

Brandon Severance



Don Juan en Valle-Inclán

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2010-2011

Convocatoria de Junio

Epícteto José Díaz Navarro

Fecha de defensa: 29/06/2011

Calificación del Tribunal: 9,5

El abajo firmante, matriculado en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: "Don Juan en Valle-Inclán", realizado durante el curso académico 2010-2011 bajo la dirección de Epícteto José Díaz Navarro en el Departamento de Filología Española II, y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

Brandon Severance

Brandon Severance

Don Juan en Valle-Inclán **Brandon Severance**

Resumen:

El objetivo de este trabajo ha sido destacar el impacto de Don Juan sobre Ramón del Valle-Inclán y viceversa. Tanto el uno como el otro son primordiales para la literatura española y su influjo mutuo se hace notar mediante su Marqués de Bradomín, esta vez en prosa, cuyo papel de Don Juan *feo, católico y sentimental* asoma al arquetipo a las puertas del siglo XX y a su escritor al éxito literario. Más que un simple personaje, Bradomín representa nuestra mejor oportunidad de conocer al enigma detrás de *las Sonatas*, un Valle-Inclán joven y donjuanesco. Nadie mejor que Bradomín para acercarnos a Valle-Inclán y, mediante todo aquel que éste representa, nos invita a interpretar de distinta manera todo un linaje de donjuanes, donde al final nos espera el más *admirable* de ellos.

Palabras clave:

- Valle-Inclán
- valleinclanesco
- valleinclaniano
- Bradomín
- bradominesco
- Don Juan
- donjuanesco
- Ramón Gómez de la Serna
- Teresa Wilms Montt
- las *Sonatas*

Don Juan in Valle-Inclán **Brandon Severance**

Synopsis:

The objective of the following project is to highlight the impact of Don Juan on Ramón

del Valle-Inclán and vice versa. Both are primordial to Spanish literature and their mutual influence is made apparent via Valle-Inclán's Marquis of Bradomín. Through prose, his role as an “ugly, Catholic, and sentimental” Don Juan presents said archetype at the doorstep of the 20th Century and Valle-Inclán at that of literary success. More than a literary protagonist, Bradomín represents perhaps our greatest opportunity to know the enigma behind the *Sonatas*, a young and donjuanesque Valle-Inclán. In helping us to approach Valle-Inclán and, by everything he represents, we are invited to interpret from a new perspective Don Juan's lineage, where at the end awaits us perhaps the most complex unique of them all.

Keywords:

- Valle-Inclán
- Valleinclanesque
- Bradomín
- Marquis of Bradomín
- Bradominesque
- Don Juan
- Donjuanesque
- Ramón Gómez de la Serna
- Teresa Wilms Montt
- *Sonatas*

Índice	Página
I. Ramón José Simón Valle y Peña	1
1. La advertencia de Gómez de la Serna	2
2. Las cartas	3
3. Las entrevistas	6
4. Dios y el Diablo	7
5. Bradomín en Valle-Inclán	10
6. Teresa Wilms Montt	13
7. La sobriedad	17
II. Xavier Bradomín	19
1. Cuestionamiento del donjuanismo	20
2. La mudanza	23
3. La pluralidad de mujeres	27
4. La nostalgia	29
5. La mentira	30
6. La dualidad religiosa	31
7. El criado y la voz de la justicia divina	33
8. El castigo	34
III. Conclusiones	37
IV. Bibliografía	39

I. Ramón José Simón Valle y Peña

Su nombre se halla impreso en algunas de las obras más significativas publicadas de finales del siglo XIX en adelante. Hoy conocido como Ramón del Valle-Inclán, es bautizado Ramón José Simón en el año 1866 en Vilanova de Arousa, pueblo pontevedrés de su Galicia natal. Sus orígenes dan pistas sobre un posible futuro literario, pero ni siquiera su padre Ramón Valle Bermúdez, también escritor, sabía que su hijo recién nacido le llegaría a eclipsar a nivel literario. Como señala Melchor Fernández Almagro en un pequeño resumen de la vida de Valle-Inclán, nuestro literato nace “de buen linaje” (Almagro, 5) aunque sin gozar del marquesado que, más adelante, otorgará a su personaje literario Bradomín y que, curiosamente, pretenderá conseguir en vida por tierras gallegas (Hormigón, *Cronología y documentos*, 33). Sus 70 años de vida, entre 1866 y 1936, suponen un vaivén entre puntos geográficos tan diversos como Galicia, México, Madrid y Roma. Cabe destacar también otras estancias más cortas, casi podríamos decir *escalas*, en Argentina, Chile, Cuba y Aranjuez, entre otros destinos. Cada vez que llega a un sitio nuevo, suele hablar de él en sus libros. En cambio, en otras ocasiones, plasma lugares en su obra antes de conocerlos, como son los casos de Italia y Navarra, en la *Sonata de primavera*¹ y *Sonata de invierno*, respectivamente. No obstante, en sus estéticas literarias, que son numerosas, más que una fluctuación se observa una línea recta. Volverá, sin embargo, a publicar y pulir obras antiguas mientras cultiva nuevos estilos. Este será el caso, por ejemplo, de los años 1920 y 1921, cuando fueron reeditadas la *Sonata de primavera* y la *Sonata de estío*, solo un año después de la primera publicación de *Luces de bohemia* (Hormigón, *Cronología y documentos*, 38-40). Salvo por una breve intervención de Bradomín y alusiones a éste, que también se somete a retoques, estas obras apenas guardan relación entre sí y, por tanto, son todo un testimonio de la versatilidad y el progreso de Valle-Inclán como artista.

Su admirable trayectoria tiene sus raíces en el gran éxito de las *Sonatas*, ciclo donde destaca Bradomín y el donjuanismo, eje de este estudio. Recordemos que el personaje de Bradomín nace pronto en la carrera de Valle-Inclán y hasta reaparece (nunca

¹ Guillermo Díaz-Plaja habla brevemente de un posible viaje a Italia que Valle-Inclán realizó en su juventud en *Las estéticas de Valle Inclán* (pág. 17), y más extensamente en el artículo de Dianella Gambini, titulado *Sonata de primavera: itinerarios reales/itinerarios ficticios*. Además, citaré a partir de ahora todas las *Sonatas* por la letra mayúscula que corresponde a la estación de su título: *P, E, O* y *I*

muere) en varias obras posteriores, por lo cual es quizá la figura literaria más importante creada por nuestro autor.

Nuestro objetivo será establecer un marco para entender mejor a Ramón del Valle-Inclán a través del Marqués de Bradomín y viceversa, una pareja sobradamente conocida, pero a veces malinterpretada, que, frecuentemente, llega a borrar la línea entre autor y personaje. Enfrentarse a las cuatro *Sonatas*, eje y nacimiento de Bradomín y, quizá, el éxito literario de Valle-Inclán, supone el reto de fijar relaciones entre la vida del autor y sus creaciones y la intertextualidad entre el mito de Don Juan y su proyección en la obra valleinclanesca. A más de un siglo desde su publicación, lo que supone más de cien años perfilados por una colección asombrosa de estudios biográficos y literarios sobre Valle-Inclán y su obra, el estudio moderno tiene la responsabilidad de hacer entrever las fuentes más valiosas en la abundancia de materia y, respaldándose en ellas, aportar una visión nueva que haga justicia a las obras y autores implicados. La bibliografía profusa sobre Valle-Inclán, sin embargo, no siempre nos garantiza la claridad, por lo cual la multitud de fuentes es, dependiendo del caso, de agradecer o abrumadora.² De todos modos, incorporaremos varias de estas fuentes con la intención de ir señalando las que pueden aportar una visión de Valle-Inclán y Bradomín cada vez más precisa.

I.1. La advertencia de Gómez de la Serna

Para aproximarse a la figura de Ramón María del Valle-Inclán es preciso tener presente la naturaleza conflictiva de los relatos que existen sobre ella. Esto se debe a muchos factores, empezando por el afán de explotar su carácter singular, tanto de él como la prensa de la época. De todas maneras, nuestro estudio ha de seguir el siguiente lema del entrevistador Ruy de Lugo Viña³: “Si tanto admiro al artista ¿por qué no he de conocer y tratar de admirar también al hombre?” (Dougherty, 132). Creo acertada su lógica ya que se trata de un alguien cuya obra y vida merecen (y necesitan) una detenida lectura para ser apreciadas y entendidas. El buen investigador ha de emplear cierto nivel

² A este respecto debe señalarse la bibliografía valleinclaniana que vienen publicando Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer en *Anales de literatura española contemporánea (ALEC)* desde 2001.

³ De esta entrevista nació cierta polémica, pues en ella Valle-Inclán critica duramente a su tierra natal, pero quizá lo más importante es que “niega rotundamente haber tenido entrevista alguna con Lugo Viña...” (Dougherty, 128, nota 157). Sea cual fuere el caso, el motivo de Viña es afín al de este estudio.

de escepticismo, como explica Ramón Gómez de la Serna en su discutida y frecuentemente citada biografía de Valle-Inclán:

Para la idea de un Valle-Inclán extravagante y estrafalario, capaz de todo, van muchas veces mejor las apócrifas que las legítimas, y es posible que den más desenvuelta y desfachatada animación a una biográfica falaz, pero la biografía honrada es la única que honra al muerto. (Gómez de la Serna, 193)

El que tenga en el oído – y que además sea un oído fino- la sonoridad espiritual de las anécdotas de Valle-Inclán, se dará siempre cuenta de cuáles son verdaderas, aunque aquellos mandantes de fino ingenio las sabían endilgar bien, insistiendo en haberlas recibido de viva voz.” (Gómez de la Serna, 193)

Su mensaje es claro: conocer al verdadero Valle-Inclán requiere dejar a un lado la excesiva ficción que entorpece nuestro entendimiento sobre él. Gómez de la Serna nos está advirtiendo específicamente de un nuevo pasatiempo, casi una profesión de la época: crear relatos apócrifos sobre Valle-Inclán. Cuenta que los periódicos pagaban los cuentos y hasta dedicaban columnas a los relatos valleinclanescos: «Ya se sabía que las [anécdotas] de don Ramón, si tenían cierto parecido de legítimas, eran pagadas con preferencia, porque don Ramón no se ofendía porque sabía la caridad que eso representaba» (Gómez de la Serna, 192). Estamos, por tanto, siendo advertidos de que, inevitablemente, tropezaremos con los cuentos apócrifos que «iban a documentar biografías futuras» y, lo que es peor, la probabilidad de creerlos. Puede que esto también se deba a que Valle-Inclán tiene el público acostumbrado a lo inverosímil. En consecuencia, estamos irónicamente dispuestos a creer cosas relacionadas con su nombre que en otro caso no convencerían. Dicho esto, ¿cómo establecemos una visión centrada en el hombre exenta de falsedad? Esta pregunta es importantísima para el estudio de un autor que tanto ha aportado a la literatura española y a su propia leyenda y, al mismo tiempo, una cuestión tan importante como polémica.

I.2. Las cartas

Nuestros estudios modernos cuentan con un recurso fundamental para conocer a Valle-Inclán, en cierto sentido más que cualquier biografía u obra publicada por el propio autor: las cartas editadas gracias al archivo familiar Valle-Inclán Alsina. Respalda por los descendientes del escritor, la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela se encarga de llevar a cabo investigaciones como ésta, tan reveladora del Valle-Inclán más sincero, cuya pluma se preocupa más por lo cotidiano que por la literatura. La selección de cartas ofrecida en la reciente publicación *Valle-Inclán inédito* nos presenta a un hombre de buen cálculo económico, siempre consciente de los minuciosos detalles con respecto a su publicación. Igual de sorprendente es la imagen del hombre de familia que envía cartas a casa durante largas estancias. Explica, y por tanto desmiente, las falsedades sobre los motivos de su dimisión de tan altos cargos (otra fuente de ficción) como los de Profesor Especial de Estética de las Bellas Artes, Conservador del Patrimonio Artístico Nacional, Director del Museo de Aranjuez, Presidente del Ateneo de Madrid y Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma⁴. Manuel Alberca, en su prólogo del libro que acabo de citar, titulado *La cara oculta de Valle-Inclán*, procura despejar dudas que rodean al literato, basándose siempre en las cartas y testimonios de otros insignes autores que mencionaremos más adelante. La versión que ofrece rompe con la generalmente aceptada visión de Valle-Inclán como ejemplo de la bohemia y, por tanto, merece una lectura detenida. Cabe destacar que tanto la Cátedra Valle-Inclán como los herederos del escritor sostienen una imagen bastante casta de este, la cual puede, en un principio, producir conflictos con otras fuentes igualmente conocidas. Partiendo de esta aparente fricción, tendremos en cuenta sus contribuciones, llevadas a cabo de buena fe, mientras admitimos otros testimonios para determinar la visión más imparcial posible sobre Valle-Inclán.

Un problema al que nos enfrentamos es la desequilibrio entre las cartas y la biografía puesto que, a pesar de la importancia de los escritos personales, el material ajeno escrito sobre su persona es mucho más amplio. Por ello, estamos obligados a ver las cartas como complemento y moderador de la biografía cuando coinciden, pero, por pura insuficiencia de datos, pueden resultar discutibles como fuente única de

⁴ El primer nombramiento y dimisión tienen lugar en el año 1916, los siguientes tres en el año 1932 y su compromiso en Roma se desarrolló de 1933 a 1934. Para más información al respecto, véase las cartas del libro citado, que se ocupan extensamente del tema, dando motivos ampliamente razonados.

información⁵. Además, ante la información menos clara o simplemente inexistente, nuestra pauta será, como dice Antonio Machado en referencia a Valle-Inclán, que “la mera carencia de vicios no supone virtud” (Alberca, 31).

Adoptada esta misma idea en cuanto a las cartas, la bohemia de Valle-Inclán, junto a otros vicios y virtudes, no queda ni corroborada ni denegada por la mera carencia de datos, a pesar de la suma de 144 escritos enviados y recibidos, en algunos de los cuales se observaría cierta banalidad, debido a la cual resulta sumamente difícil de aceptar la siguiente teoría de Alberca: “[...] no cabe esperar aquí, salvo excepción, efusiones íntimas y menos aún indiscreciones, pues Valle era refractario al confesionalismo por escrito [...]” (Alberca, 21). Al contrario, su contenido frecuentemente abarca desde lo más rutinario, como puede verse en este párrafo dirigido a Javier Puig:

Querido Amigo: Recién llegado aquí, le escribí una larga carta dándole cuenta del estado de la Merced. Temo en vista de su silencio que no la haya recibido. ¿Cuándo viene usted a dar un vistazo a esto? (*Valle-Inclán inédito*, 189)

... hasta lo más íntimo, tal y como deducimos al leer fragmento dedicado a su hijo, Carlos del Valle-Inclán Blanco:

Escríbeme tus impresiones. Y no descuides los estudios. Si, como creo, te veo en Octubre estudiante de Universidad me habrás dado una de las mayores alegrías de mi vida.

Aplicate hijo mío, y no olvides cuánto te quiere y cuánto espera de ti tu Padre. (*Valle-Inclán inédito*, 254-255)

Como vemos en el primer ejemplo, Valle-Inclán escribía cartas con mucha naturalidad, debido a una multitud de motivos que engloban desde lo más trivial hasta lo más profundo. En una de las cartas más citadas, dirigida a Josefina Blanco, destaca la verborrea, cosa que no sugiere para nada un hombre mal dispuesto a la comunicación por escrito:

⁵ Por ejemplo, los estudios de Hormigón que cito más adelante proporcionan una cantidad de datos inmensamente más amplia que cualquier colección de cartas, obras, entrevistas, etcétera.

Querida Josefina: Solamente podré ponerte dos letras, porque espero la visita de un americano, y creo que está llamando a la puerta. – No era el americano. Sigamos. Esta tarde vendrá a verme un redactor de *Le Temps* que desea publicar una entrevista conmigo. – Ahora creo que llama el americano. Espera en el salón y voy a terminar [...]. (*Valle-Inclán inédito*, 181-182)

Visto el tono ligero de esta carta, resulta sumamente difícil creer que Josefina y él no se hubiesen intercambiado ninguna cuando en 1932 peligraba su matrimonio y finalmente terminó.

Resulta evidente que, más que desmentir las exageraciones y las andanzas de Valle-Inclán, como pretende abiertamente Manuel Alberca, las cartas que se van publicando relatan una imagen que podría coexistir con la conocida. ¿Son mutuamente exclusivos el éxito literario y la bohemia? ¿Podía Valle-Inclán amar a Josefina y haberle sido infiel con Teresa Wilms Montt? Hago referencia a este tipo de asuntos cuando aludo a los lapsos irreconciliables sin la aportación de más cartas, pues hasta aquí queda mal representado el dinamismo de Valle-Inclán, cuya vida va más allá de la compra de papeles o la aceptación y dimisión de altos cargos. Mientras sea tan selectiva la información con la que contamos, habrá que asumir la confusión que ello produce en nuestra imagen de Valle-Inclán que, sumando todas las tesis, permite la percepción de un bohemio sobrio y, sin duda alguna, un hombre de familia bradominesca. Estas paradojas son prueba del enigma de Ramón del Valle-Inclán, hombre que perfeccionó la literatura hasta tal extremo que su ficción frecuentemente complica una salida que lleve a puntos biográficos fidedignos.

I.3. Las entrevistas

En medio de los extremos, obra y biografía, es justamente donde se sitúan las entrevistas pues ocupan un plano que incorpora tanto la (supuesta) franqueza de las cartas como la ficción novelesca y teatral. Además, no cabe duda de que su veracidad oscila bastante: por un lado, nos enfrentamos con un Valle-Inclán meditabundo, tan revelador y sincero como en las cartas; por otro, encontramos a un hombre tan propenso a lo apócrifo como víctima de él, matiz que resulta muy bradominesco. Esta segunda versión, la del Valle-Inclán mítico, nos empieza a facilitar vínculos entre él y Bradomín. Importa

resaltar que los entrevistadores solían asociar al autor con Bradomín y hasta trocar sus nombres:

Porque este marqués de Bradomín, tan sutil y tan culto, novelador y poeta, manco como Cervantes y miope como Quevedo, es bueno, bueno como todos los grandes y los poderosos. (Hormigón, *C&D*, 59)⁶

Don Ramón María del Valle-Inclán, Marqués de Bradomín, no espera la pregunta necia, ni el interrogatorio insulso. (Hormigón, *C&D*, 91)

Don Ramón María del Valle-Inclán existe, y la sonrisa «flor de su figura» -tiene la misma arruga escéptica y tristona de aquel gran señor de Bradomín, que ya muy viejo escribió sus memorias en el destierro... (Hormigón, *C&D*, 92-93)

Cabe preguntarse si aciertan quienes quieren ver a Valle-Inclán en Bradomín y viceversa. Recordemos que los entrevistadores son personas que han tratado directamente con el escritor y, por tanto, no acusan los efectos distorsionadores de una lejanía cronológica. Por otro lado, habría que recordar que el empeño de muchos periodistas conlleva motivos ajenos al estudio literario. Por eso, son más propensos a ver la actualidad de una persona que la investigación en sí, lo cual es un matiz que no debemos perder de vista en nuestro análisis. Además, es preciso tener en cuenta que lo llamaban así por escrito, y como es de suponer que se dirigían a él utilizando su nombre de autor, es imposible conocer a ciencia cierta la opinión de Valle al respecto, entre otras razones porque no podemos conocer la exactitud de la transcripción del periodista respecto a las palabras que pronunció el escritor. En consecuencia, es imprescindible estudiar detenidamente la naturaleza de Bradomín, la vida de Valle-Inclán y los rasgos donjuanescos tanto en la vida del autor como su fuerte presencia en la del personaje. Únicamente de esta manera podremos acercarnos a la obra y a la vida de Valle-Inclán para resaltar lo verídico y desmentir lo falso.

I.4. Dios y el Diablo, el todo enfrentado con el tiempo

⁶ Como he consultado dos libros de Hormigón, citaré la fuente *Valle-Inclán, cronología y documentos* con la abreviación aquí utilizada, *C&D*.

Creo oportuno resaltar el borrador de una carta escrita por Valle-Inclán que, en el caso de enviarse, habría acabado en manos de Antonio Palomero. Se trata de un largo comentario de carácter religioso, muy valioso para nuestro estudio puesto que nos ayuda a comprender su visión de Don Juan y, por consiguiente, la de Bradomín.

El tema es éste: Nuestras acciones son eternas en sus consecuencias infinitas. [...] Esta eternidad, y el poder que en sí llevan para salvarnos o condenarnos, las hace ángeles. Nuestras acciones buenas son ángeles buenos: Nuestras acciones malas son ángeles malos. El Bien y el Mal nuestras dos alas. Nuestras acciones nos salvan, y es la razón piadosa de las preces por los muertos, y de las buenas obras que los vivos les ofrecemos. La Gracia y el Pecado están en nuestro origen, las engendra desde un centro lejano, aquel que ha pasado un día por nuestra vida, encendiendo Odio o Amor. (*Valle-Inclán inédito*, 173-174)

Hasta ahora, apreciamos una teología a nivel teórico: somos propensos tanto al bien como al mal, los cuales son elecciones nuestras y, por tanto, nuestro destino está en nuestras manos. Por causa de la presencia del mal, el hombre ha de salvarse mediante el bien, lo cual supone elegir correctamente, pero siempre partiendo de su poder de decisión. Si triunfa el Odio, es porque se decanta por el ángel del pecado. Si triunfa el Amor, es debido a buenas obras. El concepto del pecado como libre albedrío y, especialmente, como conducta perjudicial, es el eje del castigo de un Don Juan. Tanto el Burlador tirsiano como el Tenorio de Zorrilla se enfrentan al castigo a pesar de que el segundo se salva mediante el amparo de Doña Inés y el arrepentimiento. Si hasta aquí se aprecian lazos a nivel teórico, Valle-Inclán facilita tal búsqueda en las próximas líneas de matices bradominescas:

Valle-Inclán: La sonrisa seráfica del Divino Francisco, es el blanco volar de sus acciones. En cada una veía pasar a un Ángel del Señor. Y mi conciencia cubierta de terrores y de remordimientos, siente pasar, larvado en sus acciones, al Ángel de Satanás. (*Valle-Inclán inédito*, 174)

Por otro lado, considero oportuno resaltar el siguiente fragmento de la *Sonata de estío*, en el que Valle-Inclán pone en boca de Bradomín otra frase casi idéntica: «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. (*E*, 158)».

Es preciso tener en cuenta que hay diez años de diferencia entre los escritos en cuestión, y que, no obstante, el trasfondo deja entrever que el concepto de Valle-Inclán no ha cambiado. La aparente sinceridad de la carta sugiere que, una década antes, plasmó un concepto que mantuvo durante mucho tiempo en las *Memorias del Marqués de Bradomín*. Resulta posible oír la voz de Valle-Inclán en Bradomín en un plano más profundo, en un lugar más allá de lo meramente anecdótico y solamente reservado a los pensamientos más reflexivos, en el cual tiene origen su visión del bien y del mal. Si volvemos a tratar el asunto de la carta, podemos observar con más detalle la postura de Valle-Inclán con respecto al Diablo, muy útil a la hora de descifrar su Don Juan:

Sólo un anhelo tiene el Diablo: Estar en todas partes como Dios. Por eso vuela eternamente en el espacio. ¡Evoquemos los círculos del Enorme Florentino! Sólo una cosa está vedada a Dios: Ser Diablo. ¿Dónde puede anhelar estar que ya no esté presente? Dios es el todo, y el Diablo es el tiempo, lo que pasa y acaba cada instante, y nunca acaba. (*Valle-Inclán inédito*, 174)

He aquí una de las claves para comprender a Bradomín: la mirada de Valle-Inclán hacia el tiempo. Igualmente, no parece casualidad que él, para quien el Diablo se comprende mediante términos temporales, no castigue a Bradomín con la muerte, sino con el tiempo, como estudiaremos detenidamente más adelante. Además, tiene el mismo afán de ser omnipresente, lo cual forma otro aspecto de un Don Juan y, por tanto, Bradomín, ya que están siempre en movimiento, es decir, en perpetua busca de un nuevo escenario donde llevar a cabo sus caprichos de conquistador.

Bradomín se rinde ante el tiempo, pero busca plasmarse tanto en la eternidad como en lugares geográficos. Como es lógico, estas ideas corresponden al desenlace de Bradomín y María Rosario, marionetas de Satanás y Dios, respectivamente, ya que cada uno anula al otro. María Rosario es, junto a Maximina, la única mujer auténticamente piadosa que aparece a lo largo de las Sonatas y Bradomín su inverso. Ocupan, siguiendo la teología presentada por Valle-Inclán en su carta antes citada, dos extremos que se excluyen mutuamente.

Otra cita imprescindible para nuestro estudio es la siguiente, en la que Valle-Inclán resume en una entrevista lo que representa Don Juan:

«Don Juan es un tema eterno y nacional; pero Don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza 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: 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.

[...] Don Juan es el ideal para los hombres; todos los hombres admiran a Don Juan y lo admiran por su trinidad monstruosa.

[...] Los donjuanes 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».
(Hormigón, *C&D*, 102)

Pese a los notables cambios dados en Bradomín, Valle-Inclán evita romper por completo con el arquetipo cuando forja a su Don Juan, quien queda sometido al modelo, amable como él, formado por la trinidad de «demonio, mundo y carne», al cual dice añadir sólo el paisaje, mientras que el personaje sirve más bien de marioneta, una imagen dictada por su narrador y dominada por la naturaleza, es decir, cambiante como las estaciones. Podrían entenderse por «paisaje» dos cosas fundamentales: en primer lugar, la diversidad de escenarios, que vemos en su perpetua moción donjuanesca y, en segundo lugar, el tiempo que vincula la edad de Bradomín con la estación en que lo vemos. El narrador repara en la estética de cada estación, que queda siempre plasmada en el escenario, pero sin anunciar sus intenciones explícitamente. El paso del tiempo y la vivacidad de las estaciones correspondientes son análogos al vigor de Bradomín, al que va respondiendo, en el plano de personaje, con una impotencia cada vez mayor. De ahí el declive de galantería hasta que, muy entrada la vejez, Bradomín trueca el título de Don Juan por el de viejo dandi.

I.5. Bradomín en Valle-Inclán

¿Se inspiró Valle-Inclán en sí mismo para trazar a su Don Juan *feo, católico y sentimental*? Todo apunta a que él, al igual que Bradomín, se habría visto obligado a llevar a cabo la conquista mediante la palabra y el misterio de su persona. Vistos su aspecto físico, su notorio ceceo y una forma de vestir sumamente particular, todo apunta

a que su atractivo, si lo había, no era nada convencional. Fijémonos en la impresión de Josefina Blanco, todavía soltera, cuando estudia la apariencia de Valle-Inclán:

Aquella mano se apoyaba sobre el pecho; luego la barba negrísima un poco en punta, como para caracterizar a Mefistófeles en ópera; luego la boca, de labios finos y pálidos ligeramente movidos por un *tic* nervioso; una boca larga, entreabierta, anhelante, de corte mefistofélico también, casi oculta por el mostacho fanfarrón, y tras los quevedos los ojos tristes, cargados de melancolía, como si hubieran contemplado todos los dolores del mundo. [...] Ahora hablaba. Hablaba mesuradamente, dulcemente, con cierta musicalidad que acaso dependía más del tono de las palabras armónicas, bien enlazadas, sin afectación, con naturalidad. [...] El peregrino personaje dejó en mi ánimo una pavorosa impresión mezclada con cierta inefable dulzura. (Gómez de la Serna, 121)

El aire bradominesco de la imagen presentada es patente. Bradomín no es guapo, pero sí es misterioso, inspira algo inefable en las mujeres que lleva a la admiración. Físicamente, el retrato de Josefina Blanco mostraría que el escritor no es agraciado, pero, por otra parte, se le puede considerar «hechicero» pues evoca un aire *mefistofélico* y su don de la palabra deja pasmado a quien le oiga hablar. Su barba negra y mostacho fanfarrón representan la primavera o el estío rebosantes del brío en el joven Marqués, todavía ajenos a la entrada de los cabellos «nevados» de la vejez. Sus ojos de miope son tristes y melancólicos, testigos a «todos los dolores del mundo». Su voz, cargada de musicalidad y dulzura, nos recuerda a la de Bradomín, también impresionado por su propio poder seductor. La visión de Valle-Inclán a través de los ojos de su propia mujer distaría poco en lo esencial de la de Bradomín. En definitiva, si es probable que Valle-Inclán crease a Bradomín a su imagen y semejanza, es incuestionable que los demás, con toda la razón del mundo, también se diesen cuenta de ello.

Sabemos ya ciertas características de Valle-Inclán afines al donjuanismo, entre las cuales destacan su orgullo y su aptitud para cautivar, tanto como orador o como literato. Gómez de la Serna hace un guiño a todo lector que perciba este donjuanismo, recordando de esta manera sus últimos días:

Queda en discusión su último estado de espíritu, pero sobre la intolerancia de los infernales luce en alto su mote bradominesco: Católico, feo y sentimental”, y queda su obra de cenobita de Dios,

y queda la seguridad de que, donjuanesco hasta la médula, creyó “que un punto de contrición da al alma la salvación [...]”. (Gómez de la Serna, 231)

Además, se plantean otros asuntos como la energía de Valle, muy característica de un Don Juan, como dice Corpus Barga: «Valle-Inclán era una fuerza natural. Lo más maravilloso en él era su energía» (Gómez de la Serna, 234). De acuerdo con Barga, es indiscutible que tanto Don Juan como Valle-Inclán se caracterizan por su energía incesante. En consecuencia, se observa el perpetuo vaivén de un sitio a otro y, en el caso del autor, una entrega total a la producción (y vivencia) de novelas y obras teatrales.

Ahora cabe destacar dos de sus biografías más citadas: por un lado, la de Gómez de la Serna y, por otro lado, la del propio Valle-Inclán, que se equipara con Bradomín. Gómez de la Serna, por su parte, no duda en cotejar al escritor con su criatura:

Escrita la Sonata de Otoño por el marqués de Bradomín, su otro yo... (Gómez de la Serna, 79),

El marqués de Bradomín renunciaba a su marquesado y vendía sus cruces, sus pergaminos, sus escudos en marfil, punzoneados con dibujos en negro [...] Parecía realizar una venganza porque no le llamaron como invitado de honor a los saraos y a las cenas de etiqueta. ¡Haberse olvidado del marqués de Bradomín! (Gómez de la Serna, 164)

...sobre la intolerancia de los infernales luce en alto su mote bradominesco: “Católico, feo y sentimental”... y queda la seguridad de que, donjuanesco hasta la médula, creyó “que un punto de contrición da al alma la salvación... (Gómez de la Serna, 231)

Cabe destacar el hecho de que Valle-Inclán se presenta a sí mismo a través de Bradomín en el diario *Alma Española*. Apoyándose en el comienzo de *Sonata de estío* para escribir su única «autobiografía», se relaciona con su personaje de la siguiente manera:

[...] Como los capitanes de entonces, tengo una divisa, y esa divisa es como yo, orgullosa y resignada: “Desdeñar a los demás y no amarse⁷ a sí mismo”.

Hoy marchitas ya las juveniles flores y moribundos todos los entusiasmos, divierto penas y desengaños, comentando las memorias amables, que empezó a escribir en la emigración mi noble

⁷ Corrijo la errata *amargarse* por *amarse*.

tío el marqués de Bradomín. ¡Aquél viejo cínico, descreído y galante como un cardenal del Renacimiento! [...]

Todos los años el día de difuntos mando decir misas por el alma de aquel gran señor, que era feo, católico y sentimental. Cabalmente yo también lo soy, y esta semejanza todavía le hace más caro a mi corazón (Hormigón, 36-37).⁸

Tras establecer el parentesco con Bradomín, Valle-Inclán inicia la búsqueda de vínculos literarios entre él mismo y éste. El resto del artículo cuenta lo que ya el público interpretaba como autobiografía novelada puesto que *Sonata de estío* fue publicada anteriormente en el mismo año. Es en esta obra donde el público siempre ha querido conocer la personalidad de Valle-Inclán a través del joven Bradomín. Epicteto Díaz Navarro en su artículo *Bradomín y el mundo esperpéntico*, estudia la visión de Bradomín posterior a las *Sonatas*, y recoge la siguiente cita, en la que Gonzalo Díaz Migoyo advierte del peligro de llevar al extremo un afán por encontrar elementos biográficos tanto en Bradomín como en otros personajes puramente literarios: «Valle-Inclán, ya se ve, no cae en el error de llamarse a sí mismo Marqués de Bradomín. Este es su tío. Se mantiene en todo momento un elemento diferenciador entre ellos que permita la relación entre dos entidades distintas y no simplemente repetidas» (Díaz-Navarro, 67). Quien sepa manejar la obra de Valle-Inclán con sensatez, esquivando trampas y estableciendo lazos donde los hay, tiene licencia para ver a Bradomín como una proyección literaria (y donjuanesca) de Valle. Sobre la estrecha relación entre literato y criatura, no habría que preguntarse si existe, sino hasta qué punto coinciden.

I.6. Teresa Wilms Montt

Lógicamente, en un estudio como este, centrado en el tema del donjuanismo, no se puede pasar por alto la relación entre Valle-Inclán y las mujeres. La figura de Teresa Wilms Montt, escritora que trató, sin lugar a dudas, con Valle-Inclán⁹, resulta de especial interés a este respecto. Por otro lado, el matiz romántico de esta relación, pese a los

⁸ Este artículo es de gran interés pero su extensión hace imposible reproducirlo aquí; puede verse también la revista *Alma Española*, número de 27 de diciembre de 1903.

⁹ Valle prologa *Anuarí*, obra de Wilms, que, además de contener los testimonios que los colocan juntos en tertulias madrileñas, es una fuente de documentación que se puede considerar suficiente para corroborar su relación.

testimonios insistentes que apoyan su existencia, sigue siendo puramente hipotético. Fuese paternal, como sostiene los Valle-Inclán¹⁰, o romántico, según insinúan los argumentos de Schiavo, este vínculo está documentado mediante anécdotas sueltas tanto en la obra de Valle-Inclán como en la de Teresa, quien también firma como Teresa de la Cruz (o simplemente Teresa de la +). Existen diversos textos que demuestran que entre los dos hubo trato, como pueden ser los de Leda Schiavo, Ruth González Vergara, Joaquín Edward Bello, Joaquín y Javier del Valle-Inclán y aquellos creados por los propios Valle-Inclán y Teresa.

La Real Academia Española define el vocablo *fidelidad* como «lealtad, observancia de la fe que alguien debe a otra persona» mientras que su antónimo, *infidelidad*, es la carencia de todo ello. Consecuentemente, resulta necesario meditar las interpretaciones de Schiavo, sometiéndolas a esta definición:

No interesa saber si la relación fue sexual o no, en todo caso don Ramón hubiera tenido que competir con el hijo de un magnate chileno, Arturo Cousiño, que paseaba sus veinte años por España, y nada menos que con Alfonso XIII, pero no me cabe duda de que Valle-Inclán se enamoró de la “frágil y blonda druidesa.” (Schiavo, VIMI, 257).

Según vemos en la definición ofrecida por la RAE, uno puede ser infiel de varias maneras y no siempre físicamente pues la *lealtad* y *observancia de la fe* pueden manifestarse de distintos modos. Es posible, por consiguiente, ser infiel siempre que exista una ética como es el caso del matrimonio, que traspase barreras físicas. En el caso de que Schiavo acierte en su hipótesis, Valle-Inclán habría sido infiel a su esposa, simplemente por ofrecerle a Teresa lo que sólo le correspondía a su pareja: un amor romántico.

No obstante, esta teoría queda rechazada tanto por Joaquín como por Javier del Valle-Inclán, quienes «entre algunos datos discutibles» (Schiavo, 251), niegan que haya existido un romance entre los dos escritores. Carecemos de los citados detalles, pero sigo creyendo que tal afirmación en una valleinclanista tan notable como Schiavo no se debe ignorar. Su tesis proviene de lo que llama las *mujeres itinerantes*, eso es: «Una mujer que

¹⁰ Refiriéndose a Anuarí, libro supuestamente perteneciente a Carlos del Valle-Inclán, Schiavo nos cuenta lo siguiente: «...Javier y Joaquín del Valle-Inclán hacen una breve introducción a la vida de la escritora chilena y, entre algunos datos discutibles, niegan que haya existido un romance entre los dos escritores» (Schiavo, 251).

se convierte en empresaria de sí misma, de su cuerpo o de su intelecto, o de las dos cosas a la vez» (Schiavo, 249). Afirma Schiavo que Teresa es de las que «eligieron la libertad, que no se aburrieron, pero sufrieron demasiado» (Schiavo, 250). Éstos son rasgos que se combinan, en este caso, para representar un «extraño poder de seducción» y tampoco hay que olvidar que Bradomín se caracteriza por un semejante olfato seductor. Lo que describe aquí Schiavo hace recordar a una imagen sobradamente conocida de la época (la de mujer fatal), si tenemos en cuenta las fuentes de *Anuarí*:

Allí [en Chile] también ocurrió un hecho trágico de cuya memoria no puede desprenderse: un jovencito de 17 años, Horacio Ramos Mejía, se suicida en presencia de Teresa, porque ella lo había rechazado. Y Teresa, típico personaje decadentista, se enamora del muerto y le canta en su libro *Anuarí*. Anuarí es el nombre poético de Horacio. Tanto la autora como el libro son epígonos del decadentismo tanto por la exacerbación de lo macabro como por la delectación en el sufrimiento. (Schiavo, 252)

En esta ocasión, creo oportuno citar por extenso un segmento del artículo de Schiavo que trata directamente la cuestión de una discrepancia entre los Valle-Inclán y Joaquín Edwards Bello, autor de un artículo sobre el supuesto amorío entre Valle y Teresa:

Ahora bien, cuando Javier y Joaquín del Valle-Inclán citan este artículo dicen “Joaquín Edwards Bello daba noticias de esta obra (se refieren a *Anuarí*, y al prólogo de don Ramón), y aunque citaba algún fragmento del prólogo, le restaba credibilidad la disparatada descripción de un romance, de todo punto inexistente, entre Valle-Inclán y Teresa Wilms”. Lo singular es que en este artículo no se refiere Edwards a *Anuarí* ni lo cita y tampoco describe un romance entre los dos amigos; sólo el que quiera leer entre líneas, o sepa más por otras fuentes, puede concluir que había algo más que confraternidad y una relación paterno-filial entre ellos. (Schiavo, VIMI, 254)

Un argumento muy valioso para los partidarios del amorío sería la publicación de las cartas de Valle en que, supuestamente, se dirige a Teresa como «Mi Niña Chole» y «Mi precioso Cristal» (Schiavo, VIMI, 254). Al evocar el recuerdo de la Niña Chole, queda claro para cualquier lector de las *Sonatas* que se trata de un amor más que paternal. No obstante, esta zona gris nos nublará la vista a tales asuntos hasta que no se publiquen dichas cartas, cuyo destino sólo puede conocer Ruth González Vergara. Además, puede

despejar muchas dudas un análisis del prólogo de Valle para *Anuarí*, obra literaria de la misma Teresa. Ella también plasma a Valle en su obra, dándole protagonismo en un episodio plagado de surrealismo:

De espaldas en el lecho me dormía.

Se detuvo en el marco de mi ventana la arcaica figura de funeral sosiego, la sombra del que fue mago fakir antes de Cristo. Me sonrió con la sabiduría del Cosmos hierático y frío.

Pasó. Su luenga barba hacía compás al vuelo de su capa inflada vela al viento negro y cortante /sic/ que oculta la luz de las estrellas.

Sobre mi mesa se abrieron como brazos en la sombra las páginas de la *Lámpara Maravillosa*, de D. Ramón María del Valle Inclán. (Schiavo, VIMI, 257)

La evidencia sugestiva e intervención de valleinclanistas de la talla de Leda Schiavo son motivo suficiente para detenerse en las repercusiones de este desenlace. Si es cierto que Valle-Inclán pretendió tener relaciones ajenas a su matrimonio, aunque quedase en fracaso, hay que subrayar el más mínimo de estos por el impacto que tendría sobre su figura. Su pertinencia en este estudio se debe al interés de hallar matices bradominescos en Valle puesto que la fidelidad a la voluntad inmediata (caprichos, en otras palabras) a costa de los deseos ajenos es un rasgo muy donjuanesco. Igualmente, debemos tener en cuenta que existen otros testimonios al respecto, los cuales consolidan esta rama de un estudio que enlaza a Valle con Bradomín. Sugestivo aunque menos contundente ha sido Miguel Casado a la hora de tratar el tema del galanteo de Valle-Inclán:

Sobre una italiana también es la única historia que circuló algo más, quién sabe con qué fundamento. Habría sucedido en los últimos años de la vida de Valle, ya divorciado, muy enfermo, cuando residía en Roma; se habría comprado un coche de segunda mano para perseguir por el mapa de Italia a una joven rica que no le hacía ningún caso. (Casado, 192-193)

Pese a la profusa bibliografía sobre Valle-Inclán, su vida conyugal sigue siendo una de las lagunas en torno a su persona. Llenar este hueco, insisto, nos interesa solamente en lo que se refiere a la totalidad de nuestra visión del autor, quien, en sus obras más tempranas, desde *Femeninas* y *Cenizas* hasta las *Sonatas*, se ocupa extensamente de un asunto que nos sigue proporcionando muchísimas dudas en el plano biográfico. No deja,

sin embargo, de resultar interesante para un estudio ocupado con el donjuanismo lo que siguen siendo meras sugerencias pues, con todo lo que plasmó Valle de su propia vida en las *Sonatas*, resultaría extraño que la esencia erótica de Bradomín no tuviese eco en la vida de su autor.

I.7. La sobriedad

El periódico argentino *La Nación* da su testimonio de una de las cinco conferencias que dio Valle-Inclán en Argentina en el año 1910. Considero adecuado citar fragmentos completos del artículo con el objetivo de subrayar un testimonio que puede aportar bastante a nuestro entendimiento de su mirada hacia algo que, para muchos, incluso él, es un pecado. Su discurso vuelve a complicar una noción de sobriedad a la vez que da pistas sobre su estética de contrastes, ligada ésta al consumo de hachís:

Sin duda alguna la parte más interesante de la conferencia es la que trata de la influencia del haschich, cáñamo índico, en la literatura y especialmente en su obra.

Del Valle-Inclán declaró haberlo tomado en gran cantidad, sin saber sus consecuencias y por prescripción médica.

Después de referirse a los efectos fisiológicos del haschich, una gran duración de frío interior, un hambre voraz y los del excitante.

Aseguró haber percibido en el café dos colores distintos: el negro de la taza, producido por una superposición de oros y el dorado que se nota en la cucharilla.

Su individualidad llegó a descomponerse en dos distintas. Y así comenzó por ver en las cosas condiciones nuevas; cómo se creaba una desarmonía y otras veces una afinidad quimérica. Algo que pudiera decirse: “la armonía de los contrarios”

[...] Bajo la sensación del cáñamo índico reconoció dos gorriones por sus rasgos fisonómicos. Uno de ellos era torvo y grave y el otro juguetón y nervioso, tal como los hermanos Quintero.

[...] Pero lo más espantoso en las alucinaciones era el recuerdo de todas las personas muertas, que desfilaban por su memoria como una cinta cinematográfica. Y este fenómeno fue el que lo decidió a abandonar el uso del haschich. (Garat, 89-111)

La conferencia citada, la segunda de Valle-Inclán en el ciclo argentino, pretendía abarcar el tema de los *excitantes*. Considero adecuado mencionar que el hachís es sólo una parte de un tridente de excitantes, cuyos fines son morales, neutros o inmorales. El ayuno, por ejemplo, brinda un efecto purificador:

Entrando en otro género de consideraciones, el conferencista dijo que entre los antiguos el ayuno fue considerado como el sendero para llegar a la exaltación y a la perfección mental y moral.

Por eso Jesús ayunó en el desierto y los fakires ayunan para desarrollar su poder, casi milagroso. (Garat, 89-111)

La mera presencia del hachís entre los excitantes citados desmiente la abstinencia de Valle aunque, de todos modos, no es necesario fijarla como método principal para desarrollar su obra. Igualmente, da veracidad al testimonio de Gómez de la Serna, quien resalta el ayuno y el consumo de hachís en Valle:

Presumía de faquir no sólo porque apenas comía, sino porque fumaba has-chiss – lo escribían y pronunciaban como si estornudasen- y porque tomaba las cosas ardientes sin inmutarse.

[...] Don Ramón, al entrar en la posada, pedía “café muy caliente”. Los que no estaban en el secreto, al ver llegar las tazas de café y ver cómo don Ramón se tomaba la suya, se echaban su café al colete y se quemaban la garganta. (Gómez de la Serna, 120)

Aparte de coincidir con los periódicos argentinos, Gómez de la Serna lo hace con Manuel Alberca¹¹ al asegurar que Valle-Inclán «no abusaba del vino ni de los licores» (Gómez de la Serna, 132). En este caso, no se puede culpar a su biografía, por muy *fabuladora* que ésta resulte¹², de transmitir información que el propio Valle no hubiera dado. De este

¹¹ Alberca se pronuncia al respecto a través de los testimonios de los contemporáneos de Valle-Inclán, donde destaca sobre todo este de Antonio Machado: «Nunca fue don Ramón, ni aún en los tiempos de mayor penuria, un bohemio a la manera desgarrada, maloliente, y alcohólica de su tiempo. Don Ramón no bebía más que agua, sin presumir de abstemio [...]» (VII, 31)

¹² Tanto Alberca, como queda citado arriba, como Hormigón, quien califica de «poco sustanciosa y menos de fiar», menosprecian abiertamente los aportes biográficos de Gómez de la Serna. En su propio estudio sobre Valle-Inclán, Guillermo Díaz-Plaja califica, sin embargo, el aporte de Gómez de la Serna de «extraordinario interés, crítico y anecdótico» (Díaz-Plaja, 17 N 1). De acuerdo con Díaz-Plaja, la biografía

modo, su conferencia merece protagonismo puesto que se trata de una fuente directa. Por otro lado, habría que considerar los aportes de Gómez de la Serna una mera reiteración.

El consumo de alcohol, como acabamos de citar, viene siendo motivo de debate a lo largo del último siglo. Los más firmes testimonios que se pronuncian al respecto desmienten cualquier consumo por parte de Valle o, al menos, el de un efecto que pudiese haber influido en su obra. Por nuestra parte y en lo que se refiere a este estudio, la bohemia sirve nada más para enlazar a Valle-Inclán con un movimiento artístico y a la tertulia, pero, a fin de realizar una elaboración más extensa, tendría que haber mayor fiabilidad de fuentes opuestas a su abstinencia.

II. Xavier Bradomín

El Marqués de Bradomín, mediante las *Sonatas* y textos posteriores *Luces de bohemia* y las trilogías *La guerra carlista* y *El ruedo ibérico*, representa una de las claves para descifrar al enigmático Ramón María del Valle-Inclán. Dada la personalidad singular de nuestro autor y su empeño a lo largo de su carrera literaria en perfeccionar uno de sus personajes más destacados, se ha de tener presente en todo momento que, al estudiar al Bradomín de las *Sonatas* (dejando al margen su protagonismo posterior), surge una multitud de temas aunque, de momento, nos ocuparemos solamente del donjuanismo. El lector está, sin embargo, claramente avisado desde el principio de que Xavier Bradomín es producto de la tradición donjuanesca. Nada más comenzar la primera entrega de la serie¹³, Valle-Inclán subraya el hecho de que el protagonista del texto se trate de un Don Juan, pero no un Don Juan cualquiera. Bradomín, en cambio, evoca tres características («feo, católico y sentimental»), que no tienen ningún tipo de relación con el arquetipo que todos conocemos. La ironía incrustada en la descripción juega un gran papel en las memorias del ficticio marqués, pero, para profundizar en este aspecto, hay que primero captar su donjuanismo. De aquí en adelante, nos ocuparemos, por tanto, de captar los elementos del donjuanismo en Bradomín, señalando tanto los paralelismos mantenidos como las novedades presentadas por Valle-Inclán. Además de aportar una

de Gómez de la Serna no deja de ser interesante aunque, para ofrecer una información más precisa, me he decantado más por el criterio de Hormigón y/o el de Fernández Almagro.

¹³ Sigo el orden cronológico del argumento y no de la publicación de las novelas. En caso contrario, partiríamos de la *Sonata de Otoño* seguida por *Estío*, *Primavera*, e *Invierno*, respectivamente.

visión única, Valle-Inclán convoca temas que vienen siendo fundamentales del donjuanismo como la conquista, la irreligiosidad y el castigo, entre otros, que comentaremos más adelante.

II.1. Cuestionamiento del donjuanismo

Sin lugar a dudas, Bradomín presenta varias novedades que le distancian del arquetípico Don Juan, como señala sucintamente Raquel Sajón de Cuello en su artículo *Para una interpretación del tema, del donjuanismo en don Ramón José María del Valle-Inclán*, análisis que gestiona y se dirige a las dudas evocadas que surgen de este estudio. Su declaración «El Marqués de Bradomín es simplemente un pseudo Don Juan» es, más que un intento de restarle donjuanismo a Bradomín, una reiteración de lo que ya se sabe. Bradomín no es ni pretende ser *el* Don Juan, sino que es *un* Don Juan. Sus particularidades afirman su singularidad entre los donjuanes, algo que él se ve obligado a asumir por palabra de su creador Valle-Inclán. Además, la noción de que a Bradomín le está vedado el donjuanismo por carencia del arquetípico «ley de instinto, eternamente insatisfecho», que debe impedir «reflexionar» o «medir el alcance de sus aventuras», supone pasar por alto que el susodicho personaje escribe sus memorias desde la vejez (Sajón de Cuello, 404-413). El joven Bradomín, tan marioneta del capricho como el Don Juan de Tirso, tampoco reflexiona debido a que esa tarea se reserva para la ancianidad (la reflexión se aproxima en este caso al castigo). Como resultado, la naturaleza viene a ocupar el poder castigador antes poseído por el Convidado de Piedra. En el caso de nuestro Don Juan, el tiempo se disfraza de castigo divino sin la necesidad de la célebre intervención sepulcral.

Además, restarle donjuanismo al Marqués por jactancia es olvidarse del Tenorio de Zorrilla, quien, al comienzo del primer acto, entra en duelo de cifras. Es evidente que Bradomín no se distancia de sus antecesores por su actitud, sino por el género en que se mueve, que es la memoria, y el medio, que es la naturaleza. Mientras Tirso castiga a su Don Juan mediante una fuerza sobrenatural, Valle-Inclán percibe el tiempo como el inverso de Dios e impone el castigo correspondiente. Las palabras ya citadas de Valle-

Inclán, *reaccionar ante la naturaleza*, quieren decir, en este caso, ser más humano, más reflexivo y cada vez más impotente.¹⁴

Con el fin de hacer patente la vulnerabilidad del marqués, he recogido la siguiente cita, perspicaz en cuanto a ciertas discrepancias entre nuestros donjuanes, pero desatenta en lo que se refiere a la complejidad de Bradomín:

El Don Juan de Tirso jamás siente escrúpulos. Ésta será, también, una de sus características. El ligero escrúpulo, en cambio, que siente el Marqués de Bradomín para quedar en el palacio Gaetani – aunque pronto lo supere – no lo hubiera sentido nunca el personaje de Tirso que hubiese entrevisto rápidamente la posibilidad de una nueva aventura. (Sajón de Cuello, 407-408)¹⁵

Recordemos que, en primer lugar, el Don Juan de Tirso carece de voz interior. Es un monstruo de la naturaleza que siempre se manifiesta hacia afuera, más actor que espectador, cuyos impulsos son dictados por su incesante carácter de conquistador y el ritmo de un teatro que exige la acción. En el plano verbal, Bradomín tampoco vocaliza sus dudas, sino que, en caso de tenerlas, las resalta desde la lejanía cronológica y en sus memorias, y rara vez pueden tomarse en serio como signo de una contradicción fundamental. Además, al permanecer en el Palacio Gaetani, Bradomín, dominado por el orgullo, solo duda en quedarse para propiciar un escenario donde puede destacar su «mayor virtud»:

Desde aquel momento tuve por cierto que la noble señora lo sabía todo, y, cosa extraña, al dejar de dudar dejé de temer. Con la sonrisa en los labios y atusándome el mostacho entré en la biblioteca [...]. Mi orgullo levantábase en ráfagas, pero sobre los labios temblorosos estaba la sonrisa. Supe dominar mi despecho y me acerqué galante y familiar [...]. La Princesa no esperaba tanta osadía, y tembló. Mi leyenda juvenil, apasionada y violenta, ponía en aquellas palabras un nimbo satánico. [...] Después, 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! (P, 71-73)

¹⁴ No hay que olvidar en términos generales que el término “pecado” tiene un diferente contenido semántico en Valle respecto a sus antecesores. En última instancia no parece, en ocasiones, sino un elemento que “asuste al burgués” y que forma parte de una representación o simulacro.

¹⁵ Seguramente se refiere a cuando Bradomín, retirado en la cámara, confiesa: «Ya no eran aquellos pensamientos, de orgullo y de conquista, que volaban como águilas con las garras abiertas.» (P, 74)

Se ve claramente que Bradomín no se rinde anímicamente. Aparentemente, no carece de donjuanismo, pero es en su función de narrador la que nos hace entrever sus reflexiones y, por consiguiente, una supuesta vulnerabilidad. Su debilidad, probablemente más estética que verdadera, le lleva a una falsa pasividad. Si sus acciones sugieren un afán de conquistas, en su vejez nos narra una historia semejante, pero con cierto tono de víctima, es decir, como si fuera una marioneta del Diablo sin otra opción que la de obedecerle:

Yo estoy íntimamente convencido de que el Diablo tienta siempre a los mejores. Aquella noche el cornudo monarca del abismo encendió mi sangre con su aliento de llamas y despertó mi carne flaca, fustigándola con su rabo negro. (*P*, 68)

Con un presentimiento sombrío, sentía que mi mal era incurable y que mi voluntad era impotente para vencer la tentación de hacer alguna cosa audaz, irreparable. ¡Era aquello el vértigo de la perdición...! (*P*, 86)

Hay mártires con quienes el diablo se divierte robándoles la palma y, desgraciadamente, yo he sido uno de éstos toda la vida. (*E*, 126)

Yo soy un santo que ama siempre que está triste. La pobre Concha me lo habrá perdonado allá en el Cielo. Ella, aquí en la tierra, ya sabía mi flaqueza. (*O*, 112)

Según estas confesiones, bastante comunes en el discurso de Bradomín, los deseos se generan exteriormente para luego imponérsele, permitiéndole presumir de mártir.¹⁶ Esto resulta manifiestamente irónico si observamos el comportamiento de los que le rodean, sobre todo en *Primavera*, *Otoño* e *Invierno*, donde las reacciones indican que Bradomín suele tomar la iniciativa. La realidad es que habita en él un desenfrenado afán de conquistar, de imponerse, pero, con el motivo de apreciar su aspecto de burlador, es preciso pulir nuestra definición del verbo *conquistar*. Fijémonos en los distintos significados del vocablo ofrecidos por el diccionario de la Real Academia Española:

1. tr. Ganar, mediante operación de guerra, un territorio, población, posición, etc.
2. tr. Ganar, conseguir algo, generalmente con esfuerzo, habilidad o venciendo algunas dificultades. Conquistar una posición social elevada.

¹⁶ Resulta casi innecesario señalar la teatralidad en la denominación “cornudo monarca del abismo”.

3. tr. Dicho de una persona: Ganar la voluntad de otra, o traerla a su partido.
4. tr. Lograr el amor de alguien, cautivar su ánimo.

De las cuatro explicaciones aquí citadas, solamente la cuarta se limita al sentido amoroso de la palabra, que es análoga a la segunda de *seducir*, la cual también recojo de la misma fuente:

1. tr. Engañar con arte y maña; persuadir suavemente para algo malo.
2. tr. Atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual.
3. tr. Embargar o cautivar el ánimo.

Según las definiciones, Don Juan es más conquistador de ánimos que seductor amoroso ya que, aplicando estos matices, conquista seduciendo. De esta forma, la seducción amorosa, es un medio de cumplir el objetivo de conquistar el ánimo y, por tanto, no debemos pensar que solo las conquistas amorosas de Bradomín completan ni su repertorio donjuanesco ni él de los otros donjuanes. El Tenorio de Zorrilla no fue menos Don Juan por sus nuevas armas, novedosas más que nada por su utilidad desmesurada pues en éste destacan tres: pluma, palabra y espada. Consecuentemente, se debe considerar la memoria un elemento distorsionador puesto que, en realidad, un personaje puede conllevar características marcadamente donjuanescas atípicas en el género en que se mueve. Es decir, en la memoria, el lector puede apreciar un desarrollo más lento que imposibilita la eficacia de los donjuanes teatrales, pero eso no tiene por qué anular el donjuanismo. Bradomín no es un Don Juan por una cifra concreta de conquistas pero sí lo es por seguir sus deseos y por sus maneras marcadamente donjuanescas.

II.2. La mudanza

Teniendo en cuenta la importancia la mudanza en el donjuanismo, no es de extrañar que el Marqués de Bradomín también protagonizara aventuras en su España natal y otras tierras lejanas. No falta a este deber debido a que, siguiendo el orden cronológico de las cuatro estaciones, vemos al Marqués en Italia, México, Galicia y Navarra. El ambiente no es solo dinámico, sino también cronológicamente diverso ya que cada territorio pertenece a una estación del año y cada estación, a una época en la vida de

Bradomín. Además, conviene tener presente la cercanía de Bradomín con sus historias, es decir, hemos de saber que nos las va contando desde una perspectiva fija (la vejez), pero con una proximidad distinta en cada caso¹⁷. La mudanza perpetua permite al ficticio autor de las *Sonatas* ver y ser visto desde una perspectiva siempre renovada. Por ejemplo, un Bradomín anclado en Liturga, escenario de *Primavera*, no sería igual pues la mudanza le facilita el uso de sus armas donjuanescas, trampas cuyo «éxito» se apoya en la capacidad de engañar, tarea siempre más fácil cuando se trata de gente desconocida. Esta facilidad incrementada de mentir, según Virginia Gibbs, se debe a «esa posibilidad de entrar en un orbe y jugar sus juegos, ponerse sus máscaras y mantener siempre una libertad de comprender y describir juegos, máscaras y su propio papel de marginado» (Gibbs, 118). De acuerdo con Gibbs, nuestra lectura atenta demuestra que Bradomín cuenta con la ventaja de la distancia siempre a su favor ya sea por desconocimiento total o por distanciamiento cronológico. En los siguientes párrafos, iré resumiendo brevemente la naturaleza de las huidas de Bradomín para demostrar el hilo que enlaza sus acontecimientos y escenarios con el modelo donjuanesco.

Ni Tirso ni Zorrilla dejan lugar o tiempo a Don Juan para estancarse. Como es de esperar en un arquetipo, el burlador de Tirso tiene que ser inmutable y, por consiguiente, manipula su exterior.¹⁸ Zorrilla permite huir a su Tenorio al ver superados sus deseos, pero, cuando vuelve a Sevilla se enfrenta, lógicamente, a un ultimátum: seguir adelante (castigarse) o desviarse (salvarse). Valle-Inclán, consciente de la naturaleza y fiel al afán de constante movimiento, nos lleva primero al pueblo italiano, Liturga, donde Bradomín se topa con María Rosario en el Palacio Gaetani. Este es el primer intento donjuanesco de Bradomín del que somos testigos y constituye, en lo que se refiere a sus intereses amorosos, su primer fracaso ante el lector¹⁹. El joven Bradomín es, quizá, su versión más donjuanesca, especialmente en su contenido satánico, pero, mientras que los otros

¹⁷ Otro aspecto que se debe tener en cuenta y que apenas afecta al argumento, pero que se manifiesta a través del entorno, es que Valle-Inclán, al escribir sus *Sonatas*, no ha pisado ni Italia ni Navarra aunque llegaría a visitar ambas más tarde en su vida. Zamora Vicente recoge el siguiente testimonio de Carlos Valle-Inclán Blanco, hijo de nuestro autor: «Es en 1909 [mucho después de aparecidas las *Sonatas*, e incluso la primera novela de la Guerra Carlista] cuando va hacia Navarra...» (Zamora Vicente, 85).

¹⁸ El sorprendente dinamismo en Tirso ha sido señalado por la crítica como elemento fundamental en el personaje y en la construcción dramática.

¹⁹ Alude también a amores anteriores: «Mi corazón estaba muerto, y desde que el cuitado diera las boqueadas, yo parecía otro hombre: Habíame vestido de luto, y en presencia de las mujeres, a poco lindos que tuviesen los ojos, adoptaba un actitud lúgubre de poeta sepulturero y doliente» (*E*, 106)

donjuanes esperan hasta el final para enfrentarse a Dios, Bradomín entra en conflicto desde el principio por su relación con María Rosario. Al pretender el amor de ésta, los cortejos de Bradomín aumentan en un crescendo de fricción entre las fuerzas divinas y el satanismo del Marqués, quien, con la muerte de María Nieves, ve imposibilitada su estancia en el palacio y se fuga. Al provocar la locura de María Rosario, cuya conquista resultará finalmente fallida, Bradomín estrena su ciclo donjuanesco por apoderarse de su alrededor. Asimismo, interesa evidenciar que el motivo por el que llega al Palacio Gaetani, la religión²⁰, es la misma fuerza que lo acaba expulsando. Fracasadas sus intenciones hacia María Rosario y abandonado el palacio tras la muerte de la hermana de esta, Bradomín huye con gritos de «¡Fue Satanás!» a sus espaldas. Igualmente, estos gritos adquieren un sentido más profundo y donjuanesco cuando notamos en él más tristeza por el amorío fallido que por la muerte de María Nieves:

Partí al galope. Al desaparecer bajo el arco de la plaza, volví los ojos llenos de lágrimas para enviarle un adiós al palacio Gaetani. En la ventana, siempre abierta, me pareció distinguir una sombra trágica y desolada. (P, 100)

La siguiente entrega, *Sonata de estío*, comienza en un barco, en este caso un vehículo de un escape ligado al amor: «Quería olvidar unos amores desgraciados, y pensé recorrer el mundo en romántica peregrinación» (E, 103). Bradomín también alude a su destierro de España por la derrota de los carlistas, tema que reaparecerá en la cuarta *Sonata*, lo cual da pie a que nuestro protagonista huya de Inglaterra, donde residiría desde el Abrazo de Vergara²¹. Parte a México, el único ambiente conocido por Valle-Inclán, aparte de Galicia, al escribir sus *Sonatas*. Un Don Juan recién exiliado y fracasado en el amor va rumbo al escenario más cálido de todos. Su amorío con la Niña Chole, al igual que su estancia en cualquier lugar, es fugaz. Desde su llegada, no para de recorrer el paisaje mexicano, una aventura que pone fin a sus ansias de salir del barco, toda una experiencia desgraciada para él: «Aun a riesgo de que la fragata se hiciese a la vela, busqué un

²⁰ «Su santidad había querido honrar mis juveniles años, eligiéndome entre sus guardias nobles, para tan alta misión.» (P, 24)

²¹ El Abrazo de Vergara, el pacto que acabó con la Primera Guerra Carlista, motiva la emigración de Bradomín: «Embarqué en Londres, donde vivía emigrado desde la traición de Vergara. Los leales nunca reconocimos el Convenio» (E, 100).

caballo y me aventuré hasta las ruinas de Tequil» (*E*, 108). Éste será el escenario donde conquistará a la Niña Chole, la perderá y ya la recuperará, todo esto antes de huir otra vez a España. Los acontecimientos, como citamos de Virginia Gibbs anteriormente, se deben en gran parte a su presencia novedosa, hecho que le permite colarse en un convento teniendo a la Niña Chole por esposa con la ayuda de «una leyenda de amor, caballeresca y romántica, como aquellas que entonces se escribían» (*E*, 130). Tanto su conquista amorosa como su entrada en el convento se deben a su distanciamiento. En consecuencia, la mudanza, le facilita la mentira, es decir, el don de la palabra, otra arma reservada a los donjuanes.

La *Sonata de otoño*, la galaica, nos presenta una versión de Bradomín análoga a la estación referida, es decir, en pleno declive. La tercera entrega empieza con la lectura de una carta dirigida a Bradomín por Concha, su prima moribunda, quien le expresa su deseo de verle en sus últimos días. El Marqués responde a su deseo enseguida, presentándose en el Pazo de Brandeso. Al comienzo de la novela, nos encontramos en movimiento, lo cual no vuelve a ocurrir en la novela, salvo cuando tiene lugar una corta excursión con Don Juan Manuel. La huida ocupa ambos extremos de la novela pues Concha alude a una partida anterior de Bradomín por otra mujer (*O*, 50). Una vez acontecida su muerte, no volvemos a saber de él hasta verlo huyendo hacia Estella en la última entrega del ciclo. Salvo los recorridos más cortos, pero no menos trágicos (como el de Bradomín cuando frenéticamente devuelve el cadáver de su amada a su lecho), la *Sonata de otoño* es quizá la que menos trata este tema. De todos modos, cabe destacar que esta fue la primera de las cuatro *Sonatas* que se publicaron o, lo que es lo mismo, la única en que Valle-Inclán no sabía donde se iniciaba la próxima. El orden de publicación, desde 1902 a 1905 con una *Sonata* por año, partió desde *Otoño* y fue hacia atrás cronológicamente hasta ver publicada *Invierno*. Al seguir la publicación la secuencia *Otoño-Estío-Primavera-Invierno*, no es de extrañar que se den desajustes entre ellas, que, por otro lado, pueden ser siempre atribuibles a la memoria del narrador.

Visto el esquema que acabamos de elaborar, es lógico que el Marqués llegue huyendo a Estella, donde llega disfrazado de monje. Valle-Inclán se ocupa extensamente del carlismo en esta novela, motivo por el que el Marqués protagoniza varias excursiones. No obstante, hay movimientos concretos que nos interesan más que el de la excursión

fracasada, durante la cual huye de la casona. Nada más enterarse del suicidio de su propia hija, su última conquista, el Marqués vuelve a fugarse: «Yo, como si fuere el diablo, salí de la estancia» (I, 197). Con una prisa similar a la del *Tenorio* de Zorrilla, pasa una breve estancia en un hospedaje y llega a la Casa del Rey. Ahí protagoniza diálogos vacíos de arrepentimiento, como si en tan corta jornada olvidase lo que, días antes, había provocado «la más triste jornada de [su] vida» (I, 198). Basta con atender a la conversación que mantiene con María Antonieta, quien, pese a los ruegos de Xavier, no está dispuesta a dejar a su esposo recién discapacitado. Consecuentemente, la tristeza, se asoma a las páginas de sus memorias como algo fugaz, un sentimiento más estético que duradero, evidenciado mejor que nunca cuando se retrata así: «Yo caminaba silencioso: Con romántica tristeza evocaba la historia de mis amores, y gustaba el perfume mortuorio de aquel adiós que iba a darme María Antonieta» (I, 205). Ella cumple con el pronóstico que acabamos de citar al mismo tiempo que pone en relieve la fugacidad de la melancolía de Xavier, un trámite tan largo como su viaje de un sitio a otro.

II.3. La pluralidad de mujeres

Todo Don Juan tiene que conquistar a una pluralidad de mujeres. Sea cual sea el motivo, el medio para llegar a ser conquistador pasa por dominar la voluntad femenina. El Marqués de Bradomín no es una excepción pues ocho mujeres aparecen en las páginas de las cuatro *Sonatas*, inclusive dos a las que no llega a conquistar²²: María Rosario, Lili, la Niña Chole, Concha, Isabel, la Duquesa de Uclés (madre de Maximina), María Antonieta y Maximina. No alcanza las 72 conquistas del *Tenorio* de Zorrilla aunque alude a una lista más extensa y, además, su afán por desarrollar detalladamente una historia de amor no le permite adoptar un ciclo de cinco días²³, lo cual es, al mismo tiempo, una prueba de la inverosimilitud y rapidez que exige un Don Juan teatral (Zorrilla, 99). Asimismo, para Bradomín no se trata de una mera cifra ya que lo importante es la estética de una conquista. Le agrada embellecer el donjuanismo, el cual,

²² Igualmente, los casos de María Rosario y Maximina no son fracasos si se sigue el criterio de dominar la voluntad de una mujer pues Bradomín enloquece a la primera y provoca el suicidio de la segunda.

²³ A continuación, cito el ciclo referido en boca de don Juan: «Uno para enamorarlas, / otro para conseguir las, / otro para abandonarlas, / dos para sustituirlas, / y una hora para olvidarlas» (Zorrilla, 100)

mediante la mentira y falta de competición, nos brinda un Don Juan novedoso, un conquistador incestuoso y católico despiadado.

Es preciso resaltar cómo Bradomín abre y cierra su trayectoria donjuanesca: con fracaso y vírgenes. Tanto María Rosario como Maximina son verdaderas víctimas de Bradomín, pero de un modo totalmente distinto al de los donjuanes anteriores. El protector de ambas, dado su estatus de devotas, es Dios. Ambas víctimas le ocasionan un fracaso, que, en realidad, es mutuo, pero sin haberlo merecido, y ni la piadosa Concha puede gozar del mismo nivel espiritual que ellas pues se entrega a Bradomín de acuerdo con sus propios deseos. El resto de las mujeres comparten un destino (y actitud, lo que suele facilitar la conquista), que sirve para distanciar las palabras «conquista» y «víctima». A pesar de que le gusta mentir, este arma resulta obsoleta ante las mujeres cuyo afán de ser conquistadas es afín al de Bradomín por proporcionarles dicho placer. Las observaciones de Virginia Gibbs, quien estudia las conquistas bradominescas y argumenta que las jóvenes se dejan derrotar desde el principio, son ingeniosas: «Bradomín...seduce a mujeres que son ya víctimas de manipulaciones sociosexuales más extensas» (Gibbs, 151). Señala sobre todo el vacío varonil como causa del éxito del seductor:

Con sus actos sexuales trastornadores, el Marqués revela pero de ninguna manera inicia esta manipulación. María Rosario y Maximina se ven destinadas a la vida monjil, y por tanto funcionan realmente sólo dentro de un discurso religioso impuesto y limitante, hasta que Xavier les presenta un discurso alternativo de sensualidad. La Niña Chole es la posesión de su padre brutal, es decir, pertenece a una sociedad violenta. Concha es desde hace años víctima de un matrimonio de conveniencia con un hombre mayor e impotente... se ha eliminado de estas novelas a cualquier rival eficaz – el esposo de la Princesa Gaetani está muerto, el de Concha es impotente, y Volfani sufre un ataque que lo deja paralizado. (Gibbs, 119)

Las mujeres que elige, llevan vidas tan problemáticas como él. Esto no quiere decir que no exista pecado en el comportamiento de Bradomín, pero sí se deduce que ellas tampoco presentarían mucha oposición. Esto se aprecia en todos los casos, salvo en los de María Rosario y Maximina. No obstante, no puede decirse que Bradomín sea exactamente un verdugo de la pureza. La Niña Chole, Concha, Isabel y María Antonieta se entregan a él

mientras las demás o son víctimas o no sabemos lo suficiente sobre ellas para poder juzgar su situación. Es decir, hay conquistas, pero en muchos casos son batallas ganadas desde el principio.

II.4. La nostalgia

El Burlador de Sevilla se presenta de manera algo áspera y, sin apoyarse en la nostalgia y sus efectos pulidores, se da a conocer en el momento presente y en pleno desarrollo de la acción. La novedad de una lejanía cronológica estrena una imagen donjuanesca, que es la de un seductor que se preocupa por el lenguaje, vehículo de la estética y la cual le resulta primordial. El diálogo en pretérito y en boca de un Don Juan es novedad para el espectador del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla debido a que el donjuanismo no suele ser retrospectivo. Destaca, por tanto, un gran aporte de Zorrilla y Valle en sus donjuanes: la nostalgia.

El afán (quizá la necesidad) de Tirso por la acción hace que sea imposible hallar discursos ricos en tiempo pretérito a lo largo de la obra. Al burlador tirsiano le está vedado el tiempo para dudar, al menos de forma que su público lo reconozca. La nostalgia acompaña al castigo de Xavier y, así, da lugar a temas estrechamente ligados, pero es preciso fijarse en la actitud todavía desafiante, en cuyo tono encontramos un rasgo de jactancia. Es decir, Bradomín ni se arrepiente ni es castigado en el sentido tradicional, sino que cuenta sus conquistas y exalta su fracaso como si de un esfuerzo para embellecerlo se tratase. Siguiendo el modelo propuesto, sus conquistas han sido éxitos y sus fracasos, intentos nobles, es decir, no hay falta alguna, solo existe la autoexaltación y la imagen, un tanto romántica, del ángel caído. Esto se debe, sin duda alguna, al hecho de que los textos sean memorias. Es inevitable, según la naturaleza de una memoria, que no destaque un tono nostálgico. En lo que se refiere a la veracidad de la memoria, Darío Villanueva destaca la mentira que lleva a la autoglorificación, caracterizadora de Bradomín, pues «es un gran fingidor de sí mismo, de lo que quiere ser ante los demás, al margen de su autenticidad personal» (Villanueva, 29). La personalidad que pretende desarrollar es, evidentemente, la de un seductor cuya esencia mentirosa lleva a preguntar cuánta distorsión hay entre lo sucedido y lo contado, teniendo en cuenta los efectos de la lejanía cronológica. En el conocido fragmento que expongo a

continuación, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla nos enseña la actitud de un seductor en su plenitud mediante un discurso donde destaca el pretérito:

Por donde quiera que fui, /la razón atropellé, /la virtud escarnecí, /a la justicia burlé, /y a las mujeres vendí. /Yo a las cabañas bajé, /yo a los palacios subí, /yo los claustros escalé, /y en todas partes dejé /memoria amarga de mí. (Zorrilla, 94)

La nostalgia es un elemento necesario para la memoria y, por consiguiente, el presente de ambos se apoya extensamente en lo vivido y no en lo actual. Es verdad que el *Tenorio* de Zorrilla no es una memoria, pero sí puede decirse que es uno de los primeros ejemplos (si no el primero) en el cual un Don Juan se respalda en su pasado para engrandecer su leyenda. De esta manera, Bradomín se suma a los donjuanes no solamente por su actitud, sino también por la mirada hacia el pasado, lo cual acaba originando un Don Juan consciente de su donjuanismo.

II.5. La mentira

Debido a las diferencias entre la prosa y el teatro, hay que medir distintamente a Xavier con sus antecesores teatrales ya que estos últimos no serían conscientes del espectador. Bradomín, en cambio, satura su discurso con la mentira al dirigirse a los demás personajes y al lector de sus *Memorias*. En lo que se refiere a este último, Darío Villanueva encabeza la noción de que Xavier se halla acorralado por dos capas de deshonestidad: en primer lugar, la de no ser el verdadero escritor de sus *Memorias* y, en segundo lugar, la de empeñarse en dar una imagen que dista de su esencia verdadera y de la cual pretende convencer a todo el mundo, incluso al lector (Villanueva, 29). De acuerdo con Villanueva, Xavier está ligado en todo momento a la deshonestidad porque aspira a la estética, el fruto del orgullo, su «gran valor». Bajo la superficie galante merodea un orgullo anclado en la inseguridad, lo cual supone conquistar imponiendo más una apariencia que valores auténticos: «Mi orgullo levantábase en ráfagas, pero sobre los labios temblorosos estaba la sonrisa. Supe dominar mi despecho y me acerqué galante y familiar» (*P*, 70) - y justo después - «Y mi voz, helada por un temblor nervioso, tenía cierta amabilidad felina que puso miedo en el corazón de la Princesa» (*P*, 71). Abundan los ejemplos a lo largo de las cuatro *Sonatas*, donde vemos preocuparse a Xavier por su

persona, que siempre pretende lograr una apariencia que puede admirar en la percepción de los demás, o sea, en el espejo formado por la mirada exterior. Habla de su manquedad con aridez y se fija más en la reacción de su entorno al presenciar su «ánimo» mientras repara escasamente en el dolor. No se inquieta por su brazo de menos, sino que se apura en convocar una imagen exaltadora. Su manquedad debe ser «poética», por lo que no oímos nada acerca del dolor o los retos por su nueva discapacidad. Esta actitud inherentemente convoca la mentira porque busca distorsionar la realidad de las cosas.

Además, según ha señalado la crítica, hay mentiras innecesarias que aparecen nada más que por el placer de mentir. En la *Sonata* italiana, Bradomín protagoniza un episodio en el que, rodeado de “graves” teólogos y a falta de argumentos, dice haber tenido que «inventar en honor suyo toda una leyenda piadosa y milagrosa» (P, 49). Su mentira, por lo visto, no conoce la piedad. Otro ejemplo se da en la última *Sonata* cuando, otra vez rodeado de religiosos, les cuenta como aconteció su fingido arrepentimiento: «Llegó mirándome al espejo, y viendo mis cabellos blancos... ¡Hoy la fatalidad de mi destino me arroja de nuevo en el mar del mundo!» (I, 127). Es preciso tener en cuenta también la citada entrada en el convento que, junto a los otros dos ejemplos que acabamos de presentar, y sus enésimas mentiras ante la piadosa, pero mal dirigida Concha. Bradomín, al avanzar este episodio magnifica su afán y, para más inri, su dependencia por la mentira.

II.6. La dualidad religiosa

Para decir con el mínimo nivel de verosimilitud que el Marqués «era católico», habría que adjuntar la palabra «exteriormente». Es decir, a fin de realizar una lectura acertada de las *Sonatas*, hay que entender que el Marqués es católico, entre otras cosas, solamente por estética. Como un Don Juan disfrazado de religioso, Bradomín consigue colarse en el Palacio Gaetani, el convento en la *Sonata* mexicana (y, a raíz de ello, en la cama de Niña Chole), el lecho de su prima Concha y, en la última entrega, el de Estella (en esta ocasión conscientemente disfrazado).

Cabe destacar el contraste que traza Valle-Inclán al mantener siempre el catolicismo junto al satanismo. Esta distinción sirve para acentuar la pureza de los piadosos frente a Bradomín y la perversidad de este en presencia del bien. Su naturaleza

satánica se debe a los devotos puesto que, sin Dios, no hay anticristo, otorgando al argumento una paradoja permanente entre estas fuerzas. Abundan las muestras del satanismo del Marqués, sobre todo en la *Sonata de primavera*. Ríe «largamente» cuando Polonio huye de él «haciendo la señal de la cruz, como si huyese del diablo» (P, 89). Asegura también estar «convencido de que el diablo tienta siempre a los mejores», caso de que exuda indiferencia, casi conformidad o complacencia, ante la tentación infernal. Aparecen en boca de María Rosario otras muchas recriminaciones y, por lo tanto, bastante más directas: «¡Sois brujo!... ¡Han dicho la verdad!... ¡Sois brujo!...» (P, 97)

Al contrario que doña Inés, quien insiste en la salvación de su Tenorio, Bradomín arrastra a la piadosa Concha al pecado hasta en sus últimos momentos. Ni los lazos familiares ni la condición moribunda de su «prima» disuaden a Bradomín, quien arroja blasfemias hasta ver morir a esta: «¡Azótame, Concha! ¡Azótame como a un divino Nazareno!... ¡Azótame hasta morir!» (O, 109). Valle-Inclán pone en boca de Concha palabras arrancadas de María Rosario: «...no eres tú quien habla: es Satanás... Hasta tu voz parece otra... ¡Es Satanás!» (O, 109). Recorriendo la casa, se topa con Isabel, con quien, nada más extinguida la vida de Concha, comete otro acto incestuoso. Como en un intento de justificar lo que va a suceder, se autodefine como «un santo que ama siempre que está triste» (O, 112). Al burlarse del azote de Cristo y declararse santo en momentos de luto, se aparta de toda religión verdadera, adoptando una forma demoníaca. El fallecimiento de Concha nos revela el Bradomín más despiadado, quien, ante la muerte de esta, evoca solo la autocompasión: «¡Había muerto aquella flor de ensueño a quien todas mis palabras parecían bellas! ¡Aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían soberanos!... ¿Volvería a encontrar otra pálida princesa [...] que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!» (O, 118). Definitivamente, en toda la *Sonata gallega*, el lector llega a percibir con cierta facilidad el narcisismo de Bradomín, perversamente egoísta ante la tragedia.

En la *Sonata de invierno*, cuando el Marqués tiene ya una edad muy avanzada, comienza a «huir, disfrazado de hábitos». Recién estrenada la novela, comenzamos a ver el catolicismo de Bradomín al desnudo: un monje «disfrazado», que solo tiene piedad para el legítimo don Carlos y finge seguir la religión. Eso sí, se trata de una «lealtad» formada por y para la estética: «Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada

en el trono, y fui defensor de la tradición por estética» (I, 200). Como si de un intento de eclipsar su satanismo anterior se tratara, seduce a su propia hija hacia finales de la novela, quien también va destinada al convento. Despeja toda duda respecto a su piedad, cuando al enterarse de su parentesco con Maximina, no quiere ni sabe detenerse. Su desenfrenado afán por la conquista de la mujer lo hace impotente ante sus propios deseos, convirtiéndole víctima y autor a la vez de su satanismo.

II.7. El criado y la voz de la justicia divina

No es de extrañar que las *Sonatas*²⁴ carezcan de la presencia de un criado debido a dos aspectos del conjunto novelesco: en primer lugar, Xavier se basa sus memorias en sus recuerdos y, por tanto, es autoconsciente, y, en segundo lugar, reconoce su condición de pecador. La voz de un criado que despierte la conciencia divina resulta obsoleta en el plano de Valle-Inclán. Asimismo, su función no está tampoco ausente, sino que los demás personajes, Bradomín incluso, se ocupan de recordarse a sí mismos y a nuestro conquistador, que sigue la vieja divisa: «Quien tal hace, que tal pague». Por ello, cabe destacar la presencia, o bien la ausencia, del criado en la obra donjuanesca.

Salvo por la fugaz presencia de Musarelo en el Palacio Gaetani y algunos diálogos con Florín en el Pazo de Brandeso, el criado desaparece completamente del argumento. Debido al mundo aristocrático en que se mueve Bradomín, existen esclavos y criados que se asoman al argumento, pero acaban siendo indiferentes. Puede que Valle-Inclán, por escribir en prosa y, por tanto, dirigirse directamente al lector mediante Bradomín, no viese necesario que tal personaje tuviese protagonismo en un género más cercano al diálogo pues, al involucrar al lector, no hace falta portavoz que hable por él. En este sentido, el lector, a quien Bradomín dirige sus confesiones (recordemos que promete escribir solo sus pecados), se encarga del deber del criado, con lo que permite su ausencia de las páginas de las *Sonatas*. La otra función (poco habitual) del criado es la de avisar al protagonista de la diferencia entre bien y mal. Esto tampoco es necesario en el caso de Bradomín, quien, mediante las repetidas advertencias de los demás y su papel como eclesiástico, es conciente y hasta orgulloso del mal que siembra.

²⁴ Efectivamente, me refiero al Bradomín de las *Sonatas* y no al de la obra de teatro, *El marqués de Bradomín: coloquios románticos*. Las observaciones aquí presentes tienen en cuenta el papel del criado en el ciclo novelesco y la dinámica que ello presenta.

Además, conviene resaltar la contraposición entre una memoria y una obra de teatro ambientada en un presente fingido. Este aspecto forma más bien un motivo lógico por la falta de un papel de tipo Catalinón. Los donjuanes teatrales de Tirso y de Zorrilla se basan en el presente y, por consiguiente, siempre se está pendiente de sus acciones en el momento actual. En una memoria, por el contrario, nos guste o no, el Marqués nos va contando lo que ya ha pasado. Sigue habiendo un elemento de creación en su discurso porque, como expliqué anteriormente, Xavier se apoya en la mentira para crear la estética que desea. No obstante, con mentira o sin ella, lo contado ya es historia y, en consecuencia, no es posible exigir un cambio de actitud.

II.8. El castigo

En el donjuanismo, es imprescindible que se trate el tema del castigo, el cual supone la reacción divina y, normalmente, la del espectador ante el pecado cometido por el protagonista. Basándose en la intervención de Don Gonzalo, el comendador y padre de la conquistada con quien Don Juan se bate, Tirso comunica cómo funciona la justicia divina: «Esta es justicia de Dios: ‘Quien tal hace, que tal pague’» (verso 2800). Dos siglos después, aparece el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, quien, mediante un Dios de tono paternal, se salva arrepintiéndose. Como era de esperar, Bradomín también invierte la sanción de sus antecesores. La célebre expresión «tan largo me lo fiáis» no resulta útil para él, quien dispone de tiempo abundante, que, de modo irónico, es justamente su castigo. Mientras los otros donjuanes son despachados por la muerte, la longevidad de Bradomín no queda exenta de ironía. Por otro lado, él recibirá un castigo, el cual no es una muerte repentina, sino la pérdida de su energía, esencial para un seductor.

De esta forma, puede decirse que perder la virilidad es una especie de condena para un Don Juan. Bradomín se muestra profundamente triste al recordar los viejos tiempos, años ya tan floridos como lejanos: «Hoy, después de haber despertado amores muy grandes, vivo en la más triste y más adusta soledad del alma, y mis ojos se llenan de lágrimas cuando peino la nieve de mis cabellos» (*I*, 121). Es así cómo empieza nuestro narrador la última de cuatro entregas de su ciclo donjuanesco. Tras escribir las anteriores, se encuentra mucho más próximo a su materia, lo cual, en teoría, reduciría el matiz nostálgico de los relatos. Ha visto pasar su cenit (si es que alguna vez lo hubo) y, a falta

de comendador quien lo castigue, agoniza mientras avanza el tiempo. En las *Sonatas* existe una relación lineal entre el trascurso de la vida y la disminución del donjuanismo, por lo cual, alejarse de la juventud supone acercarse al fracaso. Incluso en la *Sonata* italiana, esquivada su destino de impotencia, una justicia que solo la vejez llega a imponer. Conspiran contra él y le roban el anillo y, por consiguiente, inicia una excursión para recuperarlo. Enfrentado a la bruja responsable del hurto, recibe la noticia, escalofriante para un Don Juan, de que esta fue enviada para quitarle su «fuerza viril», dejándole como un «niño acabado de nacer» (P, 81). Tal pérdida hubiese supuesto el final de su carrera donjuanesca, que, por fortuna para él, no llega a producirse. El estremecimiento que siente al librarse de su destino sirve de referencia para lo que, a falta de la intervención directa de Dios, vemos acontecer en una etapa posterior.

Ha sido necesario centrar nuestra atención habitualmente en la figura del convidado de piedra y su actitud frente al burlador para mejor entender a Bradomín. Consecuentemente, Schiavo señala en las siguientes palabras lo que constituiría, a primera vista, una de las grandes diferencias entre las *Sonatas* y el típico final donjuanesco:

A primera vista, en las *Sonatas*, se advierte la ausencia de uno de los elementos fundamentales del mito: la estatua que castiga. Al mismo tiempo, se nota la desaparición del asesinato del padre ultrajado. (Schiavo, 331)

No obstante, una lectura más detenida revela fuertes matices de estos elementos supuestamente ausentes. El castigo no desaparece, pues el viraje está en cómo el tiempo se convierte en protagonista. Igualmente, puede considerarse que Bradomín, en calidad de padre, ha sido ultrajado. Interesa ver como su última conquista también supone, irónicamente, su fracaso final. En el triángulo formado por la mujer en cuestión, su protector varonil y el conquistador, suelen intervenir tres personas. En el caso de Bradomín y Maximina, se produce un colapso en un segmento de dos puntos. Cada uno anula al otro, es decir, el padre ultrajado es al mismo tiempo el conquistador. El resultado de esta implosión es la eliminación de todos los elementos del triángulo a la vez, dejando a Bradomín, ya ni conquistador ni padre, a solas ante el tiempo. En otro comentario sobre la evolución del castigador, Schiavo también hace la siguiente observación:

Se tiende, ya en el siglo XIX, a un castigo por vías más naturales: un desafío con el hijo del comendador (o sea con un vivo), un suicidio, o sencillamente la vejez, pero una vejez que tortura al protagonista y lo degrada. (Schiavo, 330)

A falta de obstáculos masculinos para imponer la venganza, Bradomín se enfrenta, en palabras de Valle-Inclán citadas anteriormente, a la naturaleza y, especialmente, a la suya propia. Puede que, a raíz de una conciencia moderna, el hombre se enfrente a sus bienes y males. Es en este momento cuando tienen lugar cambios y se produce un castigo, un nuevo «comendador»: la conciencia humana magnificada por la nostalgia. Para Valle-Inclán, según la carta citada anteriormente, Dios sería omnipresente. Tanto su inefabilidad como su naturaleza impalpable y omnipresente traen como consecuencia el final de la necesidad e incredibilidad de su intervención en forma de estatua. Su existencia en el presente, además, provoca que una actitud tan donjuanesca, resumida en el célebre «Tan largo me lo fiáis», pierda su sentido. Además, es lógico que no aparezca esta frase puesto que a Bradomín le sobra el tiempo. El castigo más directo es provocado por él mismo en un enredo no exento de ironía. Es preciso fijarse en la paternidad del comendador, como señala Schiavo, la cual hace necesaria su intervención. Su venganza tiene un doble propósito ya que actúa de protector y mensajero de la justicia divina a la vez. Bradomín es ambas cosas. Por ello, el último episodio rebosa ironía debido a que el conquistador y el castigador son una misma persona. Este desdoblamiento hace que ambos tipos de personajes se anulen entre sí. No parece casual que, desde ese instante, Bradomín se deje condenar por el paso del tiempo, castigo de vía más natural. La posibilidad de una figura varonil ultrajada se anula a lo largo de las cuatro *Sonatas*: el padre y tío de María Rosario mueren y ésta se entrega a Dios; por su parte, Bradomín se resiste a batirse con el incestuoso padre de la Niña Chole; Concha tiene un marido anciano e impotente; Volfani, marido de María Antonieta, sufre un accidente que le deja inválido; Maximina, como ya hemos señalado, es la propia hija de Bradomín.

No hay que olvidar que, además de envejecer, el Marqués se queda manco y, así, se aleja aun más de su tan valorada galantería. Este aspecto de la novela no puede ser entendido como un mero dato autobiográfico de Valle-Inclán, sino como un conflicto persistente en las cuatro *Sonatas*, entre la gloria y lo absurdo, lo estético y la fealdad, la

mentira y la verdad: lo absurdo porque cumplir una orden del rey dista mucho de entrar en un río y ser blanco de una bala al azar; la fealdad porque la estética noble procurada acaba vulgarmente en la pérdida de un brazo; la verdad porque, por mucho que mienta Bradomín, las circunstancias le ponen en evidencia y, por tanto, destapan la mentira. Estas contraposiciones por sí solas suponen y resumen el castigo sufrido por nuestro Don Juan.

III. Conclusiones

De acuerdo con los objetivos de nuestro estudio, se ha podido comprobar el modo en que Valle-Inclán ha plasmado el mito de Don Juan y otros elementos ideológicos y biográficos en el Marqués de Bradomín. Teniendo en cuenta las características más sobresalientes de este tipo de personaje, el nuevo Don Juan novelesco también ha reunido novedades que le permiten sumarse a un linaje de donjuanes y distinguirse entre ellos a la vez. Valle-Inclán ha sabido moldear a Bradomín según las exigencias de la prosa, implicando al lector de sus *Memorias*, quien se convierte en espectador enredado a diferencia de los donjuanes teatrales de antaño, un tanto marionetas, vagamente predecibles, pero siempre contundentes. Con este novedoso escenario de fondo, se han mantenido intactos los valores del Don Juan arquetípico como hemos venido señalando a pesar de que, frecuentemente, abarca sus temas centrales de manera más ambigua. Consecuentemente, el movimiento en las *Sonatas*, además de provocar la fuga de nuestro conquistador, guarda estrechas relaciones o bien con cuestiones como el carlismo en *Invierno* o bien con los elementos biográficos de Valle-Inclán en *Estío*. Las mujeres ya no se reducen a meros obstáculos debido a que Bradomín permite que adquieran una personalidad más desarrollada, lo cual sirve para fusionar la conquista donjuanesca con énfasis en el erotismo. El castigo, que siempre es impuesto a los donjuanes, aparece por obra de la naturaleza y el paso del tiempo, observación ya hecha por Valle-Inclán cuando afirmó que enfrentaba a su Don Juan con la naturaleza. El donjuanismo del escritor está anclado en todos estos temas y, siempre de una manera novedosa, crea una especie de paradoja debido a la cual Bradomín no encaja del todo en el molde arquetípico aunque tampoco hay que excluirlo de una tradición a la que claramente pertenece.

Dicho brevemente, Bradomín no se entiende sin Valle-Inclán y, para comprender a este autor, un buen punto de partida es aproximarse a su personaje, al que no es preciso ver reflejado en su creador ni al revés, pero, al estudiar ambas figuras, se descubren indicios dignos de análisis. No hay que olvidar que Bradomín es una de las figuras de mayor importancia en toda la obra de Valle-Inclán y el donjuanismo, una de sus características principales. Todo ello supone una de las claves para profundizar en la vida y obra de un hombre que merece ser honrado y que, en demasiadas ocasiones, ha sido malinterpretado.

IV. Bibliografía

- Carabais, Josefina y Prego, Victoria. *Como yo los he visto: encuentros con Valle-Inclán, Unamuno, Baroja*. Buenos Aires: Aguilar, 1998.
- Casado, Miguel. *Ramón del Valle-Inclán*. Barcelona: Omega, 2005.
- Cuello, Raquel Sajón de. "Para una interpretación del tema del donjuanismo en don Ramón José María del Valle-Inclán." *Ramón M. del Valle-Inclán, 1866-1966; estudios reunidos en conmemoración del centenario*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1967. págs. 394-413.
- Díaz Navarro, Epicteto José. "Bradomín y el mundo esperpéntico." *Castilla: Estudios de literatura*. Nº 16 1991, págs. 61-70.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1965.
- Dougherty, Dru. *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Edición: Eugenio Suárez Galbán. Madrid: Fundamentos, 1983.
- Fernández Almagro, Melchor. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Pamplona: Urgoiti, 2007.
- Garat, Aurelia C. "Valle-Inclán en la Argentina." *Ramón M. del Valle-Inclán, 1866-1966; estudios reunidos en conmemoración del centenario*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 1967. págs. 89-111.
- Gibbs, Virginia. *Las sonatas de Valle-Inclán: kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid: Pliegos, 1991.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- Hormigón, Juan Antonio. *Valle-Inclán: Cronología Y Documentos*. Madrid: Ministerio De Cultura, 1978.
- Lavaud-Fage, Eliane. *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa, 1991.
- Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Edición: Ignacio Arellano. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- Paz-Andrade, Valentín. *La anunciación de Valle-Inclán*. Madrid: Akal, 1981.
- Schiavo, Leda. "Valle-Inclán y las mujeres itinerantes." *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*. Vol. 27, Nº 3, 2002, págs. 249-264.

- Valle-Inclán, Joaquín del. *Valle Inclán: Inédito*. Madrid: Espasa-Calpe, 2008.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Sonata de otoño, Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*. Edición: Leda Schiavo. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Sonata de primavera, Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Introducción: Pere Gimferrer. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- Villanueva, Darío. *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Madrid: Tirant lo Blanch, 2005.
- Zamora Vicente, Alonso. *Las sonatas de Valle-Inclán*. Segunda edición. Madrid: Gredos, 1983.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Edición: Aniano Peña. Madrid: Cátedra, 2007.