Transgresiones finiseculares en las "Sonatas" de Valle-Inclán

Autor(en): **Sánchez, Yvette**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **55 (2008)**

Heft 3: **Fascículo español. Cuerpo y texto**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-270872

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Transgresiones finiseculares en las *Sonatas* de Valle-Inclán*

Dentro de la historia de la literatura peninsular, la etiqueta del modernismo desempeña un papel secundario frente a su variante hispanoamericana y a las de otros países europeos (Fin de siècle, Belle Epoque[1], Decadentismo, Art Nouveau, Wiener Moderne, Jugendstil). El que persiga el tipo del dandy finisecular, construido por toda la literatura de Occidente con unidad asombrosa[2], se dará cuenta muy pronto de que los ejemplares españoles son más bien escasos frente a los hispanoamericanos[3] y los del resto de Europa.

El Marqués de Bradomín lleva a cuestas la responsabilidad de ser el único representante que puede competir con sus cómplices extranjeros. Dentro de la Península, ni en el área española, ni en las de habla catalana y portuguesa, damos con autores de fama internacional que hayan probado a fondo la droga decadentista en las letras[4]. El catalán Santiago Rusiñol destaca más por su producción pictórica que por sus

* Casi se cumple una década desde la elaboración de este artículo inédito, redactado en la atmósfera del pasado fin de milenio. Los parámetros siguen vigentes, a pesar de que se haya ido difuminado aquel ambiente de umbral milenario. El interés por la estética de la bagatela no se restringe a épocas finiseculares, como lo demuestra un ensayo de 1964, con el que he dado entretanto, gracias a los beneficios de Internet. Gerard Cox Flynn, «The Bagatela of Ramón del Valle-Inclán», *Hispanic Review*, XXXII, 1964, pp. 135-141, se centra igualmente en la función iconoclasta, disidente, transgresora del concepto de la bagatela en Valle-Inclán. Dicho texto es asequible en: http://www.jstor.org/.

[1] Influidos, como Santiago Rusiñol, por el teatro simbolista de Maeterlinck se distinguen en la Belle Epoque vienesa Hugo von Hoffmannsthal, Arthur Schnitzler o Gustav Wedekind. Von Hoffmannsthal escribió la célebre Carta de Lord Chandos escepticista, consciente de la crisis política, del vacío apocalíptico, el mismo año de la publicación de Sonata de otoño.

[2] Entre 1885 y 1905 aproximadamente.

[3] Rubén Darío, *Azul*; José Asunción Silva, *De sobremesa*; Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*; o Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo*. El dandy cundía entre los señoritos de la oligarquía hispanoamericana. Cf. Hans Hinterhäuser, «Der Aufstand der Dandies», Fin de siècle, München, Wilhelm Fink, 1977, p. 102, n. 34.

[4] Francisco Villaespesa y Eduardo Marquina con sus dramas en verso modernistas apenas lograron cruzar la frontera nacional. Alejandro Sawa y Ernesto Bark representan la bohemia española, reacción de protesta a la época burguesa de la Restauración. Valle-Inclán compartía esta tendencia a épater le bourgeois, aunque en su primera fase oscilaba entre el modernismo aristocratizante y el de la «bohemia negra», de los «poetambre» anarquistas, sobre todo madrileños, con problemas pecuniarios y un aspecto exterior descuidado. La relación de Valle-Inclán con el modernismo puede haber sido un flirteo, quizás incluso burlesco.

Yvette Sánchez, «Transgresiones finiseculares en las *Sonatas* de Valle-Inclán», *Versants* 55:2, fascículo español, 2008, pp. 145-160

incursiones (de calidad literaria sólo pasable) en el mundo dramático y narrativo[5].

Según su editora, Rusiñol utilizó «veritables tópics de la iconografía literaria del modernisme»[6], en una «nota refinada, decadent, exótica o mística», y muchas referencias sensoriales, sinestesias, de sonidos, olores y colores[7]. El jardí abandonat pinta el escenario casi sagrado del jardín (o parque) desnaturalizado, del modo en que lo pinta, aunque con calidad literaria superior, Valle-Inclán en las Sonatas, con los mismos cipreses, cisnes, surtidores de agua y la inevitable habitante solitaria de este reducto, la mujer frágil, etérea, de nombre Aurora[8].

El más importante literato portugués del momento, Eça de Queiroz, rozaba el movimiento a través de dos personajes hermanados con Bradomín: Ega es hereje, demagogo misógino, sin lazos familiares, «rebelde», «satánico», «ateu», «e no fundo um sentimental»; e igualmente Fradique Mendes «postiço e teatral», sin profundidad filosófica, aristócrata rico y excéntrico, de un amargo escepticismo, cruel y diabólico.

Para comprobar la influencia de Eça en Valle, basta leer la novela A reliquia (1887). Uno de los temas centrales tratados, en sus memorias, por ambos protagonistas, Bradomín y Teodorico Raposo, es la doble vida que llevan entre libertina y religiosa. Muchos de sus actos nacen de una transgresión, una especie de sincretismo católico-decadentista[9]. Bradomín, en asuntos eróticos, pretende ser «sabio como un viejo cardenal»[10]. Raposo, a su vez, llega a casa de su tía devota con dos reliquias conseguidas en su peregrinación a Tierra Santa: un pedazo de la corona de espinas de Cristo,

---

[5] Sus piezas de teatro simbolista se estrenaban en las fiestas de Sitges (baluarte del modernismo) en los últimos años del siglo XIX.

[6] Santiago Rusiñol, *Teatre simbolista*, ed. de Margarida Casacuberta, Barcelona, El Garbell, 1992, pp. 10 y 35.

[7] La sinestesia es la figura retórica modernista por antonomasia, además de la inclinación a los símbolos, la matización cromática, los temas poéticos inusitados y las innovaciones métricas. Narcís Oller, después de sus primeras obras realistas, con Pilar Prim (1906) se acerca a Rusiñol con sus descripciones poéticas, modernistas. Intenta definir el modernismo catalán el poeta Joan Maragall. Cf. Arthur Tery y Joaquim Rafael, *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*, Barcelona, Ariel, 1977.

[8] Aurora tiene dos pretendientes, uno, Lluís, prosaico, representante del materialismo y del progreso, que podría haber salido de una novela naturalista-costumbrista, y el otro, Ernest, artista pintor modernista.

[9] Que se halla asimismo en Barbey d'Aurevilly.

[10] Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de Otoño/Sonata de Invierno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 154. A continuación citaremos de esta y de la siguiente edición: *Sonata de Primavera/Sonata de Estío*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

falsificado, y un salto de cama de una mujer inglesa, con la que compartió el lecho en su romería devota. Para defenderse ante la tía, inventa otra mentira, y le presenta la prenda como camisa de María Magdalena. Apoyándose en su facultad imaginativa y tramposa, terminará como comerciante estafador de reliquias; la trampa y la mentira aún nos ocuparán más adelante.

La impresión de similitud entre las dos obras se corrobora con el dato de que Valle firmó la traducción de A reliquia al castellano en 1902[11], es decir, cuando se inició la publicación de las Sonatas.

En general, se presenta densa la red intertextual de las Sonatas. Según Baroja, Valle concebía la lectura anterior como «el mejor sistema para producir obra literaria»[12]. Desde el punto de vista de la recepción de los dos fines de siglo, se sitúan las Sonatas entre la sofisticada intertextualidad y el «pecaminoso plagio» de su época[13]. Bradomín como su maestro, erudito hombre de letras, «busca modelos literarios»[14], tópicos para absorberlos, cual esponja, y manipularlos, también en el territorio de Bellas Artes, en las que se apoya para las plásticas referencias a pinturas en descripciones de personajes y paisajes[15]. Rubens, Boticelli, Leonardo, Goya; o Don Juan (tanto el clásico de Tirso como el romántico de Zorrilla), el Quijote, Casanova, Sade, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Aretino, Gautier, d'Annunzio[16], Eça de Queiroz, Darío... se encuentran entre los artistas, con los que Bradomín entabla un diálogo, unas veces explícito, otras no, mezclando personajes históricos e inventados: Bradomín conversa con un Rey Carlos VII (ficcionalizado), o Bradomín y Max Estrella con la figura de Rubén Darío; el auténtico Rubén Darío, a su vez, dedicó un soneto al personaje de Bradomín, y el Marqués dice

---

[11] Entre la crítica portuguesa corre la voz de que Valle sólo la firmó, pero el trabajo lo había realizado una traductora.

[12] Citado por Iris M. Zavala, *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1990, p. 46.

[13] Valle-Inclán, *Sonata de Otoño*, *op. cit.*, p. 16.

[14] *Ibid.*

[15] Valle-Inclán, *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, pp. 22, 31, 36, 46, 54, 62, 97.

[16] Un estudio detallado sobre las influencias concretas del autor italiano en Valle aporta ejemplos contundentes. Americo Bugliani, *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milano, Cisalpino/La goliardica, 1976, afirma que Valle leía el italiano y descubre citas casi directas, contaminaciones, de pasajes dannunzianos en las Sonatas: fuentes, mirtos, cipreses oscuros, fúnebres que tiemblan («cipressi funebri con un leggero tremito») o colinas que tienen la graciosa ondulación de los senos femeninos («montagna, in forma d'una mammella»).

contar entre sus amigos a Barbey d'Aurevilly[17], cuyas Diaboliques fueron otro modelo para el español. El cuento «Le plus bel amour de Don Juan» nos presenta a un caduco mujeriego que aguanta sus canas con una «impassibilité de l'orgueil surexcité». Del conde Ravila, «confesseur de nonnes» como nuestro Marqués «confesor de princesas y teólogo de amor»[18], se pregunta el narrador del relato si un buen día escribirá sus Memorias. Su talento se perfila, cuando se pone a contar, en una (última) cena, a doce amantes suyas, una historia de seducción de menores[19]. Las oyentes sucumben a los hechizos del fabulador, que las mantiene suspensas con la técnica seductora de prorrogar el desenlace (dominada asimismo por Bradomín): «l'attente exaspère le désir»[20].

¿Y los puntos de contacto posteriores? Tras el centenario de la aparición en la escena literaria del dandy español «feo, católico y sentimental», se impone casi que los lectores averigüemos si logra aún atraernos o no el excéntrico Bradomín con sus «Amables Memorias».

¿Cómo pueden acogerse Las Sonatas de Valle-Inclán después de un fin de siglo más (o de milenio)? ¿Qué aspectos cuadran bien con la actual sensibilidad y qué principios éticos y estéticos nos parecen incompatibles ya con nuestros tiempos, después de que la obra, a lo largo del siglo XX, se alzara como un clásico y distinguido libro «galante» del «viejo Don Juan», prosa cumbre y paradigmática del modernismo peninsular?

En la época contemporánea a su publicación, sin embargo, recibió algunas críticas negativas. Baroja, Azorín, Unamuno y Ortega y Gasset se mostraban distanciados, cuando no manifestaron su abierto menosprecio[21].

---

[17] Eça de Queiroz también da un amigo literato auténtico a su personaje Ega: Baudelaire.

[18] Así se define en *Los cruzados de la causa*. Pero ya es «confesor de princesas» en la *Sonata de primavera*, *op. cit.*, p. 61.

[19] De cómo llegó a enamorar a la hija de una amante suya, una niña devota de trece años. La novicia Maximina, aunque feúcha, es otra réplica del tipo de la mujer frágil, delicada, de ojos de terciopelo y voz balsámica; Valle-Inclán, *Sonata de Invierno*, *op. cit.*, p. 190.

[20] Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1961, pp. 64 s., 69 y 76. «Le rideau carmoisi» se refleja en *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, pp. 60 y 92.

[21] Miguel de Unamuno, «El habla de Valle-Inclán», *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, tomo V, pp. 527-531: «[Valle-Inclán] seguirá por mucho tiempo nutriendo más los anecdotarios que las antologías. [...] hizo de todo una gran farsa. [...] no hay que buscar precisión en su lenguaje. [...] se hablará más de él que se estudie su obra». José Ortega y Gasset («Sonata de Estío de Don Ramón del Valle-Inclán», *La Lectura I*, Madrid, 1904, pp. 227-233), le recriminaba las «bernardinas» preciosistas y su inhumanidad. Julio Casares (*Crítica profana*, Madrid, 1916, pp. 17-130), condena las Sonatas resueltamente. En cambio al bohemio Sawa y a los modernistas Darío («una prosa trabajada y pulida, de admirable mérito formal» [citado en: Javier Serrano Alonso, «La poética

Se denunciaban el preciosismo, la teatralidad, la insinceridad ideológica («soy carlista por estética», dice Bradomín), o sus perversidades blasfemas; y los supuestos plagios[22].

Hoy, después de otro final de centuria, es muy posible que un lector prototipo (políticamente correcto) exprese sus reservas, por ejemplo, sobre la Sonata de estío y las declaraciones racistas, etnocentristas y misóginas de Bradomín (dignas de los más despiadados prejuicios quevedianos: «la bondad de las mujeres es todavía más efímera que su hermosura»[23]). Baste como muestra racista la animalización del «negro colosal» cazatiburones como «gorila» por la estatura y los labios «elefancíacos». El mismo lector actual quizás se distanciaría de una actitud de arte por el arte, que todo lo convierte en poses, en alarde amanerado, en constructo inverosímil. Es probable que tilde de cursi el gusto por el Arte Nuevo, modernista, la artificiosidad metafórica decadentista, el estilo ornamental, exquisito e hiperestético («el terciopelo de la yerba») y la anticuada y remanida idealización de las relaciones amorosas con los iconos prerrafaelistas: frágiles princesas «más bellas cuanto más pálidas»[24]. Sazona de amor, muerte, asesinatos y celos la intriga afectada, estereotipada[25].

De hecho, Pere Gimferrer afirma que la obra se mueve «constantemente, por propia voluntad, al borde de la mala literatura» y del «melodrama»[26].

---

modernista de Valle-Inclán», en: Luis Iglesias Feijoó et al. (eds.), *Valle-Inclán y el fin de siglo*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, p. 63]) y Francisco Villaespesa (también a Antonio Machado) les impresionaron. Los tres estudios más destacados de la primera mitad del siglo salieron de las plumas de Amado Alonso (bastante bien intencionado) («Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán (1928)», en Ricardo Doménech, *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 85-117) y Alonso Zamora Vicente: «el más logrado cuerpo de la prosa modernista de España» (*Las Sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1955).

[22] A Barbey d'Aurevilly, a d'Annunzio, a Casanova: las *Memorias* del Caballero de Seingalt escritas como las de Bradomín en una etapa solitaria, resignada y melancólica de la vida, comparten con las de éste los constantes viajes, los diversos oficios del héroe, el trato de personalidades importantes de la vida política y eclesiástica, los amoríos con una monja y con su propia hija, el sensualismo, la teatralidad, el ocultismo, el cosmopolitismo, etc.

[23] Valle-Inclán, *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, p. 24.

[24] Valle-Inclán, *Sonata de Otoño*, *op. cit.*, p. 74.

[25] Con un sentimiento de nostalgia y heroísmo Bradomín sanciona la Conquista (en la Sonata de Estío). Y en la de Invierno (*op. cit.*, p. 187) va más lejos aún: «amó la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que incendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar».

[26] Prólogo de 1988 a las *Sonatas de Primavera/Estío*, *op. cit.*, p. 10. Y titulará dos de sus piezas breves del *Esperpento*, publicadas en 1927, «melodramas para marionetas» (*La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* en: *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, Madrid, Espasa-Calpe/Austral, 1975) parodiando ese subgénero.

¿Aplicaba Valle una estética del mal gusto[27] conscientemente o no? ¿Parodiaba o no el refinamiento, el hiperesteticismo modernista en las mismas Sonatas?[28] En todo caso, el crítico moralista Francisco Navarro Ledesma se guarda muy mucho de tomar en serio a Valle al lanzar con un cinismo polémico sus flechas venenosas contra el enemigo[29]:

> Siempre hemos creído que D. Ramón del Valle-Inclán escribía en broma, con el deliberado propósito de tomar el pelo a sus lectores, pintándoles unos príncipes azules y unas cortesanas alejandrinas de las que todos tenemos noticia, más o menos clara, por los cuentos del insoportable Juan Lorrain y por los libritos clásico-pornográficos de Pierre Louys.

Y con un poco de mala voluntad incluso podría estorbar la pretensión poética de esta prosa redundante, de constantes, casi obsesivos ritornellos a giros utilizados, a temas y símbolos leitmotiv: rosas y cipreses hasta el tedio, mirtos, palomas, jardines, fuentes, campanas, la luna, la piel blanca o lágrimas vertidas (y también risas) a discreción. Ya en la primera página de Sonata de Otoño, por ejemplo, se repiten manos, quimera, destino, la pobre Concha, y lágrimas. Abundan la reduplicación («La princesa guardó silencio. Crucé la silenciosa biblioteca y salí») y la figura retórica del acusativo interno («ráfagas perfumadas con el perfume de las lilas» o «la divertía este divertimiento»)[30]. Por otro lado, tal como promete el título musical de la obra, la cadencia rítmica, apacible y seductora de la escritura valleinclanesca permiten calificar esta prosa de poética[31]. El esmerado léxico (con potestad semántica de la adjetivación) y el dominio de la lengua no se dejan menoscabar y contribuyen a que las Sonatas se salven del oprobio. Ya Ortega confirmaba este don de la «química fraseológica»

---

[27] Ya el siglo XVIII conocía tal estética. Y en nuestro siglo, años 60, la han propagado los artistas del camp y, en la pasada década, el arte kitsch.

[28] En obras posteriores, tardías, *El Ruedo Ibérico*, por ejemplo, sí se distanciaría del refinamiento de su protagonista de antaño tachándolo, según la estética del Esperpento y en tono burlón, de farsante cínico o viejo verde.

[29] Anónimo, «¡El papel vale más!», *Gedeón*, 348 (3-IV-1903) [citado en Feijoó, *Valle-Inclán y el fin de siglo*, *op. cit.*, p. 90].

[30] Una campanita «resplandecía con el resplandor noble»; los ojos «brillaron con el brillo del sol»; Valle-Inclán, *Sonata de Otoño*, *op. cit.*, p. 99; *Sonata de Invierno*, *op. cit.*, p. 128; *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, pp. 59 y 67.

[31] La poeticidad incita a leer la obra en voz alta. Existe una grabación distribuida por el Ministerio de Cultura, en la que el propio Valle recita un fragmento de la *Sonata de Otoño* acentuando especialmente los elementos rítmicos de su prosa.

de Valle, que podría documentarse con un ejemplo escogido al azar: en la siguiente oración del final apoteósico de la Sonata de Estío (*op. cit.*, p. 172), llama la atención la perfección rítmica y la dinámica de grupos acentuales largos, que reflejan cabalmente el contenido expresado. Para leer, sobre todo los últimos dos endecasílabos encabalgados, también hace falta tener un largo aliento:

> La gran llama de la pasión, envolviéndonos toda temblorosa en su lengua dorada, nos hacía invulnerables al cansancio, y nos daba la noble resistencia que los dioses tienen para el placer[32].

Vale la pena escrutar la obra según criterios filológicos, para apreciar su innegable valor eufónico, antes de que dejemos que se cubra de polvo. Con el fin de detectar eventuales atractivos para el actual discurso, nos proponemos enfocar algunos pilares centrales del credo del protagonista y yo-narrador, algunos de sus temas y concepciones: la IRONÍA y la RISA, el JUEGO y la SEDUCCIÓN, la MENTIRA y la BAGATELA servirán de cebo para que cualquier crítico de nuestros días, a pesar de todo, se sienta cómodo ante este texto del modernismo valleinclanesco. Dichos paradigmas y códigos de época apoyarían la tesis de una supuesta relación entre las estéticas de ambos fines de siglo pasados, de obvias similitudes entre las dos fechas.

En el turbión hipersensible finiscular, en momentos de inminente cambio, liminares, apocalípticos, siniestros y conflictivos, se suele cruzar el umbral con transgresiones irreverentes y provocadoras; así se contrarrestan posibles sensaciones de malestar, desorientación o hastío, de inestable desazón ante el futuro en un momento de crisis, de vacío[33]. ¿Qué se puede transgredir? Límites, fronteras espaciales y temporales (de siglo, de milenio); y también reglas, jerarquías, convenciones. Pertenecen al concepto una connotación negativa, destructiva y una positiva, constructiva, inherentes también a la subversión (anti-burguesa) o a la deconstrucción. Las transgresiones requieren audacia e impertinencia de «aquel viejo dandy» que «lograba dar ironía a todas las cosas... un aire de frivolidad galante»[34].

---

[32] Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, *op. cit.*, p. 95.
[33] Que quizás puedan implicar el invento de próximas utopías.
[34] Ramón del Valle-Inclán, *Los cruzados de la causa II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 363 y 390.

Ironía y risa

Tan sólo la adjetivación trimembre de la muy citada nota paratextual (emitida por una voz narrativa aparte) ya señala la clave irónica, el filtro socarrón de la obra. El autor se libera del lastre de la tradición donjuanesca al declarar esta fuente suya y reflexionar sobre ella mediante un guiño distanciador. Eco describió dicha conciencia posmoderna de un enfrentamiento placentero con el pasado «con ironía, sin inocencia» en sus famosas Postille a 'Il nome della rosa', allá en 1983, en el capítulo titulado «Il post-moderno, l'ironia, il piacevole»[35]. Uno de los pioneros del planteamiento postmoderno, Ihab Hassan, recurre al concepto bajtiniano de la carnavalización de la cultura, para resumir esta actitud mayormente hereje, cómica, iconoclasta, con que Bradomín reviste sus memorias.

Así se quiebra en diferentes ocasiones la seria pasión vivida por la pareja Niña Chole/Bradomín: por ejemplo, cuando tras hacerse pasar por un matrimonio en el convento, el amante tiene que «recordarle sus derechos conyugales, reconocidos por la Madre Abadesa»[36], que desembocarán en los «siete copiosos sacrificios»[37].

Bradomín, el burlador (se mofa también de sí mismo), sabe hacernos reír a los lectores con su vena irónica, provocada también por la distancia hacia los sucesos narrados de quien redacta, a una edad avanzada, sus memorias, por demás fragmentarias[38]. La actitud despreocupada se revela en las Sonatas en una disposición humorística; distintos matices de la risa resuenan a lo largo de la obra, desde la carcajada sarcástica, descarada, hasta la leve o «triste» sonrisa. En 1900, salió el ensayo de un coetáneo de Valle: Le rire de Henri Bergson[39]. La risa, una incongruencia que contrapone

---

[35] Umberto Eco, Postille a *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 37-41.

[36] En este contexto sacralizador de la hilaridad, me parece digna de mención la «teología de la risa» que un sociólogo de la religión desarrolló y publicó en forma de libro: Peter L. Berger, *Erlösendes Lachen*, Berlin/New York, de Gruyter, 1998.

[37] O cuando él se pone pálido de celos por un efebo rubio que intercambia con ella sonrisas, se olvida por un momento del registro preciosista asegurándonos con desenvoltura y con un gracioso giro coloquial que «Si hubiera tenido en las pupilas el poder del basilisco, allí se quedan hechos polvo» (Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, *op. cit.*, pp. 129 s., 143 y 151).

[38] Valle-Inclán, *Sonata de Otoño/Invierno*, *op. cit.*, p. 12. Por tratarse de meros fragmentos esos recuerdos se falsifican más.

[39] Paris, Éditions Alcan, 1924. Se detiene sobre todo en el teatro y lo cómico. «La comedia es un juego, un juego que imita la vida» (*ibid.*, p. 70). La risa «signale, à l'exterieur de la vie sociale, les révoltes superficielles»; y tiene «une certaine dose d'amertume» (*ibid.*, p. 204); ejerce una función útil; «habitude de la vie sociale» (*ibid.*, p. 201); no es siempre justa y buena sino humillante (*ibid.*, p. 202,

otra lógica a la realidad dominante, relativiza, relaja, disuelve una atmósfera tensa, no sin nota transgresora: «ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer»[40]. Del homo ridens al homo ludens no hay más que un paso.

Juego y seducción[41]

El mismo Valle-Inclán establece nexos lúdico-literarios, en un cuestionario de la revista La Internacional[42], al responder a la pregunta:

> ¿Qué es el arte? El Supremo Juego. En cuanto el arte se propone fines utilitarios inmediatos, prácticos, en fin, pierde su excelencia. El arte es un juego y sus normas están dictadas por el numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es soneto, y el arte, por lo tanto, forma.

La general actitud heterodoxa del «divino Marqués» hace juego con su inclinación lúdica. Ya en la segunda página de la Sonata de Otoño, admite la tentación sacrílega de querer jugar con el rosario de su amante, la piadosa Concha. En la Sonata de Invierno, Bradomín se junta a un grupo de clérigos entregados a las barajas en un ambiente clandestino; audaces juegan por dinero hasta el amanecer. Describe la escena larga y tendidamente, disfrutando de un sinfín de expresiones del argot de los naipes[43]. En la Sonata mexicana, cunden las relaciones sobre juegos de cartas y peleas de gallos, con las implícitas trampas y un toque de frivolidad[44].

---

las traducciones son mías). El propio Valle subraya la ambivalencia de la risa tildándola de 'gesto trágico'. Y Mark Twain escribe igualmente en *El asalto de la risa* (Barcelona, Península, 1998), que la fuente de la risa no es la felicidad.

[40] Valle-Inclán, *Sonata de Otoño*, *op. cit.*, p. 116. Las hijas de Concha «sonreían como en un juego» al sostener a la moribunda madre (*ibid.*, p. 89).

[41] Lo más bello de la seducción es la seducción, su proceso experimental, el camino, no la meta. Cf. Pierre Saint-Amand, Séduire ou la passion des Lumières, París, Méridiens Klincksieck, 1987; Roger Marchal y Francois Moureau (eds.), *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997. Dianne Hunter (ed.), *Seduction and Theory. Readings of Gender, Representation, and Rhetoric*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1989.

[42] *La Internacional* (Núm. 146, 1920), citado en Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán: cronología y documentos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, p. 37.

[43] Valle-Inclán, *Sonata de Invierno*, *op. cit.*, pp. 155-157.

[44] Por ejemplo, en la apuesta de besos con el rubio homosexual (Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, *op. cit.*, p. 156).

Ningún juego funciona sin reglas, su razón de ser. Las reglas imponen límites, que obran de acicate para superarlos, que inducen a hacer trampas. ¿Qué sería de un póker sin fullerías? Y en el nivel textual, ¿se pondrán en marcha las ficciones sin ese mecanismo fundamental transgresor? Bradomín voluntariamente, quizás adicto, se entrega a la actividad juguetona para probar su suerte, por instintos de competencia, por moverse en terreno utópico libre de finalidad, quizás en espera de un posible efecto catártico[45] y también por sentirse atraído por las prácticas seductoras del supuesto tahúr, cuya «mano sádica que hacía doloroso el placer y lo prolongaba»[46] lo reta y lo excita.

Los instintos lúdicos y el arte de la seducción van íntimamente ligados, y desempeñan un papel de primer orden en los dos planos de la erótica y del texto. Seducir a través del hechizo sensual y seducir a través del verbo. Se hizo notoria la idea de la lectura como flirteo, como acto amoroso, por ejemplo a través de los trabajos de Barthes, Plaisir du texte o S/Z. Sucede que nuestro dandy mujeriego Bradomín combina vida erótica y texto y domina a la perfección dicho arte en el plano de la lengua, posee el don de la elocuencia. Maximina lo admira por su virtuosidad expresiva, su «plática galante»[47]. Igualmente trata de persuadir con unos parlamentos soberanos y ágiles a la ingenua novicia María Rosario[48]. Dos oyentes más, la abadesa y la Niña Chole, se rinden en cuerpo y alma al exhibicionismo verbal y discurso seductor del «galán y poeta»[49] que se pone a inventar un cuento. Ambas, hipnotizadas, encantadas, sucumben al engaño de la narración urdida, empiezan a sollozar y a verter lágrimas:

> En honor suyo [de la Niña Chole] inventé toda una leyenda de amor, caballeresca y romántica, como aquellas que entonces se escribían. La Madre Abadesa conmovióse tanto, que durante mi relato vi temblar en sus pestañas dos lágrimas grandes y cristalinas[50].

---

[45] Cf. los estudios del especialista en el tema, Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza, 2000 (1938).

[46] Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, *op. cit.*, p. 142.

[47] Valle-Inclán, *Sonata de Invierno*, *op. cit.*, p. 190 «–No le creo a usted, pero me gusta mucho oírle... ¡Sabe usted decir todas las cosas, como nadie sabe!... »; o Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, *op. cit.*, p. 120.

[48] Y a confundirla al proponerle como padre espiritual a Casanova al lado de San Agustín (Valle-Inclán, *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, pp. 83-85 y 72).

[49] Valle-Inclán, *Sonata de Invierno*, *op. cit.*, pp. 132 y 196.

[50] Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, *op. cit.*, p. 124.

La misma Niña Chole queda aún más apasionadamente cautivada:

> Escuchaba inmóvil, con rara ansiedad. Yo mismo me maravillaba al ver cómo fluía de mis labios aquel enredo de comedia antigua. Estuve tan inspirado, que de pronto la Niña Chole sepultó el rostro entre las manos, sollozando con amargo duelo.

Tal éxito del seductor discursivo se prolongará poco después en los rituales eróticos. Por poco estalla su instinto de Casanova con la monja:

> La Madre Abadesa, con su hábito blanco, estaba muy bella, y como me parecía una gran dama, capaz de comprender la vida y el amor, sentí la tentación de pedirle que me acogiese en su celda, pero fue sólo la tentación[51].

Las «viejas artes de enamorar» aprendidas en la literatura, las tácticas afrodisíaco-verbales, aplicadas por el ducho conquistador, su «harta novelería en la cabeza»[52], le iluminan repetidas veces. Nos revela alguna que otra estrategia concreta, como la retardadora, que practica tanto en la reconciliación carnal con la Niña Chole[53] como en el flujo narrativo de su texto con largas descripciones del paisaje tropical[54], que suspenden la acción entre los dos amantes, y aplazan el desenlace[55].

Mentira

El don fabulador se acentúa al «mentir un poco»[56], ya que la versión verdadera le parece al Marqués «un relato menos interesante, menos

---

[51] *Ibid.*, pp. 127 s.

[52] «Con la ciencia profunda, exquisita y sádica de un decadente, quería retardar todas la otras, gozarlas una a una en la quietud sagrada de aquella noche», *ibid.*, pp. 116 y 93. La conexión entre la seducción erótica y la literaria la practica acompañando cada uno de los siete «copiosos sacrificios» con la Niña Chole de la lectura de un soneto de Aretino (Valle-Inclán, *Sonata de Estío*, *op. cit.*, p. 151).

[53] *Ibid.*, p. 172.

[54] *Ibid.*, p. 148.

[55] Bradomín parece gozar especialmente de su don fabulador frente a los representantes más o menos ingenuos, crédulos, de la Iglesia: la Abadesa, la novicia y unos teólogos en un convento italiano, para quienes inventa «toda una leyenda piadosa y milagrera» sobre el papa (Valle-Inclán, *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, p. 44). También se mofa de dos viejos frailes en la Sonata de Invierno, al acompañar su disfraz de cartujo (trampa para no caer en manos de un cura enemigo) de una historia de arrepentimiento y conversión, que le parece al Rey «una burla digna del impío Voltaire».

[56] Valle-Inclán, *Sonata de Invierno*, *op. cit.*, p. 209.

ejemplar y menos bello que mi invención». Pronuncia un elogio de la mentira –por su forma poética, rítmica– casi un panegírico:

> ¡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! [...] ¡Cuidad que es también un don del Cielo!... [57]

El tópico decadentista de la apología de la mentira como sustrato creativo y seductor ya lo habían propagado Nietzsche y Oscar Wilde en sus correspondientes ensayos. El primero, Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (1873), expresa escepticismo respecto a la verdad comentando la general mentira lingüística (sobre todo en la formación –metafórica– de palabras) y defendiendo la supremacía del Arte sobre la Vida. «Si el intelecto logra engañar, sin hacer daño, es suntuoso, rico, orgulloso, diestro y audaz»[58], según Nietzsche. Oscar Wilde, en The Decay of Lying (1889), igualmente propaga liberarse de la «prisión» del realismo/naturalismo y su «fracaso», e independizar el Arte de la Vida o la Naturaleza «imperfectas», meras imitadoras[59]. Señala la equiparación (de abolengo platónico) de ficción y mentira; la verdad la tilda de «mórbida, insana, depresiva, sórdida». El Arte no debería aspirar a la verosimilitud, mímesis o imitación:

> Society sooner or later must return to its lost leader, the cultured and fascinating liar [...], the true founder of social intercourse. For the aim of the liar is simply to charm, to delight, to give pleasure. He is the very basis of civilized society [...][60]

Por lo general, apenas se encuentran éticas de la filosofía que no hayan censurado la mentira (Platón, San Agustín y Kant), pero siempre

---

[57] *Ibid.*, p. 130.

[58] Friedrich Nietzsche, «Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne», *Sämtliche Werke*, tomo 1, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1980, pp. 875-890: El arte declara la apariencia como apariencia, por ende no quiere engañar, es verdadero.

[59] Cf. Rafael Cansinos-Assens, *Ramón del Valle-Inclán*, citado en Laura Freixas, *Retratos literarios*, Madrid, Espasa, 1997, p. 51. El subtítulo de la novela A reliquia de Eça de Queiroz, comentada arriba, publicada dos años antes del ensayo de Wilde, reza Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia.

[60] *Ibid.*, p. 51.

ha habido escépticos no creyentes en una verdad pragmáticamente reconocida[61].

Recientes investigaciones en torno a la mendacidad aseguran que un 40% de nuestra comunicación no corresponde a toda la verdad[62]. Y por los años 60 del siglo XX, el romanista Harald Weinrich, en un impulso solitario (pero teniendo en mente el texto de Nietzsche), desarrolló una Linguistik der Lüge[63], afirmando que la lengua, «seductora», aparece como disfraz del pensamiento, y que cada hombre miente. Cita el salmo (115,11), «omnis homo mendax» y el famoso sofisma cretense. En cambio, no gozan de la inmunidad los personajes, que han sentido la pulsión de mentir: desde el ingenioso Ulises (y todo el panteón griego) hasta Pinocho o el barón de Münchhausen; el mentiroso Don García de la comedia de Ruiz de Alarcón, La verdad sospechosa, hallaría una rica descendencia en piezas de Corneille y Goldoni[64].

En los años 80, Mario Vargas Llosa reanudó el tema de la ilusión (o falsificación) artística asegurando, en su ensayo El arte de mentir[65], la base mentirosa de cualquier pieza ficticia[66]. Las mentiras «llenan las insuficiencias de la vida», «documentan» nuestros «demonios», materializan «fantasmas», «nostalgias», «frustraciones», «deseos», «obsesiones»[67].

---

[61] Wilde, aunque con poco esmero, cita (de segunda mano) a Francisco Sánchez (Franciscus Sanctis) y su ensayo *Quod nihil scitur*. Sanctis no habla nunca de la mentira, sólo de la falsedad, cuando cuestiona la verdad: «Sic verum nunc cum vero, nunc cum falso mixtum non discernitur: sed nunc verum falsum apparet, nunc falsum verum». [«Pues, la verdad no se distingue como tal, cuando a veces se mezcla con la verdad y otras veces con la falsedad; pero a veces la verdad aparece como falsedad, y la falsedad como verdad». (La traducción es mía)] (Francisco Sánchez, *Quod nihil scitur*, ed. bilingüe inglés-latín de Elaine Limbrick, New York, Cambridge University Press, 1988, p. 153). Dicho ensayo fue publicado a finales del siglo XVI, un año antes de uno de los *Essais* de Montaigne, titulado «Des menteurs», en el que apenas se le defiende al mentiroso: «En vérité le mentir est un maudit vice».

[62] Cf. la revista suiza *Facts*, 41, 1998, pp. 92-101.

[63] Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1966.

[64] Cf. también los personajes de Bocaccio, Italo Svevo, Henry James, Proust, etc. Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

[65] Mario Vargas Llosa, *El arte de mentir* (1984), en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, 1996, pp. 269-275.

[66] Afirma que «sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar» (*ibid.*).

[67] En el proceso de la creación, se agrega a la vida, más o menos sutilmente, cierta dosis ilusionista de «modificación profunda». La verdad inherente a esa transformación preliminar depende de la «capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía» (*ibid.*, cf. la preceptiva literaria de la verosimilitud).

Se aplican principios primarios tramposos y abiertamente declarados como tales[68], y se torna obsoleto todo detector de mentiras.

En épocas de transformación, de límites seculares o encrucijada intermilenaria, parecen perfilarse calidades dialécticas, de Jano bifronte; vuelve a tener coyuntura el elogio de la mentira. Eric Rohmer lo confirma en una entrevista poniendo sobre el tapete los temas que interesan en el contexto finisecular de las Sonatas: el arte de mentir como motor del cine (donde «todo es mentira»), la erótica, la belleza plástica en la organización del espacio, el mecanismo lúdico (juego dentro del juego) en el proceso de crear ficción, el cuestionamiento de la moral, el escepticismo de la lengua, el arte de configurar tiempos y ritmos según el modelo de los ciclos musicales; y por si no fueran pocas todas estas coincidencias entre ambos artistas de dos fines de siglo seguidos, Rohmer se autodefinió como «existencialista católico»[69] y creó su tetralogía fílmica según las estaciones del año, terminada por Conte d'automne.

La rehabilitación de la mentira apunta, si su efecto no es dañino, a los principios del placer lúdico y aliviador, a la mascarada del ser y parecer, según la carnavalización de Bajtin. Fraude, simulación, camuflaje (en el mundo animal una estrategia de sobrevivir) o el mimetismo se conectan directamente con el Arte, con la ficción literaria. El discurso de la mentira, que prefiere las historias gratuitas a la verdad demasiado insípida, el 'Se non è vero, è ben trovato...', constituye un código más de conducta despreocupada, corrosiva, disidente.

Bagatela

El quinto y último concepto nos llevará directamente al término de este artículo. La bagatela, el detalle, la fruslería favorecen lo trivial o banal, lo baladí y superficial, aunque sólo en apariencia, porque pueden ser muy elocuentes y poderosos[70]. Suele subestimarse su riqueza de matices. La bagatela disimula. Un concepto maravilloso, al que no le interesan los

---

[68] El mentiroso de Cocteau dirá: «Je voudrais dire la vérité. J'aime la vérité» (citado en Weinrich, *Linguistik der Lüge*, *op. cit.*, p. 69).

[69] Marcus Rothe, «Ich suche nach der plastischen Schönheit», *Die Weltwoche*, 15-X-1998.

[70] En el capítulo LXII de la segunda parte del Quijote, que acontece en la imprenta barcelonesa, se relaciona el concepto con el juego, al traducir el italianismo por juguete.

grandes gestos efectistas y que disuelve normas morales[71]. El préstamo de Laurence Sterne, tildado por Eco de postmoderno –por Ihab Hassan incluso de «pre-postmoderno»–, andaba en boca de todo el mundo literario en la España de entresiglos: además de Valle, lo citaban, no siempre indicando la fuente correcta, Baroja, Azorín y Unamuno. Se había sacado de la novela A Sentimental Journey through France and Italy, de una carta ficticia, redactada en francés[72]. El culto a la bagatela lo propaga el sentimental Marqués casi al final de la Sonata de Invierno, cuando insiste en la risa y la diversión, en un pasaje metaliterario, en el que la Reina le propone redactar sus memorias: «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[73].»

El tono transgresor de las Sonatas resuena no sólo en el ámbito placentero, liviano (del deseo, del juego, de la seducción), sino también en la vertiente existencial oscura, cruda, de la brutalidad, la violencia, la depravación. Bradomín aprueba, incluso desea el «nimbo satánico»[74], perverso, el sadismo, el incesto (una «potestad sagrada»); el horror «es bello»[75] y le excita[76]. Tales estímulos sólo ocasionalmente hunden al Marqués en la melancolía y el desengaño[77], que entonces puebla su

---

[71] Es autónoma, irreverente e disidente y se burla de virtudes, doctrinas e instituciones. Como la sonata la bagatela es pieza musical (Ravel, Satie, Beethoven).

[72] El yo aguarda pacientemente su turno de amante, aliviándose la espera con la divisa: «En attendant - vive l'amour et vive la bagatelle», Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768), London, Penguin, 1967, p. 70.

[73] Valle-Inclán, *Sonata de Otoño/Invierno*, *op. cit.*, p. 207. Y el redactor en jefe de Luces de bohemia (1919) lo censurará a los jóvenes bohemios hacia el final de la séptima escena. Cf. Pablo Cabañas, «¡Viva la bagatela! Examen de una expresión noventayochista», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, pp. 153-162. Cabañas logra reconstruir el camino de la divisa irreverente, especie de manifiesto estético (de arte por el arte) desde Lawrece Sterne a los del 98, Azorín, Baroja y Valle-Inclán. El postulado cínico, iconoclasta resta vigencia a los profundos valores tradicionales de España.

[74] Valle-Inclán, *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, p. 66.

[75] *Ibid.*, p. 187.

[76] Con su «perversión melancólica y donjuanesca» Bradomín no sólo llega a aprobar el incesto de la Niña Chole como una «bella historia», sino que le hace temblar de pasión (Valle-Inclán, *Sonata de Invierno*, *op. cit.*, p. 196 y *Sonata de Estío*, *op. cit.*, pp. 132 s.). Al presenciar la escena del negro matado por los tiburones para solaz de la Niña Chole, descubre Bradomín en los «labios crueles» de ella la «sonrisa de un enigma perverso» (*Sonata de Estío*, *op. cit.*, pp. 144, 171). «La crueldad de la criolla me horrorizaba y me atraía: Nunca como entonces me pareciera tentadora y bella», *ibid.*, p. 112. Está omnipresente el soplo sádico y demoníaco (del «cornudo monarca del abismo»), *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, p. 62.

[77] Hacia el final de la *Sonata de Invierno* surgen en él sombras, deseperación, angustia, tristeza y abatimiento.

espíritu de reptiles incómodos, «larvas, furias sierpes», «víboras mal dormidas en el corazón»[78].

Se celebra la magia del terror (apocalíptico) –también en el reciente fin de milenio– lo inquietante, lo irracional y lo oculto, hasta la transgresión definitiva, la aventura amorosa con la muerte. Resultan innumerables los pasajes de escenas morbosas, la necrofilia más aguda en las cuatro Sonatas. Cuánta plasticidad y fruición en las descripciones de cadáveres femeninos, su piel o párpados de cera amarillenta y «ondulante cabellera enredada» en la puerta durante el transporte macabro, en el que Bradomín carga con la finada Concha, su amante, para devolverla de su alcoba a la de ella. Y eso inmediatamente después de haberse acostado con la prima de Concha[79]. El culto a la muerte y los «refinamientos» eróticos, Eros y Thanatos, se declaran inseparables.

Pero, por lo general, el Marqués concede poco espacio a las notas sombrías, a la miseria. Convierte lo grave en algo insignificante, en bagatela. Y ésta se redimensiona, muestra su calidad monstruosa, impertinente e hipertrofiada, y llega a una caprichosa afuncionalidad, a la fragmentación, y rechaza el contexto. Los detalles, las bagatelas podrán parecer exiguos pero, dentro de un sistema complejo, cobran mucha importancia, calidades ocultas del detalle. Cabe descubrir la magnitud sugestiva de las dimensiones modestas de la bagatela.

Desde un fin de siglo saturado, trivializador, micro-, hasta nano-especializado que fomenta minucias lapidarias nacidas del lujo y alaba mentirosos, lúdicos, seductores, coquetos y cómicos mecanismos a contrapelo, nos tienta exclamar la consigna enfática y juguetona de la futilidad de épocas (y de absurdas modas literarias finiseculares y «prepostmodernas»), épocas que van y vienen, pendular y cíclicamente: ¡Ha muerto otro siglo, viva la bagatela!

Yvette SÁNCHEZ
Universidad de San Gallen, Suiza

[78] Valle-Inclán, *Sonata de Primavera*, *op. cit.*, pp. 68 y 78; *Sonata de Estío*, *op. cit.*, p. 105.
[79] Valle-Inclán, *Sonata, de Otoño*, *op. cit.*, pp. 114 s.