



Elisabetta Balzan

*Valle-Inclán, Bradomín
y el modernismo*

*Vetriolo – 2006
www.ilboleroDiravel.org*

“Estas páginas son un fragmento de las ‘Memorias amables’, que ya muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable.

¡El más admirable tal vez!

Era feo, católico y sentimental!”¹

¹ Nota a la primera edición de la Sonata de Otoño.

LAS SONATAS Y EL MODERNISMO

Las Sonatas de Valle-Inclán son, según la mayoría de los críticos, un irrupción del modernismo puro en la literatura española en prosa, huyendo de la prosaica realidad y buscando el consuelo en un mundo maravilloso basado en valores puramente estéticos.

Hacia 1890 el naturalismo había sufrido una crisis de crecimiento y de objetivos. La complicación de la psicología en la narración, la exploración de nuevos ambientes, la indagación de relaciones humanas como el erótico y lo sensual se convirtieron en un nuevo horizonte novelesco.

Durante los primeros años del siglo, el modernismo está en pleno auge y ya se ha impuesto a todas las sensibilidades. Todas las novelas se presentan como algo total, pleno, cerrado.

El modernismo fue introducido en España por Rubén Darío, el gran impulsor de este movimiento. Los márgenes temporales del modernismo se pueden situar entre 1890 y un final que aproximadamente coincide con la Primera Guerra Mundial, aunque ciertamente se puede considerar al modernismo como punto de arranque de todas las tendencias experimentales y vanguardistas que caracterizan la literatura contemporánea, puesto que fue el precursor del libre desarrollo de la facultad creadora, sin el apoyo de la vieja retórica.

Los inicios hay que situarlos en un ambiente de crisis a todos los niveles, político, social, económico e intelectual. Esta crisis de fin de siglo, ya anunciada por los filósofos Schopenhauer y Nietzsche, estimuló la actitud diferencial del artista frente a la sociedad, de inadaptación a la vida burguesa, que propició el esnobismo, la vida bohemia y la evasión por el camino del arte.

Surge en una época tendente a la integración de las distintas artes, del parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo. Los principales cambios literarios afectaron a la prosodia, la sintaxis y al vocabulario. El lenguaje se hizo refinado.

En la prosodia se realizó una profunda investigación sobre las nuevas posibilidades rítmicas para el castellano, basadas en las teorías de A. Bello en relación con el acento sobre la cantidad silábica, que dotaría a la prosa y al verso de una nueva musicalidad. Se siguió trabajando sobre la versificación irregular, pero también intentando nuevas posibilidades con formas métricas extranjeras y creando nuevas formas como el verso libre.

Los principales representantes del modernismo fueron entre los americanos, Rubén Darío, José Martí, J. del Casal, Gutiérrez Nájera, Lugones, Larreta, y entre los españoles, con Valle-Inclán, Salvador Rueda, S. Rusiñol, los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez.

Gonzalo Sobejano, en su ensayo Nietzsche y el individualismo rebelde ², afirma que los modernistas españoles buscan la belleza por sí misma, principalmente a través de la sensación. Para ellos en efecto la belleza no se identifica con el bien, sino con la fuerza, la nobleza, la perfección de la forma y su moral es esencialmente estética. Pero sólo los

² Historia y crítica de la literatura española, vol. 6: Modernismo y 98, 36-37

mejores consiguen a expresar la intensidad y la serenidad que esta concepción de la literatura requiere; de aquí el carácter aristocrático y refinado. Se contestan los valores contemporáneos más convencionales, sobre todo el materialismo, la hipocresía y la mediocridad de la clase media.

En esto Sobejano ve una influencia del pensamiento nietzscheano de la revolución moral, de la transmutación de los valores éticos y afirma que Valle-Inclán y Rubén Darío son los escritores que llevan más lejos “esta sustitución del bien tradicionalmente aceptado por la belleza idolátricamente entronizada”. Y algunos de sus personajes expresan este vitalismo también a través de una soberbia que los lleva a desdeñar las leyes, las tradiciones y convenciones civiles. Es el caso de Bradomín, el protagonista de las Sonatas de Valle-Inclán. Pues el personaje-tipo de la novela modernista es “excelente”, pero no entendido en el sentido cristiano. Desde esta perspectiva son malos, aunque practiquen los preceptos católicos. Ellos creen, pero son soberbios, crueles y voluptuosos.

José-Carlos Mainer escribe que desde las primeras publicaciones de Valle-Inclán, “nos hallamos ante un afortunado mimetismo modernista, cuyo mérito mayor radica en lo armonioso de la prosa y cuya mayor originalidad estriba en un tratamiento mitificador (entre prerrafaelita y decadentista a la francesa) del ambiente galaico, debidamente intemporalizado (un siglo XIX con aromas de sempiterna Edad Media)”³.

Con las Sonatas, Valle-Inclán se enfrenta con otro género literario de añadir a los creados por él, como el esperpento y la comedia bárbara. Se trata de un salto del verso a la prosa, sin perder nada del primero. En estas composiciones que Ortega menospreciaba llamándolas “bernardinias”, se encuentran pazos melancólicos, adúlteras ilustres, muertas de marfil, capellanes asesinos, donjuanes de teatro, ermitas milagrosas, mozos caradepata y pueblo coral y brujo que blasfema en latín.”⁴

Es un mundo lírico, no real, que quiere parecer arcaico, a través del cual Valle busca su idioma, entre el gallego y el castellano, con la añadidura de italianismos y francesismos. La modernidad de estas cuatro novelas está también en el tratamiento innovador de un lenguaje, exquisitamente trabajado, con referencias litúrgicas, esteticistas y en el cinismo que Valle transmite a Bradomín.

A menudo la crítica ha acusado la literatura modernista de “escapismo”, es decir de no interesarse e la vida real. En realidad hay que tener en cuenta que las obras de este período están escritas bajo una visión extremadamente angustiada del absurdo de la existencia y en el mismo sentido de la imposibilidad de conciliar consuelo y verdad que empujó Unamuno a escribir *Del sentimiento trágico de la vida*.

Valle-Inclán expresa estas sensaciones en las primaras páginas de la Sonata de Invierno: “¡Oh alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Salve, risueña mentira, pájaro de luz que cantas como la esperanza!”⁵

³ Ibid., 290-291.

⁴ Francisco Umbral Valle-Inclán, *Los botines blancos de piqué*, Planeta, Barcelona, 1997, 22.

⁵ Sonata de Invierno, 130.

LAS ORIGINES DE LAS SONATAS

Iniciada en 1901 con el adelanto de unos fragmentos de la Sonata de Otoño en Los lunes de “El imparcial”, la publicación de la tetralogía no siguió el curso natural de las estaciones: en 1902 apareció la Sonata de Otoño, y a razón de una por cada año de los tres siguientes, siguieron por este orden las de Estío, Primavera e Invierno. Las posteriores ediciones conjuntas restablecieron el orden cíclico natural, que se corresponde con el que ocupan los episodios en la vida del protagonista.

Tantos los primeros fragmentos como las sucesivas reediciones que se hicieron hasta su muerte en 1936 (ocho de la Sonata de Invierno y diez de las otras) fueron corregidos por el autor, por lo que se puede decir que Valle-Inclán trabajó en las Sonatas durante toda su vida.

En 1905 quedaba concluida la publicación de las Sonatas, pero Valle tuvo un último homenaje: en 1906 la compañía en que actuaba Josefina Blanco, esposa del escritor al año siguiente, estrenó una pieza teatral, El Marqués de Bradomín, adaptación libre de la Sonata de Otoño, con los elementos de las de Primavera e Invierno y de Flor de Santidad.

Cuando en 1902 aparece Sonata de Otoño, la primera de la tetralogía, de repente se comprende que se trata de una novedad, a partir del título, que no indica nada sobre su contenido: se podría inicialmente pensar en un libro poético, en versos, cierto no en una novela.

Otro carácter de esta obra es que su prosa es breve, con párrafos sueltos, quebrados.

Los orígenes de las Sonatas se insertan en una ascendencia de las escuelas post-románticas francesas, herencia reelaborada que llega a España en gracia al genio del ya citado Rubén Darío.

En la segunda mitad del siglo XIX la literatura francesa había logrado a una superación de las fronteras artísticas, por ejemplo a través del escritor Théophile Gautier, que recoge el aspecto romántico del ritmo, del color, de la luz, de la palabra mágica y sugeridora. Este concepto del arte lleva al extremo de considerar feo todo lo útil. Pero lo esencial de Gautier es su empeño en un arte invadido por las artes plásticas. Es un gran entendedor de pintura y escultura y la poesía empieza a llenarse de léxico tomado prestado de estas artes. Y la música llega a ser la máxima aspiración de toda poesía, cuyo único fin es arrullar el oído.

El autor más importante en el sector de la búsqueda de la musicalidad es sin duda Verlaine, que en la obra *Art poétique* expone sus teorías, en favor de una poesía de lo inconcreto, de lo indeciso. Verlaine hablaba de “*Chanson grise*”, o sea ni blanca ni negra, poesía de matices.

Las Sonatas se presentan como un conjunto de cuatro libros, destinados cada uno a la respectiva estación del año, pero también a una edad de la vida y a un estado de ánimo muy preciso. La primavera de hecho sugiere al lector el concepto de juventud, y su arrogante lozanía y por eso en Sonata de Primavera encontramos a Bradomín en Italia, joven y atrevido, pero incapaz de lograr el amor de María Rosario. El verano representa

la plenitud de la vida adulta y Bradomín en la Sonata de Estío se embarca hacia México, donde la naturaleza tropical es marco de tempestuosas pasiones. El otoño lleva el añoranza y la tristeza y a esta estación corresponde un Bradomín reflexivo y sutil, cuyos amores con Concha están admirablemente entretejidos con el otoñal ámbito gallego. Por fin el invierno es la estación de la senectud, de la presencia de la ruina inevitable y nuestro héroe se despide del amor “acaso para siempre”⁶ y promete escribir sus Memorias.

Cada Sonata, en breve, alegoriza un estado de ánimo en estrecha correspondencia con la edad del personaje y la época del año.

Hablando de correspondencias, no se puede no pensar en el simbolismo francés, que se puede considerar como el arte de las interferencias entre las cosas que la tradición había siempre visto absolutamente separadas. El gran maestro de esta poesía es Baudelaire, que en su soneto *Correspondances*, explotando al máximo la figura retórica de la sinestesia, habla de diversas sensaciones que se añudan en una secreta unidad. Los sentidos no tienen campos delimitados, se corresponden unos a otros y cada sensación concreta despierta otra abstracta.

Otro ejemplo excelso es Rimbaud, con su soneto *Voyelles*, en el que a las cinco vocales son liados estrecha y espiritualmente cinco colores, realizando así una unión impensada entre los dos sentidos del oído y de la vista.

Las Sonatas son, como dice claramente el autor en la introducción ya citada, un libro de memorias. Pero se trata de un obra incompleta, fragmentaria, ya que del conjunto de sus recuerdos, el Marqués sólo elige los “amables”, mejor “un fragmento” de los recuerdos amables. Eso deja bastante pasmado el lector, que leyendo unas memorias cuenta con encontrar un texto que responde a un eje histórico preciso, coordinador.

Con escondida nostalgia el viejo Bradomín evoca sus recuerdos amorosos, memorias amables en las que el pecado constituye el eje central y aglutinante. Y esto se nos presenta con un tono de fatalidad: “Sin duda estaba escrito que yo había de ser tentado y vencido. Hay mártires con quienes el diablo se divierte robándoles la palma, y desgraciadamente, yo he sido uno de esos toda la vida”.⁷

Ni esta construcción fragmentaria ni el tono elegíaco son elementos típicos en el desarrollo de las novelas tradicionales de tipo realista, que en los mismos años eran aún las más leídas.

Estas novelas son de hecho desprovistas de grandes complicaciones psicológicas y la misma trama es bastante pobre.

Se podría pensar que las Sonatas representan la plena entrada de Valle-Inclán en el movimiento simbolista. Su temática resulta como un catálogo del decadentismo, especialmente por su culto a lo artificial. En realidad muchos críticos, como Leda Schiavo o John P. Gabriele, han leído las Sonatas en gran parte como una burla fina, una parodia de temas, situaciones y actitudes de la literatura decadentista. En cuanto la ironía limita mucho o impide el logro del misterio que buscan los simbolistas, el tono predominante de las Sonatas, para ellos, es antisimbolista. El verdadero espíritu

⁶ *Ibid.*, 213.

⁷ Sonata de Estío, 120.

decadente, las hondas preocupaciones metafísicas por el sentido de la vida, la muerte y el tiempo estarían al fondo de los esperpentos, pero no de la Memorias de Bradomín. Sin embargo, lo parodiado es solamente uno de los aspectos de las Sonatas, pues va mezclado con lo muy serio de la belleza artística. Aparte la estudiada posa de Bradomín y su ironía y cinismo, el esteticismo es sincero, ya que el mundo de las Sonatas es una creación subjetiva, una sucesión de bellas impresiones, estados de ánimo, sensaciones exquisitas, tonos y matices delicados.

La singularidad de estas obras hizo que al principio no contaran con la aprobación de los críticos. Además de las acusaciones de preciosismo, inhumanidad, insinceridad ideológica, se acusó a Valle de plagio, por sus continuas referencias a Poe, Baudelaire, Barbey, Huysmans, Verlaine, Beardsley, Wilde, Remy de Gourmont, y sobretodo a D'Annunzio, cuya novela *Le vergini delle rocce* sería por algunos críticos más que una simple influencia para la redacción de la Sonata de Primavera.

Todos estos ecos son evidentemente presentes, pero es claro que estamos lejos del plagio en el sentido usual, primero por la coherencia con que se integran en la obra, que resulta de hecho orgánica; segundo porque los acusadores no se dieron cuenta de que Valle-Inclán estaba haciendo literatura de la literatura, o sea estaba reescribiendo textos, manipulando tópicos y revirtiendo experiencias literarias, en acuerdo con los criterios estéticos que expuso en *La lámpara Maravillosa*: “Toda expresión suprema de arte se resume en una palpitación cordial que engendra infinitos círculos, es un centro y lleva consigo la idea de quietud y de eterno devenir, es la beata aspiración”.⁸ Pero sobretodo no hay que olvidar que, como escribe Francisco Umbral, el artista es el que “plagia el universo y luego lo reescribe a su manera”.⁹

EL MITO DE DON JUAN

Desde el principio el lector de las Sonatas está claramente invitado a analizar la relación entre el texto que tiene entre las manos y una estructura mítica: la del Don Juan.

Este mítico nombre que aparece en la nota introductoria es indicio claro de intertextualidad y sirve a la vez de resumen novelesco de la obra que va a ser leída, y también de compendio de un discurso anterior que se presenta como garantía de autenticidad. Como el mito de Don Juan es un elemento cultural integrado a las estructuras mentales del lector, éste ya tiene una llave interpretativa del libro y puede imaginar toda una serie de comportamientos.

En *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, (1630) Tirso de Molina reunió unos elementos cuyas combinaciones se revelarán ricas de potencialidad, puesto que cada juego combinatorio de ellos dará nacimiento a un nuevo Don Juan. De España a Alemania, pasando por Italia, Inglaterra y Francia, a partir del siglo XVII hasta el siglo

⁸ Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa, ejercicios espirituales*, Espasa, Madrid 1997. La piedra del sabio, IV, 65.

⁹ Francisco Umbral Valle-Inclán, *Los botines blancos de piqué*, Planeta, Barcelona 1997, 173.

XX, del teatro a la novela pasando por el poema, la ópera, el ensayo y el cuadro, Don Juan nunca paró de viajar a través del tiempo, del espacio y de los géneros artísticos.

Para comprender bien en que punto de la tradición donjuanesca se inserta el Marqués de Bradomín de las Sonatas, hay que fijarse en los elementos constitutivos del mito. Según Jean Rousset, autor de *Le mythe de Don Juan*, los elementos constitutivos se pueden reducir a tres: primero el muerto, o sea la estatua de piedra; luego el grupo de las mujeres y entre ellas el papel fundamental actuado por Ana, la hija del comendador, que establece una unión entre los tres elementos del sistema; por fin el héroe Don Juan.

La estatua es el principio que funda el mito. Su papel es definido: ella es mensajera de la muerte, encarnación de la ira de Dios y instrumento de su justicia, es intermediaria entre lo natural y lo sobrenatural. La condena y la muerte de Don Juan son la consecuencia directa de sus pecados, y la estatua, mensajera de Dios, está encargada de infligírselas.

Otro aspecto de la obra, que nos resultará luego interesante, es que en los siglos XVII-XVIII la obra dramática no se terminaba con el apretón de manos de la estatua que aniquila al protagonista, como en Tirso: después de la muerte de Don Juan había dos escenas muy contrastantes entre ellas, que llevaban a dos distintas conclusiones. La primera, que viene directamente de Tirso, y que es llamada tradicionalmente el *lieto fine*, pone en escena la reorganización de las parejas como antes la intrusión de Don Juan. La otra conclusión se impuso con la obra *Il convitato di pietra*, de Cicognini, que inventa una escena en la que el pecador castigado desciende a los inferos. Es decir que tenemos por un lado un final trágico, y por otro lado un final de comedia.

En cuanto a las mujeres, hay unos aspectos de poner en evidencia. Primero tienen que ser muchas, de otra manera no se puede subrayar la inconstancia de Don Juan; luego, una entre ellas tiene que ocupar un lugar privilegiado en relación con el muerto, y empujar al enfrentamiento entre seductor y estatua; por fin las mujeres se sienten y son consideradas por los demás unas víctimas de Don Juan.

En cuanto al héroe, se trata de un pecador cuyo apetito sexual no tiene frenos. Cada dificultad que encuentra en su camino incrementa su ganas de conquista amorosa. Tiene predilección por las vírgenes y le gusta mucho seducir una mujer felizmente pareada, para abandonarla enseguida. Está dispuesto a cualquier cosa para lograr sus fines: engañar a un amigo, pasar por otro hombre, prometer el casamiento a unas mujeres pobres. Su lenguaje nunca transmite la verdad, ya que finge siempre de reconocer los valores de su interlocutor, como la familia y la religión, y en realidad los subvierte.

La figura del comendador va perdiendo crédito ya en el Don Juan de Molière, por su vanidad, aunque al final del siglo XVIII el Don Giovanni de Mozart y Da Ponte restituya al convidado de piedra su grandeza. Los escritores modernos, a causa de un general escepticismo frente a los castigos de Dios, propenden a la eliminación de este elemento primitivo y a su sustitución con un castigo por vías naturales, como el suicidio, un desafío con el hijo del comendador o la vejez degradante.

También el grupo de las mujeres asistirá a unos cambios. En el siglo XVIII las conquistas de Don Juan empiezan a multiplicarse, perdiendo su fuerza expresiva. Y también en esto caso es Mozart que restaura el papel fundamental de Ana.

En la edad romántica, Hoffmann, en su novela corta Don Juan, centra sus reflexiones

sobre Ana, que él ve como la mujer destinada por el cielo para revelar a Don Juan la parte divina de su naturaleza, la parte que está predestinada para su salvación. Esta es la versión romántica de Don Juan, a la cual contribuye también Zorrilla, muy admirado por Valle-Inclán por su gran teatralidad. Don Juan Tenorio interesa a Valle doblemente: como espectáculo y como hombre/espectáculo.

En consecuencia de los cambios subidos por el comendador y las mujeres, tampoco la figura de Don Juan se queda invariada. En el siglo XVII Don Juan es un pecador al cual no basta el arrepentimiento de la última hora para obtener la gracia de un Dios Padre justiciero. El siglo XVIII lo rebaja al nivel de un lechuguino libertino. La revalorización del personaje es otra vez mérito de la obra de Mozart, con la que el creador y el público empieza a sentir simpatía por el libertino. En el siglo XIX don Juan llega a salvar su alma merced al arrepentimiento provocado por el amor de una mujer.

Vamos a considerar ahora las Sonatas: a primera vista se advierte la ausencia del primer elemento analizado: el de la estatua.

En cuanto al grupo femenino, se compone de cinco mujeres muy diferentes entre ellas: María Rosario en la Sonata de Primavera, la Niña Chole en Sonata de Estío, Concha en Sonata de Otoño, María Antonieta y Maximina en Sonata de Invierno, sin contar otros amores evocados más o menos intensamente.

Como señala Dianella Gambini¹⁰, en la literatura y en las artes figurativas de fin de siglo hay dos tipologías distintas de mujeres: la mujer fatal, belleza diabólica y cínica y la mujer frágil, delicada, espiritualizada, exaltada por los prerrafaelistas, con la variante de la mujer enferma, hasta agonizante, que testimonia la predilección de los escritores de este período para la necrofilía. Las dos mujeres más representativo del segundo grupo son María Rosario y Concha: de una se exalta la estética preraphaelita de la candidez y de la humildad; del otra Concha, la sensualidad coexistente con su pureza (“blanca y casta”). En cuanto a la mujer fatal, típico ejemplo es la visión perdurbadora de la Niña Chole, figuración del Eterno Femenino, impregnada de erotismo y exotismo, lujuriosa, salvaje y cruel como Atalá para Chateaubriand y Salambó para Flaubert.

Se puede añadir otra tipología de mujer: la figura de la niña virgen, objeto de gran atracción erótica, como Maximina y la novicia adolescente, hija de Bradomín. Bradomín no conseguirá poseer sexualmente ni a María Rosario, ni a Maximina, las dos vírgenes, aunque las fascina su poder seductor.

María Antonieta y Concha son amantes del pasado reencontradas en ocasión de circunstancias excepcionales (la guerra carlista para María Antonieta, la muerte acosante para Concha). La Niña Chole es la única nueva aventura galante de Bradomín. Tres de las mujeres son ya de otro hombre, las otras dos están destinadas a Dios. Si una de estas mujeres tiene un lugar privilegiado, esta es María Rosario, la futura monja, que personifica el amor imposible. De estas mujeres, las que aparecen como víctimas de Bradomín son las que nunca conocieron el sexo: María Rosario, que pierde el juicio y Maximina que se suicida. Sólo una vez en las novelas el lector se entera del juicio de la sociedad sobre los amores de Bradomín, a través de una carta recibida por Concha,

¹⁰ D. Gambini, Tipología femenina fin-de-siècle el las Sonatas de Valle-Inclán, en John P. Gabriele Suma valleinclaniana, Anthropos, editorial del Hombre, Barcelona, 1992.

donde la acusan de ser la peor de las mujeres y le dicen que su vida es un escándalo: las inculpación que habitualmente se dirigen a Don Juan.

DONJUANISMO DE BRADOMÍN

Por misma admisión del autor, Bradomín es un Don Juan. Pero un Don Juan innovador, “admirable”, en perfecta sintonía con los cánones del modernismo, que se preocupa constantemente de destacarse y luchar contra lo vulgar.

Es feo, católico y sentimental.

Valle-Inclán ha acostumbrado su lector a una adjetivación en forma de tríadas, y la más famosa de las Sonatas es la que aparece en la nota introductiva. Se trata de una frase rara, que tiene música y impacto. El primer adjetivo se refiere a lo físico, el segundo a lo cultural y el tercero a lo psicológico. O sea, Bradomín es físicamente feo, culturalmente católico y psicológicamente sentimental: una descripción amplia y variada típicamente modernista. Tres cualidades en absoluto contraste entre ellas mismas y entre ellas y el tipo tradicional donjuanesco.

Lo ser católico no añade nada nuevo, pues que el Don Juan de Tirso ya era católico, aunque un católico pecador, que al final de su vida se preocupa de llamar alguien que pudiera confesarle y absolverle. Pero la resonancia que la palabra “católico” tenía en el siglo XX era muy diferente. Basta recordar el decadentista Barbey d’Aurevilly (a quien Bradomín llama “mi noble amigo” en la Sonata de Estío) que después de su conversión al catolicismo produce un gran escándalo con *Les diaboliques*, libro secuestrado por inmoral. Lo extraordinario es que Don Juan sea sentimental. En la tradición se habla de desdén por las mujeres burladas, de indiferencia, de infidelidad.

En cuanto a la fealdad, es verdad que en la tradición esta no está admitida en un verdadero Don Juan, pero como Bradomín es en alguna manera un “reflejo” de Valle-Inclán, un Valle estilizado por su afán de dandismo, ocurre que el autor se encuentra feo. Pero esta fealdad la redime con los otros dos elementos: católico y sentimental. Además Bradomín ofrece contraimágenes de sí mismo en las Memorias, contraimágenes que se llenan de resonancia cuando nos obligan a compararlo con autores libertinos: Pietro Aretino, Giacomo Casanova, el Marqués de Sade. Bradomín es, como ellos, un hombre de biblioteca, un libertino erudito que nos hace participar del goce de sus lecturas, como don Quijote.

Según Zamora Vicente, Bradomín se sabe un Don Juan, es consciente de su papel, mientras que los personajes de Tirso y Zorrilla son un poco muñecos que obedecen a leyes rigurosas, superiores a ellos en muchos casos, unos “juguetes del instinto”¹¹. Bradomín en cambio es más reflexivo y mide, antes de realizar un acto, el alcance seductor de él. El Marqués fascina y emana de él un poder irresistible para las mujeres y, como Don Juan, se burla del casamiento haciéndose amar de las mujeres casadas. Puede captar los pensamientos de la que tiene enfrente, a tal punto que a María Rosario le aparece como un brujo.

¹¹ Alonso Zamora Vicente, *Las Sonatas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1955, 31.

Por supuesto, Bradomín también tiene de las mujeres un pobre concepto y lo confiesa muchas veces. Cuando la Princesa Gaetani presenta sus hijas a Bradomín, el diálogo es significativo: “-¡Ya las conoces!- Yo me incliné: ¡Son tan bellas como su madre!- Son muy buenas, y eso vale más. – Yo guardé silencio porque siempre hé creído que la bondad de las mujeres es todavía más efímera que su hermosura”¹². En otra ocasión el rey le pregunta: “-Bradomín, ¿qué haríamos para no aburrirnos?- Yo me permití responder: - Señor, aquí todas las mujeres son viejas. ¿Queréis que recemos el rosario?”¹³” Además, jugando con su propio discurso, imita Bradomín el lenguaje de los otros. Uno de los ejemplos mejores de este mimetismo verbal lo encontramos en la Sonata de Primavera, cuando el Marqués establece una analogía entre San Agustín y Casanova, y entre el episodio de Casanova con la religiosa veneciana y la amistad mística entre San Francisco y Santa Clara, abusando de la ingenua credulidad de María Rosario. Entre las palabras de Bradomín se puede percibir el guiño humorístico del narrador al lector culto, y también la doblez de la palabra que subvierte los valores en que la joven cree.

La exaltación de lo carnal puede a veces parecer exagerada, de mal gusto, pero no puede ser considerada como trozo aparte, sino que ha de ser vista en función del total. “Yo, aun cuando parezca extraño, no me acerqué. Gustaba la divina voluptuosidad de verla, y con la ciencia profunda, exquisita y sádica de un decadente, quería retardar todas las otras, gozarlas una a una en la quietud sagrada de aquella noche”¹⁴.

Es precisamente en la Sonata veraniega que las fronteras sexuales entre lo masculino y lo femenino, así como las sociales y la políticas son violada por todo el libro, desde el primer párrafo, cuando Bradomín, en un acto de “travestismo mental”, se convierte en su imaginación en mujer. Una transgresión semejante aparece en el flirteo entre la Niña Chole y el bello y blondo adolescente homosexual: aunque al principio ella se sirve de la homosexualidad del joven, para aplacar los celos suscitados en Bradomín, más tarde le pide prestado dinero, besándole ostentadamente para garantizar el préstamo. Este joven no sólo encarna la idea de la erosión de las fronteras sexuales, sino que también su participación en el triángulo con la Niña Chole y Bradomín.

Es en la Sonata de Invierno que sus recuerdos sexuales resultan más expresivos, probablemente porque agravados por la edad y el cinismo. “María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiera aprendido las artes del amor en el confesionario y en una Corte del Renacimiento”¹⁵.

En la Sonata de Primavera se amortigua un poco la tensión sensual de las otras tres. Bradomín estudia un preciso plan de asedio para alcanzar lo que quiere. En el clima de duelo por la muerte del Cardenal, Bradomín elige su “víctima” entre las cinco hijas de la Princesa Gaetani: María Rosario, que con su dulzura y timidez, huye ante el marqués: “Viéndola a tal extremo temerosa, yo sentía halagado mi orgullo donjuanesco, y algunas veces, sólo por turbarla, cruzaba de un lado al otro. La pobre niña al instante se prevenía para huir. Yo pasaba aparentando no advertirlo. Tenía la petulancia de los

¹² Sonata de Primavera, 28.

¹³ Sonata de Invierno, 159.

¹⁴ Sonata de Estío, 179.

¹⁵ Sonata de Invierno, 154.

veinte años”¹⁶. Bradomín se considera irresistible: “Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción”¹⁷.

Lo típico del Don Juan es no enamorarse realmente. Pasa sobre el sentimiento a la ligera. Y Bradomín, aunque definido “sentimental”, no defrauda las expectativas porque está demasiado pendiente de las circunstancias para enamorarse. Aunque a veces aparezcan unas ráfagas de sentimiento, éstas pierden de valor antes la consciencia de estar desempeñando un papel. “Aunque no lo confiese, y acaso sin saberlo, era feliz, con esa felicidad indefinible que da el poder amar a 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”¹⁸. “Fue mi paso por la vida como potente florecimiento de todas las pasiones: Uno a uno mis días se caldeaban an la gran hoguera del amor”¹⁹.

Conociendo el personaje, ¿cómo se podría creer en sus palabras cuando escribe: “María Rosario fue el único amor de mi vida. Han pasado muchos años, y todavía el recuerdo me hace suspirar”²⁰ ? En realidad está claro que lo que hace aquí Bradomín es simplemente caer en manos a la nostalgia del pasado, enriqueciendo la novela de un sentimiento de actualidad.

Hasta aquí hemos analizado los puntos de contacto entre Don Juan y Bradomín; vamos a ver ahora las diferencias. Bradomín nunca pone término por su propia voluntad a una aventura galante, lo que no corresponde a la manera de obrar de Don Juan. Siendo un aristócrata refinado, es capaz de extrema ternura con las mujeres: enseña y hace que se enamoren del amor. Si penetra de noche en la habitación de una mujer, nunca intenta pasar por otro hombre. A la inversa de un Don Juan que se niega a mirar atrás, porque siempre mira hacia la próxima conquista amorosa, Bradomín se mueve precisamente en el pasado, ya que está escribiendo sus Memorias. Además, quizás en consecuencia de una ley del género literario elegido, Bradomín es más reflexivo, introspectivo, seguro menos extrovertido que el Don Juan al que está acostumbrado el lector.

Luego, nuestro protagonista, a diferencia de Don Juan, no muere. Ciertamente, también esta característica se debe a la elección del género autobiográfico: es difícil contar su vida después de muerto! Como no muere, Bradomín no se condena. Aunque Bradomín no muera, experimenta una serie de muertes imaginarias, en relación con los peligros del amor.

Otra particularidad de Bradomín frente a sus predecesores es su vejez, que aunque se trate de una vejez solitaria y nostálgica, no aparece ni como una degradación ni como una tortura o una condena por sus culpas.

Ya hemos dicho que en las Sonatas está ausente la figura del Comendador. Eso quiere decir que todo lo que está liado a este personaje desaparezca. Al contrario el Sagrado y la Muerte representados por el elemento estatuario son dos temas a menudo presentes en los textos. Desde la primera línea de Sonata de Otoño, se nos anuncia el

¹⁶ Sonata de Primavera, 65.

¹⁷ *ibid.*, 89.

¹⁸ Sonata de Estío, 99.

¹⁹ Sonata de Invierno, 121.

²⁰ Sonata de Primavera, 52.

próximo fallecimiento de Concha. La muerte que se avecina marca físicamente la mujer, y ya se adivina en ella el cadáver, el cuerpo muerto y rígido, estatuario, en que pronto se transformará. A lo largo del texto muchas veces Bradomín compara Concha con una estatua, hasta a una Dolorosa. Además el marido de Concha es comparado con una estatua yacente de granito y el de María Antonieta se transforma ante los ojos del lector en fante: estatua irrisoria, parece la víctima imprevisible de los pecados de su mujer. Si la Niña Chole escapa al castigo bíblico de la curiosidad y no se transforma en estatua de sal, como la mujer de Loth, la muerte petrifica la comendadora anónima, durante cuya agonía Bradomín goza a la joven criolla. Pero la Sonata que cuenta el número mayor de estatuas es la Sonata de Primavera. Desde las primeras páginas Monseñor Gaetani, agonizante, queda inmóvil y rígido en la cama y tiene “el perfil de las estatuas yacentes”²¹. Luego la Princesa Gaetani sugiere a Bradomín que vaya a ver las “estatuas” que fabrica el mayordomo Polonio para la Semana Santa. En realidad éstas no son verdaderas estatuas, sino unos fetiches de cartón, pero son las únicas que se animan, aunque como consecuencia de la tempestad. Todas estas estatuas tienen vínculos con el destino y el elemento sobrenatural. Parecen señales enviadas por Dios hacia Bradomín, pero no se trata de unas amenazas para que él se arrepienta y se rescate de sus pecados, sino para permitirle que conserve su lozanía. Además, si el Don Juan tradicional da la muerte a la figura del padre, Bradomín es incapaz de hacerlo: cuando, en la Sonata de Estío, aparece el general Bermúdez, que interrumpe la relación entre el Marqués y la bella criolla, Bradomín se domina y retrocede, porque se niega a rivalizar con otros hombres por cuestiones amorosas.

Por fin señalamos otra analogía: leyendo atentamente el conjunto de las Sonatas, se puede encontrar las dos tipologías de finales hallados en la tradición. En efecto hay una especie de lieto fine (entendido como la conclusión según la cual después de la muerte del pecador, se recobra la alegría y el amor) en el episodio inmediatamente sucesivo a la muerte de Concha, cuando Bradomín entra en la habitación donde duerme Isabel, su prima, de quien Concha sentía celos, para satisfacer su apetito sexual. En la misma escena hay también un “descenso a los infiernos” cuando el Marqués, angustiado, transporta por los salones del palacio el cadáver de Concha.

El final trágico lo encontramos en la última escena de la Sonata de Invierno, cuando, ya en el extremo de su vida, una tía, anciana señora desabrida le repite su frase inicial, con tono autoritario: “¡Calla! Eres el más admirable de los Don Juanes: feo, católico y sentimental.”²² Y es en este momento que el Marqués, cansado y resignado, comprende que incluso la capacidad de seducción lo está dejándolo para siempre: “Era tan vieja la buena señora, que había olvidado las veleidades del corazón femenino, y que cuando se tiene un brazo de menos y la cabeza llena de canas, es preciso renunciar al donjuanismo. [...] Ya sólo me estaba bien enfrente de las mujeres la actitud de un ídolo roto, indiferente y frío”²³.

²¹ *ibid.*, 26.

²² Sonata de Invierno, 209.

²³ *ibid.*, 209.

EL SADISMO

Según Francisco Umbral el aspecto más relevante de Bradomín no es su donjuanismo, sino su sadismo, y lee toda la obra bajo esta perspectiva. En efecto, a Bradomín se le han adjudicado muchos maestros: Barbey, D'Annunzio, Huysmans, Baudelaire. Pero quizás su gran modelo, para la parte maldita y satanizante, fue el Marqués de Sade.

Bradomín practica un sadismo muy refinado cuando lleva al agotamiento sexual a mujeres moribundas. La depravación en efecto consiste en sentirse atraído por una mujer muerta (Concha o Lilí) o una mujer capaz de conducir a muerte (la Niña Chole). Mas Bradomín practica también un sadismo moral cuando enciende el amor en una adolescente que se siente en pecado por su culpa. Bradomín, como Cloderlos de Laclos, entiende que la víctima vale la pena siempre que peque contra sí misma y contra Dios. El placer está en que ella se entregue contra todos sus principios. La lentitud del pecado es otra característica sádica inconfundible: Bradomín nunca es urgente con sus víctimas; y sadomasoquistas son las víctimas que disfrutan con incentivos sexuales que las llevan más allá de su dolor físico.

Casanova, el Aretino y Sade forman el triángulo en que se escribe a Bradomín, y él mismo admite esta genealogía, pero los otros son libertinos, mientras que Sade es un metafísico de la carne, del dolor y del placer, del sexo y la muerte. En la Sonata de Estío el sadismo llega a su culmen cuando Niña Chole se enamora de Bradomín mientras contemplan ambos, sobre el mar, como un tiburón está devorando un joven nativo. Esta muerte enciende la lascivia de la mujer.

El sadomasoquismo del Marqués es evidente en el cuento de la amputación del brazo izquierdo, cuando habla de un cierto placer amargo en el dolor. Esto es precisamente un episodio que corresponde con la vida de Valle. Pero todo tiene algo de artificioso porque Bradomín, al día siguiente de la amputación, trata de abrazar y seducir a una novicia que “se le escapa de entre los brazos.”²⁴ El Marqués evidentemente ha olvidado que sólo tiene uno y esto le quita toda credibilidad al episodio, pero refuerza su tema por otro lado, ya que su víctima es su propia hija natural, y Valle no os precisa si Bradomín lo sabía o no.

Otros ejemplos de sadismo son que Bradomín quiere más a María Antonieta cuando su marido se queda cerebralmente inútil, o que ama a cierta niña cuando sabe que es su hija, que es desgraciada y “feúcha”.²⁵ En breve, es en la Sonata final que el sadismo llega a ser el leitmotiv de la narración, en efecto todas las fornicaciones, todas las muertes, todos los vicios y los pecados culminan con la amputación cruel del brazo en crudo, tanto que, mientras le operan, Bradomín piensa en cómo utilizará mejor su manquedad con fines galantes, estéticos o de seducción.

²⁴ *ibid.*,

²⁵ *ibid.*, 164.

LA MUERTE

La muerte es un motivo diametralmente opuesto al del amor, aunque a menudo vayan unidos, hasta el punto de identificarse a veces. La muerte está omnipresente en las Sonatas. En la Sonata de Primavera, la atmósfera fúnebre del Palacio Gaetani durante la agonía, la muerte y los funerales del prelado, sirve de telón de fondo a un amor juvenil de Bradomín. La presencia de la muerte se confirma, en manera indirecta, por la época elegida, la Semana Santa, cuyas procesiones conmemoran la agonía de Cristo. Y a la muerte del obispo al principio del libro corresponde simétricamente la de la pequeña María Nieves al final.

En la Sonata de Estío dos escenas terminan por la muerte de unos hombres: el negro pescador de tiburones antes, y los dos mercenarios que persiguen a Juan de Guzmán luego. Se habla también de la muerte de una monja desconocida, anunciada por el tañido de las campanas en el silencio de la noche, durante la tapa de Bradomín y la Niña Chole en el convento. Hay por fin las amenazas de muerte que se ciernen sobre los dos protagonistas.

La Sonata de Otoño lleva bañada de principio a fin en una atmósfera morbosa. La primera línea de la obra lleva la carta en la que Concha anuncia su muerte próxima, que sucede en los últimos capítulos.

La Sonata de Invierno se desarrolla en una atmósfera de guerra en la cual la muerte está omnipresente: todos están dispuestos a dar la vida, mientras la Reina Margarita teme una traición fatal a su esposo. Hay una víctima entre los laicos de un convento convertido en hospital, y Maximina, la adolescente de “ojos tristes y aterciopelados”²⁶ se suicida.

Bradomín a veces siente y contempla la muerte y los detalles de la atmósfera particular que la rodea, cual un espectáculo que hace que su sensibilidad vibre.

RELIGIOSIDAD Y SATANISMO

Ya hemos recordado más veces que Bradomín se presenta como católico. Hace una preliminar declaración de fe, y el lector espera, como lógica consecuencia, un comportamiento coherente con los principios religiosos. En efecto, ser católico quiere decir tener una ética precisa. Y nuestro Marqués no actúa exactamente como un buen creyente; sin embargo su original religiosidad aflora en muchas ocasiones.

Alonso Zamora Vicente relaciona este hecho con el más característico y complejo aspecto del modernismo literario, o sea la mezcolanza irrespetuosa de piedad y paganismo. “Esta dualidad desgarradora se convierte en los modernistas en algo que hay que exhibir, decorativo, bello, por su propia naturaleza dramática. Lo que hasta entonces ha sido soterrada vivencia intrasferible se convierte ahora en un deporte de buen tono”.²⁷ Podemos encontrar un perfecto ejemplo en este pasaje de la Sonata de

²⁶ *ibid.*, 175.

²⁷ Alonso Zamora Vicente, *Las Sonatas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1955, 49.

Estío, donde Bradomín mezcla confusamente (con una evidente preferencia por el lado pecaminoso, los dos elementos: “Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: Sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel encendiendo todas las virtudes”.²⁸ María Rosario es la única que, en las Sonatas, vive la religión interiormente ya que, a pesar de todas la demostraciones de devoción, Concha no duda en sacrificar los mandamientos de la Iglesia por la pasión que la quema.

En la Sonata de Estío hay muchos episodios en los cuales el Marqués actúa de sacrílego.

En el convento, la promiscuidad sexual borra la barrera entre la comunidad religiosa y la secular, cuando Bradomín mentalmente comete adulterio con la Abadesa, creando una situación sacrílega de falta de diferenciación entre lo humano y lo divino. Antes la Niña Chole había bebido ilegalmente el agua santa de la fuente del jardín del convento y Bradomín la había presentado a la Abadesa como su propia mujer, para poder libremente cometer el adulterio en aquel sagrado recinto.

En la Sonata de Primavera las referencias al Diablo son múltiples. A medida que se multiplican las andanzas del marqués, se le va identificando con Satanás: “Polonio, a hurto, hizo los cuernos con la mano”.²⁹ “Y huyó de mi presencia haciendo la señal de la cruz, como si huyese del Diablo. No pude menos de reírme largamente”.³⁰ El propio Bradomín se justifica diciendo: “Yo estoy convencido de que el diablo tienta siempre a los mejores”.³¹ Ante María Rosario, él se va convirtiendo en el mismo Satanás: “¿Y eso os agrada? ¡Algunas veces me parecéis el demonio...!”³² “¿Por qué me aborrecéis tanto? -¡Porque sois el demonio!”³³ “Ella me miraba con los ojos extraviados haciendo la señal de la cruz: -¡Sois brujo! ¡Por favor, dejadme!”³⁴

Al final del libro encontramos la exclamación “Fue Satanás” reiterada obsesivamente por María Rosario y es precisamente en esta escena que el Marqués alcanza la apoteosis de su mal.³⁵ En suma Bradomín llega a ser, como Don Juan, una personificación del Diablo.

El Diablo es sin duda uno de los tópicos literarios del siglo XIX. Es durante el Romanticismo que se “nobilizó” Satanás, que llega a ocupar un sitio de honor en la creación estética. Se aprecia particularmente su ser novedad inusitada y el hecho que a través de él, el artista puede hacer una declaración de autonomía del arte con respecto de la moral. Se hace arte por el arte mismo. Con el avanzar del siglo, se asiste a la victoria del diablo en Faust y se va perdiendo la distancia entre el hombre y el poder extra-humano del infierno. Se encuentra una curiosidad por el prohibido, por lo vedado en Les diaboliques, de Barbey d’Aureville, hasta llegar al escritor que, más que los otros, “ha hecho un pacto con el demonio”: Charles Baudelaire. Sus Fleurs du mal son

²⁸ Sonata de Estío, 152.

²⁹ Sonata de Primavera, 72.

³⁰ *ibid.*, 87.

³¹ *ibid.*, 79.

³² *ibid.*, 89.

³³ *ibid.*, 90.

³⁴ *ibid.*, 94.

³⁵ *ibid.*, 96-97.

diseminados de referencias a Satán, hasta *Les litanies de Satán*: “Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs/Du ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs/De l’enfer, où, vaincu, tu rêves en silence”.³⁶ Ahora ya no es el enemigo supremo, sino el “guerrisseur familier des angoisses humaines”.³⁷ Es el mismo Diablo en el que piensa Bradomín cuando escribe: “El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir los dolores en placer”.³⁸

El satanismo le vale a Bradomín para expresar su complacencia en el mal, en la perversidad. Para explicar al lector su audacia se compara a un gran héroe del pecado, al que llama divino: “La audacia que se admira en los labios y en los ojos de aquel retrato del divino César Borgia pintó el divino Rafael de Sanzio”.³⁹

Bradomín se acuerda de su héroe también en la Sonata de Estío: “a mí seguramente hubiérame tentado el diablo, porque el capitán de los plateados tenía el gesto dominador y galán con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento: Era hermoso como un bastardo de César Borgia”.⁴⁰ Y en la Sonata de Otoño, durante una charla con Concha, Bradomín lo evoca junto a otro ejemplo de dudosa moralidad: “No te permito que poses ni de Aretino ni de César Borgia. La pobre Concha era muy piadosa, y aquella admiración estética que yo sentía en mi juventud por el hijo de Alejandro VI, le daba miedo como si fuese el culto al Diablo”.⁴¹ Esta actitud irrespetuosa frente lo tradicionalmente sagrado lo lleva a asegurar a Concha que por sus pecados tendrá “todos los perdones [...] y la bendición papal”.⁴²

En la Sonata invernal su afán de perversidad llega al extremo cuando enamora a una novicia que resulta su propia hija. El autocontrol de nuestro Don Juan no se mella ni siquiera ante el suicidio de la joven y la actitud horrorizada de las monjas: “Y de pronto, clavándome los ojos ardientes y fanáticos, hizo la señal de la cruz y estalló en maldiciones. Yo, como si fuera el diablo, salí de la estancia”.⁴³

Sin embargo en las novelas hay muchas referencias también a las cosas sagradas, a la devoción, pero sólo como elemento de auto-exaltación y de decorativismo, para añadir algo de prestigioso a su título nobiliario: “Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. En lo más florido de mis años, hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: El Marqués de Bradomín, Confesor de Princesas.”⁴⁴ En otras palabras, para Bradomín la religiosidad se confunde con el sentimiento galante: “Yo la vestía con el cuidado religioso y amante que visten las señoras devotas a las imágenes de que son camaristas”.⁴⁵

Esta mezcla de elementos tan diferentes (piedad, perversión, cristianismo,

³⁶ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, CXX

³⁷ *ibid.*, CXX

³⁸ Sonata de Otoño, 116.

³⁹ Sonata de Primavera, 67.

⁴⁰ Sonata de Estío, 145

⁴¹ Sonata de Otoño, 47.

⁴² *ibid.*, 96.

⁴³ Sonata de Invierno, 197.

⁴⁴ Sonata de Primavera, 66.

⁴⁵ Sonata de Otoño, 43.

paganismo) es evidente en este pasaje: “La miré largo rato en silencio, hasta que sentí descender sobre mi espíritu el numen sagrado de los Profetas: -Lo he sabido porque habéis rezado mucho para que lo supiese. ¡He tenido en un sueño revelación de todo!”⁴⁶

Otros ejemplos de impiedad del Marqués se notan cuando en la Sonata de Invierno llega a Estella disfrazado de monje o cuando, rodeado de los frailes franciscanos que lo interrogan por la salud del Papa, se inventa una “leyenda piadosa y milagrera”,⁴⁷ porque no conoce la verdadera respuesta.

Los adjetivos de contenido religioso se emplean a menudo para dar una pincelada picante y desacralizador a escenas diferentes: “En mi memoria vive siempre el recuerdo de sus manos blancas y frías. ¡Manos diáfanas como la hostia!”⁴⁸

En ciertas ocasiones, el Bradomín de la Sonata de Otoño, en una atmósfera erótico-sacrílega, llega a equipararse con Dios, como cuando Concha azota a Bradomín con sus cabellos: “¡Es el azote de Dios! -¡Calla, hereje! [...] ¡Azótame Concha! ¡Azótame como a un divino Nazareno! ¡Azótame hasta morir!”⁴⁹ En la misma escena a Concha en trance de muerte le hace miedo tanto satanismo: “Me das miedo cuando dices esas impiedades... Sí, miedo, porque no eres tú quien habla: Es Satanás... Hasta tu voz parece otra... ¡Es Satanás!”⁵⁰ Y en la Sonata de Invierno, es así que Bradomín describe el amante de turno: “sus ojos con un fuego sombrío que parecía consumirla: ¡Eran los ojos místicos que algunas veces se adivinan bajo las tocas monjiles, en el locutorio de los conventos!”⁵¹

SUPERSTICIÓN

Liado al tema de la falta de religiosidad profunda, está lo de la superstición, de los poderes ocultos, mágicos, que atraen con su llamada escalofriante tan el protagonista como el lector.

En las cuatro novelas se encuentran fenómenos de hechicería, de brujería, sueños proféticos y agüeros, que se revelan elementos más fecundos para la construcción de lós, con respecto de la ortodoxia católica.

El episodio más novelesco de la Sonata italiana es lo del anillo robado, que Bradomín recupera en una casa pobre, al límite de la aldea. Este anillo habría de servir a la bruja para hacer un maleficio contra el Marqués. Se había preparado el castigo precisamente contra su donjuanismo: el anulación de sus capacidades amatorias.

El elemento mágico crea un incierto clima de algo no usual, como en la descripción del medio en que vive la barragana de Fray Ambrosio, una “vieja rodeada de gatos”: “La tos del fraile, el rosmar de la vieja, el soliloquio del reloj, me parecían que

⁴⁶ Sonata de Primavera, 94.

⁴⁷ Sonata de Primavera, 56.

⁴⁸ *ibid.*, 67.

⁴⁹ Sonata de Otoño, 109.

⁵⁰ *ibid.*, 109.

⁵¹ Sonata de Invierno, 152.

guardaban un ritmo quimérico y grotesco, aprendido en el clavicordio de alguna bruja melómana”.⁵²

En la Sonata de Otoño Bradomín, buscando por la noche el Palacio de Brandeso para alcanzar a Concha, se topa con la hija loca del molinero, que le ofrece un manojillo de hierbas, para que las ponga bajo las almojadas de Concha; con ello, Concha sanará. “Así, arrebuja, parecía una sombra milenaria. Temblaba su carne, y los ojos fulguraban calanturientos bajo el capuz del mantelo. En la mano traía un manojillo de yerbas. Me las entregó con un gesto de sibila.”⁵³

Concha tiene sobre sus hombros la maldición de la madre de Bradomín y por eso se siente acosada por avisos siniestros: “He visto una araña negra! ¡Corría por el suelo! ¡Era enorme!”⁵⁴ “La luna pasaba entre ellos [unos cipreses] fugitiva y blanca como alma en pena”.⁵⁵

En la escena de la muerte de Concha, todo el palacio está impregnado por presencias mágicas inquietantes y Bradomín llega a sentir miedo: “Caídas en el suelo las bujías siguieron alumbrando con llama agonizante y triste. Un instante permanecí inmóvil, con el oído atento [...] Allí en el fondo de la antesala, brillaba la lámpara del Nazareno, y tuve miedo de cruzar ante la imagen desmelenada y lívida. ¡Tuve miedo de aquella mirada muerta!”⁵⁶

ARISTOCRACIA Y VALOR ARTÍSTICO DE LA VIDA

“Para el modernismo, uno de los mejores y más eficaces remedios contra el vulgarismo realista es la presentación de personajes y ambientes refinados. No más provincianos grises, ni más bajos fondos sociales. Nada de esa angustiosa opresión - casi de suburbio- de muchas novelas realistas”.⁵⁷

Socioeconómicamente Don Juan se coloca en la nobleza ociosa y como su maestro, Bradomín es el perfecto representante de una aristocracia no sólo de sangre, sino también de actitud. Su vida se desarrolla en un clima de lujo, de nobleza. Es el heredero legítimo de un título nobiliario y, por haber servido en la Guardia del Papa, también un antiguo custodio de las jerarquías eclesiásticas. Su viaje a México es el resultado de lo que ha heredado legalmente; pues sigue los pasos de un antepasado conquistador y también viaja para inspeccionar propiedades que le pertenecen por derecho de primogenitura.

Es Bibiena di Rienzo, por la línea de “su abuela paterna, Julia Aldegrina, hija del Príncipe Máximo de Bibiena, que murió en 1770”⁵⁸ Es decir, Bradomín percibe claramente la importancia y el honor de pertenecer a un linaje noble, a una casta superior y antigua. A menudo en la obra se encuentran referencias a jardines y salones

⁵² *ibid.*, 134.

⁵³ Sonata de Otoño, 37.

⁵⁴ *ibid.*, 94.

⁵⁵ *ibid.*, 114.

⁵⁶ *ibid.*, 114.

⁵⁷ Alonso Zamora Vicente *Las Sonatas de Valle-Inclán Gredos*, Madrid, 1955, 37.

⁵⁸ Sonata de Primavera, 24.

que acogen princesas que han tenido santos en la familia y de repente el tono del cuento se hace artificioso y aristocrático “ Después, dejándome llevar de un impulso romántico, fui a México. 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 por allí los restos de un mayorazgo deshecho entre legajos de un pleito”.⁵⁹

Sobretudo la Sonata de Otoño, ambientada en la arcaica Galicia, está traspasada de este sentido de la genealogía. El noble pazo de Brandeso nos enseña sus fachadas heráldicas entre las sombras de los jardines y la bruma del clima. En este palacio está vivo el recuerdo de todo su linaje: “Reinaba en la biblioteca una paz de monasterio, un sueño canónico y doctoral. Sentíase en el ambiente el hálito de los infolios antiguos encuadernados en pergamino, los libros de humanidades y de teología donde estudiaba el Obispo”.⁶⁰ Y cuando la sombra amenazadora de la madre anciana se acuesta sobre el recuerdo de los dos amantes, Bradomín la evoca con estas palabras: “La pobre señora era una santa. No está en los altares por haber nacido mayorazga y querer perpetuar sus blasones tan esclarecidos como los de Don Juan Manuel. De reclamar varonía las premáticas nobiliarias y las fundaciones vinculares de su casa, hubiera entrado en un convento, y hubiera sido santa a la española, abadesa y visionaria, guerrera y fanática”.⁶¹ Y está evidente que hombres y mujeres, dentro de su cadena de abolengo, nacen con una unguida predestinación: “Era tradicional que en el linaje de Brandeso los hombres fuesen crueles y las mujeres piadosas”.⁶²

El pazo de Brandeso se nos presenta con riqueza de detalles: “El jardín tenía una puerta de arco, y labrados en piedra, sobre la cornisa, cuatro escudos con las armas de cuatro linajes diferentes. ¡Los linajes del fundador, noble por todos sus abuelos!”⁶³ “Un Palacio a la italiana, con miradores, fuentes y jardines, mandado edificar por el Obispo de Corinto Don Pedro de Bendaña, Caballero del Hábito de Santiago, Comisario de Cruzada y Confesor de la Reina Doña María Amelia de Parma”.⁶⁴

La necesidad de insistir sobre la prosapia conduce a la insistencia erudita, entre mitos heráldicos y privilegios históricos. La casa de Montenegro es el “más ilustre de los linajes españoles. [...] Los Montenegro de Galicia descendemos de una emperatriz alemana. Es el único blasón español que lleva metal sobre metal: Espuelas de oro en campo de plata”.⁶⁵

Y para buscar una razón literaria se busca una raíz última nada menos que en Roldán, huido a Galicia después de Roncesvalles. El Señorío de Padín, creado por un hijo de Roldán y de una Sirena de las playas de Sálvora, es el “más antiguo y esclarecido”

⁵⁹ Sonata de Estío, 100.

⁶⁰ Sonata de Otoño, 76.

⁶¹ *ibid.*, 95.

⁶² *ibid.*, 104.

⁶³ *ibid.*, 39.

⁶⁴ Sonata de Otoño, 61.

⁶⁵ *ibid.*, 79.

título del marquesado de Bradomín.⁶⁶

Nos ofrece muchas referencias a la nobleza también la Sonata de Invierno, ambientada en la vieja ciudad de Estella, con sus rejas mohosas, sus portales y grandes faroles de hierro. Ahí Don Carlos y Doña Margarita se rodean de nobles, generales y prelados que reconocen a Bradomín como “el primer caballero de España”.⁶⁷ Y Bradomín, cuando se le plantean dudas sobre la actitud a seguir en el palacio, afirma: “meditando a solas si debía abandonar el palacio Gaetani, resolví quedarme. Quería mostrar a la princesa que cuando suelen otros desesperarse yo sabía sonreír, y que donde otros son humillados, yo era triunfador. ¡El orgullo ha sido siempre mi mayor virtud!”⁶⁸ Siempre con respecto al tema del orgullo: “Mi orgullo levantábase en ráfagas, pero sobre los labios temblorosos estaba la sonrisa. Supe dominar mi despecho y me acerqué galante y familiar”.⁶⁹

Este orgullo primaveral se puede relacionar con la presunción del joven Xavier, pero a medida que avanza el tiempo el orgullo se vuelve en soberbia despreciativa: “Diga, ¿son locos todos los españoles? –Yo repuse con arrogancia: –Los españoles nos dividimos en dos grandes bandos: uno, el Marqués de Bradomín, y el otro, todos los demás”.⁷⁰ En la última Sonata, la de la vejez, su manía nobiliaria va caducando y Bradomín reflexiona: “¡Hoy la fatalidad de mi destino me arroja de nuevo en el mar del mundo! He conseguido dominar todas las pasiones menos el orgullo. Debajo del sayal me acordaba de mi marquesado”.⁷¹ Pues el Marqués tiene evidentemente una gran opinión se sí mismo. Basta recordar la escena de la Sonata italiana, cuando él es herido de una puñalada en el hombro. Musarelo, su criado, dice: “¡A traición sería! –Yo sonreí. Musarelo juzgaba imposible que un hombre pudiera herirme cara a cara”.⁷²

Toda esta valencia adquiere carácter de apoteosis en la escena de la Sonata de Invierno en la que le cortan el brazo. Constantemente, monjas y médicos hacen admiración ostensible por la valentía del herido, que sufre sin quejarse. Su mutilación se convierte en algo de casi sagrado. Y su orgullo, que no se resigna a ser cortado como el brazo, le hace acordarse de la manquedad del más ilustre genio de la literatura española: Cervantes.

El arte se hace emblema de elegancia, de refinamiento, de cuidada distinción. Para el hombre cultivado del final del XIX, las sensaciones logradas por vía artística son superiores a las obtenidas por vía natural. Por eso el arte modernista está domeñado por la obsesión del exclusivismo, de la individualidad refinada, reclusa en su alta torre de márfil.

La interpretación plástica de la vida se complementa con la literatización de ésta. Se vive pendientes de modelos literarios. Cuando Bradomín maquina su aventura amorosa en el palacio Gaetani dice: “Con extremos verterianos soñaba superar a todos los

⁶⁶ *ibid.*, 79.

⁶⁷ Sonata de Invierno, 157.

⁶⁸ Sonata de Primavera, 72.

⁶⁹ *ibid.*, 70.

⁷⁰ Sonata de Estío, 123.

⁷¹ Sonata de Invierno, 127.

⁷² Sonata de Primavera, 68.

amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron a la historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo”.⁷³ “Aquella noche, las hijas de la princesa habíanse refugiado en la terraza, bajo la luna, como las hadas de los cuentos”.⁷⁴ La evocación literaria lleva a matizar la psicología de los personajes. Tal es el recuerdo de las Memorias de Casanova, y de Casanova mismo, en dos pasajes de la Sonata de Primavera. Pero estas referencias a otros literatos son utilizadas no sólo por su poder evocador, sino también para enseñar la erudición del narrador.

En México el amor triunfante de la Niña Chole se relaciona con ejemplos de la literatura erótica: “Yo, después de haberla contemplado intensamente, me incliné: ¡Viejas artes de enamorar, aprendidas en el viejo Ovidio!”⁷⁵ Se destaca también el recuerdo del Aretino: “Yo la tenía en mis brazos, y las palabras más bellas y musicales las besaba, sin comprenderlas, sobre sus labios. Después fué nuestro numen Pedro Aretino, y como oraciones, pude recitar en italiano siete sonetos gloria del Renacimiento: uno distinto para cada sacrificio.”⁷⁶

Bradomín ha llegado a México en busca de consuelo de sus penas amorosas, y eso le recuerda Petrarca: “En la soledad del camarote edificaba mi espíritu con largas reflexiones, considerando cuán pocos hombres tienen la suerte de llorar una infidelidad que hubiera cantado el divino Petrarca”.⁷⁷ Significativo es el pasaje siguiente, donde se mezclan perversidad y sabiduría literaria: “Yo he preferido siempre ser el Marqués de Bradomín, a ser este divino Marqués de Sade”.⁷⁸

CONCLUSIÓN

Hemos visto que el mito de Don Juan ha cambiado en el transcurso de los siglos, según las inquietudes y las ideas de los varios escritores, que reflejaban también las mentalidades y las ideologías de su período histórico. En las Sonatas, Valle-Inclán conserva algunos invariantes, suficientes para poder incluir a Bradomín en la tradición de los Don Juanes. Lo que es más interesante es que el escritor procede a una deconstrucción sistemática del mito, a partir esencialmente del papel de la estatua de piedra.

En una entrevista de 1926, Valle-Inclán insiste y puntualiza: “En ellas [las Sonatas] intenté tratar un tema eterno. El tema, si es eterno, por mucho que esté tratado, no está agotado nunca. El tema eterno es piedra de toque donde se mide el esfuerzo y el mérito de cada autor, y por ello todos debemos intentarlo. Don Juan es un tema eterno y nacional: pero don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza

⁷³ *ibid.*, 56.

⁷⁴ *ibid.*, 64.

⁷⁵ Sonata de Estío, 123.

⁷⁶ *ibid.*, 157.

⁷⁷ *ibid.*, 102.

⁷⁸ Sonata de Otoño, 65.

también por la impiedad y por el desacato a las leyes y a los hombres. En don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero: La falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa. Segundo: satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás. Tercero: conquista de mujeres. Es decir: demonio, mundo y carne, respectivamente. [...] Los don Juanes anteriores al marqués de Bradomín reaccionan ante el amor y ante la muerte; les faltaba la Naturaleza. Bradomín, más moderno, reacciona también ante el paisaje”.⁷⁹

Metido en la reelaboración de un mito, un grande creador como Valle-Inclán no se va a parar por un sentido de respeto y de temor reverencial, de servidumbre. Esta es simplemente otra ocasión para dar muestras de su independencia, creando a su vez otro personaje mítico en la historia de la literatura: Bradomín, cuya originalidad se desprende de rasgos aparentemente contradictorios: por un lado, “feo, católico y sentimental” y, por otro “cínico, descreído y galante como un cardenal del Renacimiento”. En suma, un Don Juan único y contradictorio.

En conclusión de este relato, recordamos las palabras que, por interrumpir a un prelado pedante y divertir escandalizando a las damas de un salón, pronuncia Xavier de Bradomín y, en esa declaración se ha querido ver un manifiesto estético por parte del autor. “Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: Viva la bagatela. Para mí, haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la humanidad”.⁸⁰

⁷⁹ Josefa Bauló Domènech, Las Sonatas de Valle-Inclán: arte y memoria a través de un cristal, www.elpasajero.com/artmemor.html.

⁸⁰ Sonata de Invierno,

OBRAS DE CONSULTACIÓN GENERAL

- G.G. Brown, *Historia de la literatura española*, vol 6/1: El siglo XX, Ariel, Barcelona 1998.
- Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona 1980, vol 6: Modernismo y 98, José-Carlos Mainer.

OBRAS DE VALLE-INCLÁN

- Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño, Sonata de Invierno*, memorias del marqués de Bradomín, edición Leda Schiavo, Espasa Calpe, Madrid 2001.
- Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de Primavera, Sonata de Estío*, memorias del marqués de Bradomín, edición Leda Schiavo, Espasa Calpe, Madrid 2000.
- Ramón del Valle-Inclán, *Sonata di primavera*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Letteratura universale Marsilio, Venezia, 2005.
- Ramón del Valle-Inclán, *Sonata d'estate*, a cura di Oreste Macrí, Passigli editore, Firenze, 1993.
- Ramón del Valle-Inclán, *Sonata d'autunno*, a cura di Oreste Macrí, Passigli editore, Firenze 1992.
- Ramón del Valle-Inclán, *Sonata d'inverno*, a cura di Oreste Macrí, Passigli editore, Firenze 1993.

CRITICA

- Francisco Umbral Valle-Inclán, *Los botines blancos de piqué*, Planeta, Barcelona, 1997.
- Alonso Zamora Vicente *Las Sonatas de Valle-Inclán* Gredos, Madrid, 1955.
- Eliane Lavaud-Fage *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, Fundación Pedro Barrie de la Naza, Conde de Fenosa, Galicia editorial, 1991.
- John P. Gabriele *Suma valleinclaniana*, Anthropos, editorial del Hombre, Barcelona, 1992.
- Martha Lafollette Miller, *Desorden y sacrificio en Sonata de estío*;
- Eliane Lavaud-Fage, *Las Sonatas: un ejemplo de deconstrucción*;
- Dianella Gambini, *Tipología femenina fin-de-siècle en las Sonatas de Valle-Inclán*;
- Noël M. Valis, *La novela como trampa femenina: Sonata de otoño de Valle-Inclán*;
- Carlos Feal, *Psicología y mito en la Sonata de Estío*.
- Francisco Ayala, *El escritor y su imagen (Ortega y Gasset, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado)*, Guadarrama, Madrid, 1975.
- Leda Schiavo, *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Alcalá de Henares, 1993.
- Javier Serrano Alonso, *Los cuentos de Valle-Inclán: Estrategia de la escritura y genética textual*, Universidade, Santiago de Compostela, 1992.

SOBRE EL MITO DE DON JUAN

Jaen Rousset, *Le mythe de Don Juan*, tr. it. *Il mito di Don Giovanni*, collana *Le forme del discorso*, Pratiche editore, Parma, 1980.

Giovanni Macchia, *Vita e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari, 1966.

Ramón María del Valle-Inclán – *Del modernismo al esperpento*,
www.rinconcastellano.com/sigloxx/valle_obra.html.

Ramón María del Valle-Inclán- *Ideología y compromiso político*,
www.rinconcastellano.com/sigloxx/valle_ideo.html.

José Ignacio Gracia Noriega, *Sonata de Otoño*, www.llanes.as/nor/nie/20021108.html.

Tomás J. Salas Fernández, *Valle-Inclán o la “novela deshumanizada”*,
www.elpasajero.com/salas.html.

Josefa Bauló Domènech, *Las Sonatas de Valle-Inclán: arte y memoria a través de un cristal*, www.elpasajero.com/artmemor.html.