERENZ, Rolf, 1991, "Enunciación y estructuras metanarrativas en la autobiografía" en Antonio Lara Pozuelo (ed.): *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Lausanne, Hispania Helvetica, 1, pp. 37-51.

EDITORIAL PORRÚA, 1995, *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, México D.F., Editorial Porrúa. (6ª edición)

ETIEMBLE, René, 1977, "Problemática de la novela corta" en *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus.

ETREROS MENA, Mercedes, 1986, "El «presente» narrativo en Valle-Inclán", *Galicia en Madrid*, año V, abril-junio, pp. 18-21.

EZAMA GIL, Ángeles, 1992, *El cuento en la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

EZAMA GIL, Ángeles, 1993, "Algunos datos para la historia del término «novela corta» en la literatura española de Fin de Siglo", *Revista de Literatura*, LV, nº 109, pp. 141-148.

EZAMA GIL, Ángeles, 1998a, "La narrativa breve en el Fin de Siglo", *Ínsula*, nº 614, pp. 18-20.

EZAMA GIL, Ángeles, 1998b, "Las tendencias de la narrativa en la última década del siglo", en Víctor García de la Concha (dir.): *Historia de la literatura española. 9. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 795-800.

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Melero, 1986, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza Editorial.

FERRERES, Rafael, 1964, *Los límites del modernismo*, Madrid, Taurus.

FICHTER, William L., 1942, "Primicias estilísticas de Valle-Inclán", *Revista Hispánica Moderna*, VIII, pp. 289-298.

FICHTER, William L., 1952, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, El Colegio de México, México.

FICHTER, William L., 1953, "Sobre la génesis de *Sonata de estío*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, nº 3-4, julio-diciembre. pp. 526-535.

FICHTER, William L., 1968, "Comienzos literarios (La formación literaria de Valle-Inclán)" en Anthony Zahareas (ed.), 1968, pp. 177-191.

FLITTER, Derek, 1993, "La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 127-146.

FORTÚN, Fernando, 1907, "*Sonata de Primavera*. *Historias perversas*", *Revista*

Latina, I, nº 1, septiembre.

FOX, E. Inman, 1975, "El año de 1898 y el origen de los «intelectuales»", en Inman Fox et alii, 1975, pp. 17-24.

FOX, E. Inman et alii, 1975, *La crisis de Fin de Siglo: Ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel.

FRIEDMAN, Norman, 1967, "Point of view in fiction: The development of a critical concept", en Philip Stevick: *The Theory of the Novel*, 1967, New York, The Free Press, pp. 108-137.

FUENTE, Ricardo, 1897, "Un escritor mundano", en *De un periodista*, Madrid, Romero Impresor, pp. 186-203.

GABRIELE, John (ed.), 1987, *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Orígenes.

GAMBINI, Dianella, 1986a, "Los jardines de Valle-Inclán", *El Museo de Pontevedra*, XL, pp. 131-146.

GAMBINI, Dianella, 1986b, "Tipología femenina fin de siglo en las *Sonatas*", *Outerio*, nº 20, marzo, pp. 31-34.

GAMBINI, Dianella, 1990, "Schermi e scherni di una donna fatale: «Tula Varona» di Valle-Inclán", *El Museo de Pontevedra*, XLIV, pp. 515-528.

GAMBINI, Dianella, 1994, "Octavia Santino de Valle-Inclán: un dúplice problema de fidelidad", en M. Raders y Martín Gaitero (eds.): *IV Encuentros complutenses en torno a la traducción, 24-29 de febrero de 1992*, Editorial Complutense, pp. 491-508.

GAMBINI, Dianella (ed.), 1996, Valle-Inclán: *Femeninas. Sei storie amorose*, Perugia, Università per Stranieri di Perugia.

GAMBINI, Dianella, 1997, "Polisemia lingüística y ambigüedad textual en «Octavia Santino». Reflexiones para una traducción al italiano", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 187-201.

GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, 1983, "Tres aspectos del lenguaje de Valle-Inclán", *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, pp. 443-460.

GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, 1986a, "El sistema pronominal en la obra de Valle-Inclán. II. El tratamiento para la segunda persona", *Boletín de la Real Academia Gallega*, LXVI, pp. 235-249.

GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, 1986b"As fontes do léxico de Valle-Inclán", *Grial*, XXIV, 93, pp. 267-277.

GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, 1986c, "La evolución lingüística de Valle-Inclán. Constantes e innovaciones", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438, diciembre, pp. 19-29.

GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, 1987, "O elemento galego na obra de Valle-Inclán. Unha construcción característica: a + infinitivo con valor de xerundio", *Grial*, XXV, 98, pp. 395-402.

GARCÍA DE LA TORRE, José Manuel, 1989, "Un procedimiento preferido de Valle-Inclán: La deslexicalización", en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 de agosto 1986. Berlín*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, t. II, pp. 245-254.

GARCÍA GIRÓN, Edmundo, 1975, "«La azul sonrisa». Disquisición sobre la adjetivación modernista", en Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 121-141.

GARCÍA PAVÓN, Francisco, 1966, "«Cenizas» (Primer drama de Valle-Inclán)", *Ínsula*, Año XXI, nº 236-237, julio-agosto.

GARCÍA VELASCO, José, 1986, "Fantasmas de la bohemia. Algunas páginas olvidadas y un epistolario", *Revista de Occidente*, nº 59, abril, pp.9-28.

GARCÍA VELASCO, José, 1989, "La génesis intelectual: del resurximento gallego al simbolismo modernista", en Juan Antonio Hormigón (ed.), 1989, vol. I, pp. 29-36.

GARCÍA VELASCO, José, 1998a, "Hacia una biografía intelectual de Valle-Inclán", en Fernando Salgado (coord.): *Homenaje a Rafael Segovia*, México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, pp. 405-437.

GARCÍA VELASCO, 1998b, "Algunas luces sobre Valle-Inclán. Hacia una biografía intelectual de la juventud finisecular", Boletín de la Institución Libre de Esneñanza, IIª Época, nº 32-33, diciembre, pp. 27-48.

GARCÍA VELASCO, 2000, "Valle-Inclán en su camino de Damasco. El primer viaje a México", en Margarita Santos Zas et alii (eds.), 2000, pp. 29-71.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, 1993, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis.

GENETTE, Gérard, 1989a, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen.

GENETTE, Gérard, 1989b, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GIL, Ildefonso Manuel, 1996, "Las víctimas inocentes en Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 303-315.

GILLESPIE, Gerald, 1967, "Novelle, Nouvelle, Novella, Short Novel? A review of terms", *Neophilologus*, LI, 2, pp. 117-127, y 3, pp. 225-230.

GILLESPIE, Gerald y ZAHAREAS, Anthony, 1968, "Observations on the Form and Tadition of the Novella. Rosarito and the Novella Tradition" en Anthony Zahareas (ed.), 1968, pp. 277-287.

GIOANOLA, Elio, 1993, *Il Decadentismo*, Roma, Edizioni Studium.

GÓMEZ ABALO, Mª Ángles, 2000, "La sátira antimodernista de Pablo Parellada", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 171-183.

GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, 1907, "Revista Literaria. Cuentistas. *Historias perversas* por Ramón del Valle-Inclán con prólogo de M. Murguía", *El Imparcial*, Madrid, 15 de julio.

GONZÁLEZ BLANCO, Pedro, 1899, "Ramón del Valle-Inclán", *Vida Nueva*, 3 de diciembre.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., 1990, *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*, Barcelona, Anthropos.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T., 1992, "Aspectos de la ficción breve de Valle-Inclán", en Antonio Vilanova (ed.): *Actas del Décimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU, pp. 1803-1814.

GONZÁLEZ DEL VALLE, 1997, Luis T. "Aspectos de la modernidad en la ficción breve de Valle-Inclán", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 133-164.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, 1968, "Valle-Inclán y los escritores gallegos. (*Flor de santidad*)", en Anthony Zahareas (ed.), 1968, pp. 251-262.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, 1976, "Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la Generación del 98", *Ínsula*, nº 350, Año XXXI, enero, p. 11.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, 1988, "Los cuentos de Valle-Inclán: su evolución; del decadentismo al simbolismo", en Clara Luisa Barbeito (ed.), 1988, pp. 283-295.

GONZÁLEZ MARTEL, Juan Manuel (ed.), 1992, Ramón María del Valle-Inclán: *Femeninas. Epitalamio*, Barcelona, Círculo de Lectores, Biblioteca Valle-Inclán, 23.

GRASS, Roland y William Risley, 1979, *Waiting for Pegasus. Studies of the Presence of Symbolism and Decadence in Hispanic Letters*, Macomb, Wester Illinois University.

GRENFIELD, Summer M., 1990, *Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Taurus.

GULSTAD, Daniel E., 1988, "El tema donjuanista en las *Sonatas*. Onomástica y voz narrativa", en Clara Luisa Barbeito (ed.), 1988, pp. 299-310.

GULLÓN, Germán, 1993, "Lo moderno en el modernismo", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 87-102.

GULLÓN, Germán, 2000, "El 98 por fuera y el Modernismo por dentro", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 45-66.

GULLÓN, Ricardo (ed.), 1980, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama.

GULLÓN, Ricardo, 1984, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

GULLÓN, Ricardo, 1990, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.

GÜNTERT, Georges, 1992, "De *Femeninas* a las *Sonatas*: Evolución del arte narrativo de Valle-Inclán, *Revista de Literatura*, nº 107, enero-junio, pp. 257-268.

GUTIÉRREZ, Fática, 1992, "Mitologías «Fin de Siglo»: El decadentismo", en Gabriel Oliver et alii (coord.), 1992, pp. 171-178.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, 1983, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, 1987, "Los supuestos social-históricos del modernismo", *Ínsula*, nº 485-486, abril-mayo, pp. 38-39.

HERMERÉN, Ingrid, 1992, *El uso de la forma en* ra *con valor no-subjuntivo en el español moderno*, Lund, Études romances de Lund, 49, Lund University Press.

HERRERO, Javier, 1980, "Fin de Siglo y Modernismo. La virgen y la hetaira", *Revista Iberoamericana*, nº 110-111, Enero-Junio, pp. 29-50.

HINTERHÄUSER, Hans, 1980, *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.

HINTERHÄUSER, Hans, 1997, "Valle-Inclán, autor de Fin de Siglo", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 39-49.

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), 1987, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), 1989, *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán (Actas del Simposio Internacional sobre Valle-Inclán, mayo 1986)*, Madrid, Ministerio de Cultura.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, 1981, "Valle-Inclán y Galdós", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 6, pp. 79-104.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, 1995, "Valle-Inclán, el Modernismo y la modernidad", en Manuel Aznar y Juan Rodríguez (eds.), 1995, pp. 37-50.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, Margarita Santos Zas, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds.), 1997, *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional. Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, 2000, "Modernismo y Modernidad", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 27-43.

IGLESIAS MORALES, Gabriel, 1997, "El ritmo en la prosa de Valle-Inclán", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 321-339.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, 1962, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Editorial Aguilar.

JITRIK, Noé, 1987, "El sistema modernista (o rubendariano)", en Iván A. Schulman (ed.), 1987, pp. 51-61.

JOU, Mª Teresa, 1992, "Romanticismo y mito del progreso. Consideraciones desde la perspectiva actual", en Gabriel Oliver et alii (coord.), 1992, pp. 203-212.

JUAN BOLUFER, Amparo de, 1994, "El presente histórico en las *Sonatas* de Ramón del Valle-Inclán", *Anthropos*, nº 158-159, julio-agosto, pp. 74-78.

JUAN BOLUFER, Amparo de, 1995, "El estilo indirecto libre y otras formas de representación del discurso de los personajes en la narrativa de Valle-Inclán", en Manuel Aznar y Juan Rodríguez (eds.), 1995, pp. 217-225.

JUAN BOLUFER, Amparo de, 2000, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

KIRKPATRICK, Susan, 1972-1973, "From *Octavia Santino* to *El yermo de las almas*: Three Phases of Valle-Inclán", *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, pp. 56-72.

LACOSTA, Francisco G., 1962, "Diversos aspectos estilísticos en la prosa de Ramón del Valle-Inclán", *Hispania*, vol. XLV, pp. 683-685.

LAVAUD, Eliane, 1986, "A propósito de los pre-textos de *Sonata de estío*", *El Museo de Pontevedra*, XL, pp. 111-120.

LAVAUD, Eliane, 1990, "Las *Sonatas* de Valle-Inclán y el género de las Memorias", *El Museo de Pontevedra*, pp. 545-553.

LAVAUD, Eliane, 1991, *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa.

LAVAUD, Eliane, 1997, "El paratexto en las novelas cortas de Valle-Inclán", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 165-176.

LAVAUD, Eliane, 2000, "*Sonatas* y viajes: la *Sonata* de estío y la otredad", en Margarita Santos Zas et alii (eds.), 2000, pp. 73-89.

LAVAUD, Jean Marie, 1975, "Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX", *El Museo de Pontevedra*, XXIX, pp. 409-438. Se ha utilizado también la versión ampliada de este artículo en *Estudios de Información*, Madrid, nº 24, octubre-diciembre de 1972, pp. 247-401.

LAVAUD, Jean Marie, 1994, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1898-1914)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

LAVAUD, Jean Marie, 1997, "*Cenizas* en el marco del teatro europeo", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 411-431.

LÁZARO CARRETER, Fernando, 1989, "Sobre la prosa modernista de Valle-Inclán", en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.) y Marta Cristina Carbonell (ed.): *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol II, Barcelona, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, División de Ciencias Humanas y Sociales, Universidad de Barcelona, pp. 285-299.

LÁZARO CARRETER, 1997, Fernando, "De Valle de la Peña a Valle-Inclán", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds), 1997, pp. 19-35.

LE SCOËZEC MASSON, Annick, 2000, *Ramón del Valle-Inclán et la sensibilité «Fin de siécle»*, París, L´Harmattan.

LIMA, Robert, 1995, *Valle-Inclán. El teatro de su vida*, Vigo, Editorial Nigra Imaxe..

LIMA, Robert, 1997, "Valle-Inclán entre dos siglos: del «hombre viejo» al «hombre nuevo»", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 105-123.

LISSORGUES, Yvan y Serge Salaün, 1991, "Crisis del realismo", en Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), 1991, pp. 85-106.

LITVAK, Lily (ed.), 1975, *El Modernismo*, Madrid, Taurus.

LITVAK, Lily, 1979, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch editor.

LITVAK, Lily, 1980, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus.

LITVAK, Lily, 1986, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Madrid, Taurus.

LITVAK, Lily, 1987, "Fatalismo y decadencia en el Oriente modernista", *Ínsula*, nº 185-186, abril-mayo, pp. 39-40.

LITVAK, Lily, 1990, *Epaña 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.

LITVAK, Lily, 1997, "El laberinto del amor y del pecado. El tema del jardín en la *Sonata de Primavera* de Ramón del Valle-Inclán", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp.279-295.

LÓPEZ CASANOVA, Arcadio, 2000, "O Modernismo en Galicia", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 123-142.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, 1980, "El modernismo: Una propuesta polémica sobre los límites y aplicación de este concepto en una Historia de la Literatura Española", en Mátýas Horángi (ed.): *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Budapest, Edit. de la Academia de Ciencias de Hungría, pp. 1-21.

LOUREIRO, Ángel G., 1993, "La estética y la mirada de la muerte: *Sonata de otoño*", *Revista Hispánica Moderna*, XLVI, nº 1, pp. 34-50.

LUNA SELLÉS, Carmen, 1997, "Los cuentos fantásticos de Valle-Inclán y la narrativa breve hispanoamericana de Fin de Siglo", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 227-236.

LLERA, Luis de (coord.), 1994, *Religión y Literatura en el Modernismo Español, 1902-1914*, Madrid, Editorial Actas.

MacDERMONTT, Patricia, 1993, "Modernismo frente a noventayocho: según las revistas de la época (1897-1907)", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 229-256.

MACKLIN, John, 1993, "Las cumbres del modernismo: aproximación a la novela finisecular española", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 199-216.

MACHADO, Antonio, 1975, *Campos de Castilla*, (ed. de Rafael Ferreres), Madrid, Taurus.

MACHADO, Manuel, 1901, "El Modernismo y la ropa vieja", *Juventud*, Madrid, 1, 1 de octubre.

MACHADO, Manuel, 1907, "Variedades. El Modernismo según Manuel Machado", *El Nuevo Mercurio*, 5 de mayo, pp. 590-593.

MACHADO, Manuel, 1914, *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta

Hispano-Alemana.

MACHADO, Manuel, 1995, *El mal poema*, Luisa Cotoner (ed.), Barcelona, Montesinos.

MADRID, Francisco, 1943, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón.

MAIER, Carol y Roberta L. Salper (eds.), 1994, *Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender*, Lewisburg, Bucknell University Press y London-Toronto, Associated University Presses.

MAINER, José Carlos, 1987, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

MAINER, José Carlos, 1988, "1900-1910: Nueva literatura, nuevos públicos", en *La doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Bellaterra, Escola Universitària de Traductors i Intèrprets, Universitat Autónoma de Barcelona, pp. 139-170.

MALARET, Augusto, 1979, *Diccionario de americanismos*, Ann Arbor (Michigan) y Londres, University Microfilms International, 2ª edición.

MANDIANES CASTRO, Manuel, 1986, "El mundo rural gallego", *El Museo de Pontevedra*, XL, pp. 147-157.

MANSBERGER, Roberto, 1992, "La joven Europa y la España joven: Romanticismo y Fin de Siglo", en Gabriel Oliver et alii (coord.), 1992, pp. 254-264.

MARICHAL, Juan, 1975, "La «generación de los intelectuales» y la política (1909-1914)", en Inman Fox et alii, 1975, pp. 25-41.

MARRAST, Robert, 1966, "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en

la *Sonata de otoño*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200, pp. 482-492.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, 1956, *Periódicos de Madrid. Anecdotario*, Madrid, Editorial Aumarol.

MASCATO REY, Rosario, 2001, "Valle-Inclán y Anglada Camarasa: una conferencia de 1916", *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle-Inclán I*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, vol. 26, pp.183-196.

MEREGALLI, Franco, 1964, "D´Annunzio en España", *Filología Moderna*, 15-16, pp. 265-289.

MEYER-MINNEMANN, Klaus, 1987, "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del «fin de siglo»: puntos de contacto y diferencias", en Iván A. Schulman (ed.),

1987, pp. 246-261.

MÍGUEZ VILAS, Catalina, 2001, *Las acotaciones en la obra dramática de Valle-Inclán (1899-1927)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. (Tesis)

MONTESINOS, José F., 1968, "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones", en Anthony Zahareas (ed.), 1968, pp. 131-150.

NAYA PÉREZ, Juan, 1959, "Valle-Inclán y Murguía. El prólogo de *Femeninas*", *Boletín de la Real Academia Gallega*, XXIX, pp. 50-56.

NICKEL, Catherine, 1994, "Valle-Inclán´s «La Generala»: Woman as Birdbrain" en Carol Maier y Roberta L. Salper (eds.), 1994, pp. 43-55.

NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 2000a, "Manuel Machado ante el Modernismo: defensa y reflexión", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 185-195.

NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 2000b, "Os textos de Ramón del Valle Bermúdez. Reseña e análise", en Gonzalo Allegue (ed.), 2000, pp. 33-43.

NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, 20001, "`Octavia Santino´: de la prensa mejicana a *Flores de almendro*, en Anxo Abuín González et alii (eds.), 20001, pp. 429-444.

ODRIOZOLA, Antonio, 1971, "Cuadro sinóptico de los cuentos y novelas cortas de Valle-Inclán recogidos en libro", *Grial*, 32, pp. 211-215.

ODRIOZOLA, Antonio, 1976, "Tres ediciones desconocidas de Valle-Inclán", *Ínsula*, 353, p. 4

OLIVER, Gabriel, Helena Puigdomènech y Marisa Siguan (coords.), 1992, *Romanticismo y Fin de Siglo*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

ORAZI, Verónica, 1997, "La vida interior de *Tula Varona*: las variantes, el proceso evolutivo", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 203-225.

PALOMERO, Antonio, 1898, "Ramón del Valle-Inclán", en *Trabajos forzados*, Madrid, Fernando Fe, pp. 53-62.

PAOLINI, Claire, 1986, *Valle-Inclán´s Modernism. Use and Abuse of Religious and Mystical Symbolism*, Valencia, Alabastros Hispanofilia.

PATIÑO EIRÍN, Cristina, 1997, "El horizonte modernista: *Femeninas* de Valle-Inclán y la estética pardobazaniana de Fin de Siglo", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 177-186.

PAZ, Octavio, 1974, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

PONTE FAR, José A., 1997, "Valle-Inclán, personaje literario", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 125-130.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1977, *La edición de textos*, Madrid, Editorial

Síntesis.

PHILLIPS, Allen W., 1967, "Rubén Darío y Valle-Inclán: historia de una amistad literaria", *Revista Hispánica Moderna*, XXXIII, nº 1-2, pp. 1-29.

PHILLIPS, Allen W., 1974, "El arte y el artista en algunas novelas modernistas" en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, pp. 261-293.

PLANETA AGOSTINI, 1988, *Diccionario geográfico de agostini*, Barcelona, Editorial Agostini.

PRADOS ANAYA, Carmen, 1997, "El tratamiento del espacio en el ciclo de *Octavia Santino*", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 443-445.

PRAZ, Mario, 1969, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila Editores.

PREDMORE, Michael P., 1987, "El modo dominante de las *Sonatas* de Valle-Inclán: ¿Escepticismo, ambigüedad o sátira?", en John Gabriele (ed.), 1987, pp. 59-70.

RAMÍREZ, Manuel D., 1959-1969, "Color in the prose fiction of Valle-Inclán", *Romance Notes*, I, pp. 25-29.

RAMÍREZ, Manuel D., 1961, "Valle-Inclán´s use of imagery and figurative vocabulary", *Hispania. The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*, vol. XLIV, nº 2, mayo, pp. 260-265.

RAMOS, Rosa Alicia, 1991, *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Pliegos.

RAMOS GASCÓN, Antonio, "La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la «gente nueva», en Inman Fox et alii, 1975, pp. 124-142.

RAMOS-KUETHE, Lourdes, 1983, "El concepto de libertinismo en la narrativa

temprana de don Ramón del Valle-Inlcán", *Hispanic Journal*, IV, 2, pp. 51-63.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1975, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, primera edición.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2000, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vigésima primera edición.

REIS, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, 2000, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.

REQUEIJO PERNAS, María, 1997, "El dandismo en las Sonatas de Valle-Inclán como símbolo de la rebeldía del Fin de Siglo", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 305-320.

REQUEIJO PERNAS, María, 2000, "La presencia de *El Quijote* en *Sonata de Invierno*: otra aproximación a «la bagatela»", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 243-257.

REYERO, Carlos, 1996, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.

REYERO, Carlos, 2000, "La mujer, *divino artificio*. Trascendencia y frivolidad en la imagen finisecular de la feminidad", en Margarita Santos Zas et alii (eds.), 2000, pp. 3-28.

RISCO, Antonio, 1977, *El Demiurgo y su mundo. Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.

RISCO, Antonio, 1987, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus.

RISCO, Antonio, 1988, "El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán", en García de la Torre (ed.): *Diálogos Hispánicos de Amsterdam, nº 7. Valle-Inclán (1866-*

1936). Creación y lenguaje, Amsterdam, Rodopi, pp. 49-63.

RISCO, Antonio, 1991, "Leer a Valle-Inclán", *Ínsula*, nº 531, marzo.

RISLEY, William, 1979, "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 4, pp. 45-90.

ROGGIANO, Alfredo A., 1987, "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto", en Iván A. Schulman (ed.), 1987, pp. 39-50.

ROJO, Guillermo, 1974, "La temporalidad verbal en español", *Verba. Anuario Gallego de Filología*, vol. 1, pp. 68-149.

ROJO, Guillermo, 1976, "La correlación temporal", *Verba. Anuario Gallego de Filología*, vol. 3, pp. 65-89.

ROMERO CREGO, Rosa, 2000, "El sentido del olfato en las *Sonatas* de Valle-Inclán", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 275-287.

ROMERO TOBAR, Leonardo, 1977, "La actividad teatral valleinclanesca anterior a 1900", *Revista de Bachillerato*, 2, pp. 25-32.

ROMERO TOBAR, Leonardo, 2000, "Viaje y géneros literarios", en Margarita Santos Zas et alii (eds.), pp. 221-238.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1982, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Unviversidad de Zaragoza, Pórtico.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1997, "Teatro y teatralidad en el primer Valle-Inclán", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 385-409.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, 1998, "Novela, relato breve y drama en el cambio de siglo. Una aproximación", *Ínsula*, nº 164, febrero, pp. 20-22.

RUEDA, Ángel F., 1985, *Recreación y reiteración de personajes en la obra*

narrativa de Valle-Inclán, City University of New York. (Tesis)

SAID ARMESTO, Víctor, 1987, "Un libro modernista: *Femeninas* de Valle-Inclán", en *Análisis y ensayos*, Pontevedra, Carragal, pp. 44-81. (Citado por *El Museo de Pontevedra*, XIX, 1965, pp. 109-116).

SALAÜN, Serge y Carlos Serrano (eds.),1991, *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe.

SALAÜN, Serge, 2000, "Modernidad-Vs-Modernismo. El teatro español en la encrucijada", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 95-116.

SALPER DE TORTELLA, Roberta, 1968a, "Valle-Inclán and the Marqués de Bradomín. *(Sonata de invierno* and *El Marqués de Bradomín*)", en Anthony Zahareas (ed.), 1968, pp. 230-240.

SALPER DE TORTELLA, Roberta, 1968b, "Don Juan Manuel Montenegro: The Fall of a King" en Anthony Zahareas (ed.), 1968, pp. 317-333.

SANTOS ZAS, Margarita, 1986, "Una categoría estética para Galicia", *Outeiro*, nº 20, marzo, pp. 35-39.

SANTOS ZAS, Margarita, 1990, "Valle-Inclán y la prensa gallega: El *Diario de Galicia"*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 7-8, pp. 59-82.

SANTOS ZAS, Margarita, 1991, "Estéticas de Valle-Inclán: Balance crítico", *Ínsula*, nº 531, marzo, pp. 9-10.

SANTOS ZAS, Margarita, 1993, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder Society of Spanish and Spanish-American Studies.

SANTOS ZAS, Margarita y Luis Iglesias Feijoo, Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (eds.) 2000, *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Seminario*

Internacional. Universidade de Santiago de Compostela, noviembre-diciembre, 1998, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

SANTOS ZAS, Margarita, 2001a, "Valle-Inclán y Cuba: *La Feria de Sancti Spiritus*", en Anxo Abuín González et alii (eds.), 2001, pp. 517-536.

SANTOS ZAS, Margarita, 2001b, "Valle-Inclán y la prensa cubana: el viaje a La Habana de 1921",*Anales de la Literatura Española Contemporánea. Anuario Valle-Inclán I*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, vol. 26, pp. 219-254.

SCHIAVO, Leda, 1986, "Vidas paralelas: D´Annunzio y Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, nº 59, abril, pp. 60-66.

SCHIAVO, Leda, 1988, "La «barbarie» de las *Comedias bárbaras*" en Ángel Loureiro (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca, La Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, pp. 191-203.

SCHIAVO, Leda, 1989, "Supervivencia de tópicos decadentistas en Valle-Inclán" en Juan Antonio Hormigón (ed.), 1989, pp. 55-61.

SCHIAVO, Leda, 1991, "La estética del recuerdo en Valle-Inclán", *Ínsula*, nº 531, marzo, pp. 12-14.

SCHNEIDER, Mario, 1992, *Todo Valle-Inclán en México*, México D.F., Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM.

SCHNEIDER, Luis Mario, 2000, "La segunda estancia de Valle-Inclán en México (1921), en Margarita Santos Zas et alii (eds.), 2000, pp. 121-143.

SCHULMAN, Iván A., 1987, "Modernismo / modernidad: Metamorfosis de un concepto" en Iván A. Schulman (ed.), 1987, pp. 11-38.

SCHULMAN, Iván A. (ed.), 1987, *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid,

Taurus, 1987.

SCHULMAN, Iván A., 1993, "Hacia un discurso crítico del modernismo concebido como sistema", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 257-276.

SERRANO, Carlos, 1991, "Los «intelectuales» en 1900", en Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), 1991, pp. 85-106.

SERRANO, Carlos, 1991, "1900 o la difícil modernidad", en Serge Salaün y Carlos Serrano (eds.), 1991, pp. 193-206.

SERRANO ALONSO, Javier (ed.), 1987, *Ramón del Valle-Inclán: Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Ediciones Istmo, "Bella Bellatrix".

SERRANO ALONSO, Javier, 1988, "Valle-Inclán y su obra oculta", *Ínsula*, 502, p. 9.

SERRANO ALONSO, Javier, 1993, "Valle-Inclán y sus primeros críticos" en Leda Schiavo (ed.), 1993, pp. 9-16.

SERRANO ALONSO, Javier y Amparo de Juan Bolufer, 1995, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

SERRANO ALONSO, Javier, 1996, *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Colección Lalia Maior, 3.

SERRANO ALONSO, Javier, 1997, "La poética modernista de Valle-Inclán", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 59-81.

SERRANO ALONSO, Javier, 2000a, "Los *Liróforos glaucos*: la imagen del poeta en la sátira antimodernista", en Javier Serrano Alonso et alii (eds.), 2000, pp. 145-169.

SERRANO ALONSO, Javier, 2000b, "Autosemblanzas modernistas: el «número lírico» de Renacimiento (1907), Príncipe de Viana, anejo 18, año LXI, pp. 381-392.

SERRANO ALONSO, Javier, Ana Chouciño Fernández, Luis Miguel Fernández, Amparo de Juan Bolufer, Cristina Patiño Eirín y Claudio Rodríguez Fer (eds.), 2000, *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

SERRANO ALONSO, Javier, 2001, "El Antimodernismo como tópica. Un debate olvidado: Cansino Assens *versus* José Ferrándiz (1905)", en Anxo Abuín González et alii (eds.), 2001, pp. 537-552.

SHAW, D.L., 1993, "¿Qué es el modernismo?", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 11-24.

SMITHER, William, 1984, *El mundo gallego de Valle-Inclán*, Sada-A Coruña, Edicións do Castro.

SOBEJANO, Gonzalo, 1967, "«Épater le bourgeois» en la España literaria del 1900", en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Editorial Gredos.

SOBEJANO, Gonzalo,1968, "Valle-Inclán frente al realismo español", en Anthony Zahareas (ed.), 1968, pp. 159-170.

SOL, Manuel, 1974, "Valle-Inclán y Baroja, dos imágenes de México y de Hispanoamérica", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 291, pp. 631-640.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, 1992, "*La Sirena Negra* de Emilia Pardo Bazán y la estética finisecular", en Gabriel Oliver et alii. (coord.), 1992, pp. 415-424.

SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, 1968, "Valle-Inclán y México" en *De "Sonata de otoño al esperpento*, Londres, Támesis Books Limited, pp. 55-71.

SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana, 1974, *El ocultismo en Valle-Inclán*, Londres, Tamesis Books.

STUSSI, Alfredo, 1998, *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, Il Mulino.

TODOROV, Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Poitiers, Editions du Seuil.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, 1942, "Las dos versiones de *La Niña Chole*", *Arriba*, 26 de febrero.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, 1966, "Viaje por lo que queda del mundo de Valle-Inclán", *Ínsula*, Año XXI, nº 236-237, julio-agosto, pp. 7, 31.

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat, 1992, "Periodismo y cuento fantástico en el Romanticismo español", en Gabriel Oliver et alii (coord.), 1992, pp. 425-430.

ULLMAN, Pierre, 1988, "Murderous Incest: Valle-Inclán´s «Rosarito»", en *A Contrapuntual Method for Analyzing Spanish Literature*, Potomac, Scripta Humanistica, pp. 217-229.

ULLOA, Torcuato, 1895, "Femeninas", *Diario de Pontevedra*, 4 de mayo.

VALIS, Noël, 1993, "Figura femenina y escritura en la España finisecular", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), 1993, pp. 103-126.

VALIS, Noël, 1994, "The Novel as Feminine Entrapment: Valle-Inclán´s *Sonata de otoño*" en Carol Maier y Roberta L. Salper (eds.), 1994, pp. 56-76.

VALLE-INCLÁN, Javier y Joaquín del (eds.), 1994, *Ramón del Valle-Inclán: Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos.

VALLE-INCLÁN, Javier y Joaquín del (comisarios), 1998, *Exposición Don Ramón María del Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

VALLE-INCLÁN, Joaquín del (ed.), 1992, Ramón del Valle-Inclán: *Femeninas. Epitalamio*, Madrid, Cátedra.

VALLE-INCLÁN, Joaquín del y Alfonso Mato (eds.), 2000, *Cartas eruditas e literarias a Murguía. Ramón del Valle-Inclán y Bermúdez. Ramón del Valle-Inclán y Peña*, Edicións do Castro, Sada-A Coruña.

VARELA, José Luis, 1997, "El anacronismo deliberado de Bradomín", en Luis Iglesias Feijoo et alii (eds.), 1997, pp. 265-278.

VEGA DÍAZ, Francisco, 1987, "Fallas prosódicas en Azorín y Valle-Inclán", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 448, octubre, pp. 105-111.

VILLANUEVA, Darío, 1991a, *El polen de ideas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

VILLANUEVA, Darío, 1991b, "El "Modernismo" novelístico de Ramón del Valle-Inclán", en Javier Blasco (ed.), 1991, pp. 22-23.

WHITTREDGE, Ruth, 1971, "Los libros de cuentos de Valle-Inclán. Estudio bibliográfico", *Grial*, 32, abril-junio, pp. 216-221.

ZAHAREAS, Anthony. (ed.), *Ramón María del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas, 1968.

ZAMORA VICENTE, Alonso, 1983, *Las Sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Gredos.

ZUBIARRE, Antonio de, 1978, Ramón del Valle-Inclán: *Femeninas. Epitalamio*, Madrid, Espasa-Calpe.