DECADENTISMO EN EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

Julia Amezúa
Universitas Castellae

Los primeros pasos de Valle-Inclán en el género dramático se producen dentro de la estética del decadentismo literario de fin de siglo con las obras *Cenizas* (1899), que será refundida en 1908 con el título de *El yermo de las almas,* y *El marqués de Bradomín* (1907), dramas de estilo no-realista, que calificamos de "teatro decadente".[1]

El decadentismo imbuye de una sensibilidad mórbida la vida y el arte de fines del siglo XIX y principios del XX. Supone un estado de espíritu que rechaza la realidad y un sentimiento agónico que se complace en destacar el refinamiento del lujo y la gratuidad del arte a través de sociedades, épocas, reinos e individuos que sucumben. Su inconcreción lo hace difícil de definir y de delimitar y como consecuencia ha sido frecuente que se hayan confundido los límites entre decadentismo, modernismo y simbolismo[2].

Con el fin de realizar una lectura decadentista de los aspectos

---

[1] Guerrero Zamora, J., *Historia del teatro contemporáneo*, (Barcelona: Juan Flors, 1961), vol. I, pp. 169-171; Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del Teatro Español del s. XX,* (Madrid: Cátedra, 1975), p. 97. Entre ambos dramas se sitúan dos piezas cortas de carácter simbolista, *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* .Ver Balakian, Anna, "El teatro simbolista" en *El movimiento simbolista*, (Madrid: Guadarrama, 1969), pp. 153-191 y Rubio Jiménez, Jesús, *El teatro poético en España. Del Modernismo a las vanguardias* (Murcia: Universidad de Murcia, 1993).

[2] Ver la bibliografía: Arrieta, Rafael Alberto, "Decadentismo, modernismo, simbolismo" en *Introducción al modernismo literario*, (Buenos Aires: Columba, 1961); Carden, Poe, "Parnassianism, Symbolism, Decadentism and Spanish-American Modernism", *Hispania*, vol. XLIII, 1960; Décaudin, Michel, "Définir la Decadence" en *Colloque de Nantes* (Nantes: Inst. des letts. de l'Université de Nantes, 21-24 avril 1976); Gullón, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas,* (Barcelona: Guadarrama, 1980) y "Simbolismo y Modernismo" en *El simbolismo*, ed. de J.O. Jiménez, (Madrid: Taurus, 1979), pp. 21-44; Litvak, Lily, "La idea de la decadencia en la crítica antimo-

del teatro de la primera época de Valle-Inclán; he escogido la obra de *El marqués de Bradomín*, suficientemente representativa del Valle-Inclán decadente y que es clave en la configuración posterior de la producción dramática del escritor[3].

El Marqués de Bradomín: coloquios románticos se estrenó el 25 de enero de 1906, en el Teatro de la Princesa de Madrid, por la compañía que dirigía Francisco Fernando Ortega.[4] Gregorio Pueyo lo publicó en 1907 y se reeditó el 1 de abril de 1926 en la colección popular "Los contemporáneos", dirigida entonces por Félix Herce.

Sin duda, uno de los aspectos más importantes que la crítica ha estudiado de esta obra es su génesis. Valle-Inclán utiliza elementos de su propia creación literaria anterior para componer el drama.

Jean-Marie Lavaud ha clasificado las fuentes del drama valleinclaniano en tres grandes tipos: el primero comprendería el de los cuentos y narraciones iniciales, publicados antes de 1900, que proporcionan la atracción por lo misterioso y lo sobrenatural, el halo de misterio que existe en la obra de teatro[5]. Forman parte de una serie de nueve cuentos publicados a principios de 1895 con el título de *Femeninas*. Es la aportación del abad de Brandeso que encontramos por primera vez en la novela corta *Rosarito*[6] y el personaje de la Madre Cruces, una vieja campesi-

---

dernista en España (1888-1910)" en *Hispanic Review*, 1977, nº 45, pp. 397-412; Olivares, Jorge, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", *Hispanic Review*, 1980, nº 48, pp. 57-76.

[3] Las referencias textuales están tomadas de la ed. de *El marqués de Bradomín. Coloquios románticos*, (Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1971, 2.ed.). Se ha reeditado junto con *El yermo de las almas. Episodios de la vida íntima* en (Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1996).

[4] El papel más importante, Concha, lo interpretaba Matilde Moreno y, uno de los secundarios, una joven actriz, Josefina Blanco, que se convertiría en la esposa de Valle-Inclán el 24 de agosto de 1907.

[5] Juan Carlos Esturo Velarde en *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán* (A Coruña: Ediciós do Castro, 1986) ha estudiado el misterio y la atracción por la crueldad y el horror en Valle-Inclán desde el primer cuento "A media noche", publicado en el periódico "La Ilustración Ibérica" en Enero de 1889. Ver también William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, (México: El Colegio de México, 1952).

[6] Lavaud, Jean-Marie, *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)* (Barcelona: PPU, 1992), p.154: " Como el capellán de la narración, el abad de Brandeso participó en

na molinera del relato *Eulalia*[7].

Flor de santidad. Historia milenaria (1904)[8], exposición del panceltismo de Valle-Inclán, muestra del primitivo mundo arcaico, legendario y supersticioso de Galicia[9], toma los elementos populares que aparecen en el drama con el fin de rescatar la esencia del pueblo gallego[10]. En cuatro grandes temas lo ha clasificado Jean-Marie Lavaud: el pazo, la mendicidad y la caridad, un cuento folclórico y el personaje de Adega la inocente.

Pero las recurrencias más importantes en la obra de *El marqués de Bradomín* surgen de las conocidas *Sonatas*, *Memorias del marqués de Bradomín*, exceptuando la *Sonata de estío* (1903), cuyo ambiente tropical está lejos de la melancólica atmósfera del pazo gallego. De la protagonista femenina de *Sonata de primavera* (1904), la dulce y cándida María del Rosario, asume Concha el rasgo de la piedad caritativa con los mendigos que pueblan el jardín de su palacio.

De *Sonata de invierno* (1905) extrae el final, el rasgo más diferenciador de la obra teatral de su inmediata antecesora en prosa. Concha, como María Antonieta, la protagonista de la *Sonata de invierno* y a diferencia de su homónima de la *Sonata de Otoño* (1902), renuncia al amor del marqués de Bradomín, y sacrifica su pasión por el deber de cuidar al marido enfermo de un accidente cerebral. Los dos últimos capítulos de *Sonata de*

---

la primera guerra carlista y, como él, siente el peso de los años". M.José Rivas Domínguez en "Valle-Inclán entre el decadente y el nuevo siglo: Rosarito", de la esperpentización al esperpento", en *Letras de Deusto*, vol.18, nº 42, sep-dic.1988, pp. 127-145, analiza esta novela corta.

[7] "Eulalia" aparece en "El Imparcial" de Madrid entre el 18-VIII y el 22-IX-1902. Posteriormente, se incorpora a la colección *Corte de amor. Florilegio de honestas y nobles damas*, (Madrid: A. Marzo, 1903).

[8] W. Risley en "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán" en ANEC, 4, 1979, p.73, denomina a esta obra "novela poemática o extenso poema en prosa"; Eugenio G. de Nora, en *La novela española contemporánea (1898-1927)*, (Madrid: Gredos, 1958), p. 58, la califica de "leyenda lírica".

[9] En la segunda mitad del s.XIX Galicia se encuentra en plena efervescencia de un renacimiento cultural dentro de un movimiento tanto político como artístico que aparece ligado al panceltismo. Ver Barbeito, Clara Luisa, *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, (Madrid: Fundamentos, 1985), p. 14.

[10] Risley, W., art.c., p.73: "Ya que casi todo está subordinado al propósito de crear la esencia del ambiente gallego, la novela tiene una estrecha relación con la estética simbolista que se observa en su excepcional musicalidad, su ambigüedad y comunicación indirecta, su extraño ambiente y la actitud del narrador, unificado todo ello por la concepción temporal."

invierno proporcionan casi la totalidad de los cuadros VII, IX, X y XI de la tercera jornada de *El marqués de Bradomín*[11].

La obra está dividida en tres jornadas. La primera desarrolla el tema de la desesperación de Concha por la ausencia de su amante e incorpora la actuación de la hueste de mendigos. La segunda reproduce gran parte de las escenas de *Sonata de otoño*; en ella tiene lugar el encuentro entre los dos amantes y corresponde propiamente al tema señalado por el subtítulo: son los "coloquios románticos". En la tercera jornada acontece el desenlace, diferente del de *Sonata de otoño*[12].

Pese a que podría parecer una mera recopilación de materiales extraídos de sus obras anteriormente escritas —las narraciones cortas, *Flor de santidad* y las *Sonatas* (fundamentalmente *Sonata de otoño* y *Sonata de invierno*)— o un "plagio" del material existente, como denunciara Julio Casares en su crítica a la obra de teatro, *El Marqués de Bradomín* contiene un conjunto de elementos que lo dotan de originalidad y que hacen que esta obra ocupe un lugar importante en la producción teatral de Valle-Inclán, como consolidación del proceso literario que había comenzado con varios cuentos y narraciones y como apertura de la nueva etapa teatral que se inicia con la trilogía de obras bajo el título de *Comedias bárbaras* (*Cara de Plata*, *Aguila de blasón* y *Romance de lobos*)[13].

Valle-Inclán se sirve de la técnica pictórica del *collage* para crear una nueva obra, añadiendo, combinando, relacionando

---

[11] Jean-Marie Lavaud ha señalado una coincidencia más al aportar el dato de que el marqués de Bradomín se dispone a contar su vida en lo que serán sus "Memorias". Este dato presente en la *Sonata de invierno* reaparece en la obra de teatro. Asimismo refiere Lavaud, J.M., en o.c., p. 164: "Volvemos a encontrar, pues, este humor de factura muy moderna que consiste en hacer que ciertos personajes de la ficción sugieran y definan la obra dentro de la obra misma. El público, lector o espectador,ve divertido cómo nace el proyecto de la obra de Bradomín cuando tiene delante la obra ya realizada."

[12] Ver Esturo Velarde, Juan Carlos, *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*,o.c., pp. 31-32 y Lavaud, Jean-Marie, "Análisis de *El marqués de Bradomín* " en o.c. , pp. 175-188.

[13] Robert Lima en "Hombre, máscara, artista: síntesis vital de Valle-Inclán" en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra* , ed. de C.L. Barbeito, (Barcelona: PPU, 1988) , p. 33, señala que fue precisamente en *El Marqués de Bradomín* donde se evidenció la teatralidad del personaje don Juan Manuel Montenegro, que se desarrollaría en la trilogía de las *Comedias bárbaras*.

De "comienzo de un nuevo ciclo" también lo ha calificado Jean-Marie Lavaud en art.c., p.188 y de "nexo de continuidad" con las *Comedias bárbaras,* C.L. Barbeito en *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, o.c., p.129.

motivos diferentes[14], evocaciones de épocas pasadas, fundamentalmente el Medioevo —presente en el paje Florisel[15], en la dueña doña Malvina, en el ciego Electus, ciego de Gondar, en evocaciones literarias que remiten a los libros de caballerías, al arcipreste de Hita, Juan Ruiz— y un decorado extraído del exquisito siglo XVIII —manifiesto en el mirador, el jardín y el palacio, la música, y el perfil aristocrático de los personajes principales[16] Valle-Inclán manifiesta en su obra el principio estético modernista de interrelación de las artes y de mezcla de diferentes elementos provenientes de fuentes ajenas, recuerdos, evocaciones y lugares comunes:

> "Cuando el relato —decía don Ramón— me da ocasión de colocar una frase, unos versos, una copla o un escrito de la época de la acción, me convenzo que todo va bien. Cuando escribía *Sonata de primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba bien ambientada e iba por buen camino. El episodio se acomodaba perfectamente a mi narración[17]."

Esta obra se aproxima al teatro simbolista de principios de siglo por la visión poética que Valle-Inclán realiza de dos mundos opuestos, el de la aristocracia gallega decadente —en las figuras de la dama palaciega Concha de Bendaña, del hidalgo del pazo don Juan Manuel Montenegro, del agotado y último marqués de Bradomín— y el de la miseria humana del mundo rural

---

[14] Lavaud,Jean-Marie, "Análisis de *El marqués de Bradomín*" en *El teatro en prosa de Valle-Inclán, (1899-1914)*, (Barcelona: PPU, 1992), p. 187. Realiza una crítica a la opinión de Emilio González López en *El arte dramático de Valle-Inclán*, que señala que en *El marqués de Bradomín* se fusionan el mundo aristocrático y sensual de *Sonata de otoño* y el mundo popular y campesino de *Flor de santidad*. Para Lavaud no hay tal fusión.

[15] Así aparece descrito Florisel al comienzo de la Jornada Primera: "Aquel niño de fabla casi visigótica y ojos de cabra triscadora, con su sayo de estameña y sus guedejas trasquiladas sobre la frente por tonsura casi monacal, parece el hijo de un antiguo siervo de la gleba." (MB 145)

[16] Así lo ha interpretado Sumner M. Greenfield en *Anatomía de un teatro problemático*, (Madrid: Taurus, 1990), pp. 57-58.

[17] Entrevista con Valle-Inclán, "El día de don Ramón María del Valle-Inclán", por Luis Calvo, publicada en ABC el 3 de agosto de 1930. Francisco Madrid la repite en *La vida altiva de Valle-Inclán* (Buenos Aires: Poseidón, 1943), p. 109.

gallego, en las figuras de los mendigos pobretones que pululan por las estancias del palacio: Paula la Reina, Abelardo, Tullido de Céltigos, Dominga de Gómez, el Manco de Gondar y en las supercherías como la de la Madre Cruces que le explica a Concha que el tábano rojo es de buen agüero y que "algo bueno anuncia" (MB 159).

Por primera vez, Valle se sirve de las acotaciones en una obra de teatro para transmitir el mundo interior y la caracterización psicológica de los personajes[18]. No solamente las acotaciones aportan las características del ambiente escénico sino que sugieren los estados de ánimo de los personajes, que aparecen difuminados e imprecisos:

> Sonríe tristemente el blanco fantasma de la enferma. Se aparece allá en el fondo del mirador, con las manos cruzadas. Mira hacia el camino, un camino aldeano, solitario y luminoso, bajo el sol que muere. Con romántica fatiga levanta su mano de sombra y señala a lo lejos" (MB, 194).

Es el impresionismo escénico que utilizan los dramaturgos simbolistas y que configura una atmósfera de misterio y de ensueño y que ha provocado que algunos críticos incluyan esta obra dentro del teatro simbolista[19].

Como su antecedente inmediato en prosa las *Sonatas*, la obra teatral expresa la visión decadente del mundo a través de la visión decadente de la historia de España, de la decadencia de

---

[18] Lavaud, Jean-Marie, en art.c.p.180, señala que "...la técnica de escritura de Valle-Inclán tiene parentesco con la de un teatro destinado a la lectura y, sobre todo, que esta escritura tiene relación con la técnica del cine tal como se hacía en aquella época."

[19] González López, Emilio, *El arte dramático de Valle-Inclán (Del decadentismo al expresionismo)*, (New York: Las Américas, 1967), p.64. Algunos críticos se han referido a la importante influencia del teatro simbolista del dramaturgo belga Maeterlinck en el teatro español. Ver sobre este tema los siguientes estudios: Canoa Galiana, J., "Valle-Inclán y Maeterlinck: Teatro de marionetas", pp. 147-155 y Hübner, D., "El 'drama lírico' de Valle-Inclán: un modelo heterogéneo", en Manuel Aznar y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra .Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán* (Barcelona: Universitat Autónoma de Barcelona, 1995); Pérez de la Dehesa, R., "Maeterlinck en España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, 1971, pp. 572-581; Rubio Jiménez, Jesús, *El teatro poético en España. Del Modernismo a las vanguardias*, (Murcia: Universidad de Murcia, 1993) e *Ideología y teatro en España 1890-1900*, (Zaragoza: Universidad-Pórtico, 1982), pp. 44-49; Simón-Pierret, J.P., *Maeterlinck y España*, tesis doctoral,(Madrid: Universidad Complutense, 1983).

una clase social que desaparece —la aristocracia— y de la decadencia moral de los personajes.

Concha es la señora del palacio de Brandeso, enferma, marchita, y simboliza la moribunda aristocracia. Sus recuerdos están llenos de la nostalgia de un mundo añorado y dorado ya inexistente:

> LA DAMA
>
> "¡Tú también te acuerdas! ¿Y te acuerdas de un salón que tiene de corcho el estrado? Allí nuestras pisadas no despertaban rumor alguno.[...] ¿Te acuerdas? ¿Y te acuerdas cuando nos cogíamos de la mano para saltar delante de las consolas y ver estremecerse los floreros cargados de rosas, y los fanales adornados con viejos ramajes, y los candelabros?..." (MB 187)

La decadencia moral de los personajes es manifiestamente menor que la que presentan en la *Sonata de otoño*, precisamente porque Valle-Inclán en *El marqués de Bradomín* se ha desviado de ese antecedente en sus aspectos más degradantes y crueles gracias a la interferencia de motivos provenientes de otras fuentes que tienen una presencia muy importante en la obra dramática como son el motivo popular de *Flor de santidad*, o el motivo del arrepentimiento final de Concha de *Sonata de invierno*.

Existe una interrelación estrecha en la obra entre la descripción ambiental del decorado y la presentación de los personajes. La impresión de languidez y melancolía concuerda con la tristeza anímica de los protagonistas; todos los elementos ambientales están diseñados en sintonía con el mundo interior y la psicología de los personajes. El jardín palaciego es el fondo donde se desarrollan los "coloquios" entre los amantes; en él la Primera y la Tercera Jornadas de la obra. La segunda se desarrolla en un mirador a través del cual se puede contemplar el jardín. Descrito a través de impresiones de vaguedad, imprecisión y tristeza, a distintas horas del día y desde distintos ángulos, determina un escenario en íntima relación con el estado interior de los personajes igualmente indefinidos y borrosos en lo que Greenfield ha deno-

minado "impresionismo de tipo maeterlinckiano."[20] El jardín es el punto de recuperación del pasado con el momento en que Concha y Bradomín se reencuentran:

> LA DAMA
> "¡Dos años hace que no le veo! Fue aquí, en este mismo jardín, donde nos dijimos adiós. Yo creí morir, pero no es cierto que maten las penas." (MB 157)

Xavier de Bradomín es el personaje más famoso —junto a don Juan Manuel Montenegro— de todos los engendrados por don Ramón del Valle-Inclán. El cuento "A media noche", (*La Ilustración Ibérica*, Barcelona, enero de 1889), introduce el nombre de Bradomín por primera vez en el universo literario valleinclaniano[21]. El personaje aparece perfilado en un conjunto de cuentos publicados antes de la aparición de la *Sonata de otoño*: el cuento del mismo título, *Sonata de Otoño*, publicado en Septiembre de 1901 en *Los Lunes del Imparcial*[22], *Don Juan Manuel,* el 23 de Septiembre de 1901; *Hierba santa*, el 1 de Octubre de 1901; *Corazón de niña*, el 30 de Octubre de 1901; *El palacio de Brandeso*, el 13 de Enero de 1902 y *El miedo*, el 27 de enero de 1902.[23] Es el héroe-protagonista en las cuatro *Sonatas* y el primer texto posterior en el que reaparece es precisamente *El marqués de Bradomín*.

La creación de Bradomín como "alter-ego" del autor permite a Valle incorporar un tipo de interacción autor-universo narrativo innovadora.[24] En consonancia con los escritores coetáneos

---

[20] Greenfield, *Anatomía de un teatro problemático*, o.c., p. 46. Aunque este crítico señala que "...el acercamiento de Valle es más problemático y más esteticista que el del famoso simbolista belga. Don Ramón no es ideólogo de un mundo místico cuyas fuerzas inexorables manipulan o desafían al hombre." En este sentido su obra *Tragedia de ensueño* es la que más se acerca a esta manera de ver el mundo.

[21] Ver el libro de William J. Smither, *El mundo gallego de Valle-Inclán*, (A Coruña: Ediciós do Castro, 1986), pp. 75-76, sobre la evolución del topónimo "Bradomín" en la obra de Valle-Inclán.

[22] Suplemento literario del diario "El Imparcial" que dirigía el novelista José Ortega Munilla.

[23] Todos estos cuentos fueron publicados en "Los Lunes del Imparcial", excepto *Hierba santa*, publicado en *Juventud-Revista popular contemporánea*, revista fundada por Pío Baroja y Azorín.

[24] Salper en *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, (Amsterdam: Rodopi, 1988), p.24: "Aquel intencionado disimulo detrás de un alter-ego brindaría a Valle una nueva clase de libertad: si bien Bradomín efectivamente podía servirle de portavoz de sus ideas, a él, Ramón del Valle-Inclán, jamás podría imputársele con certeza lo

que crean sus propios "alter-egos" —Siguënza de Gabriel Miró, Azorín de José Martínez Ruiz, Juan de Mairena de Antonio Machado... —[25], establece a través del personaje del marqués de Bradomín una auténtica relación con su creación literaria. Bradomín es el personaje que Valle-Inclán hubiera deseado ser, su propio "autorretrato pictórico"[26]. Producto de sus fantasías sobre sí mismo, es una de las creaciones más complejas, junto con la de don Juan Manuel Montenegro, contemplada desde distintos ángulos en el tiempo y en diferentes situaciones sociales e históricas.

El gran vate nicaragüense Rubén Darío, coetáneo y amigo de Valle-Inclán, percibe esa identificación "personaje Bradomín-autor Valle-Inclán" cuando escribe el soneto que dedica al marqués de Bradomín, que antecede la *Sonata de primavera* (1904), y crea una atmósfera modernista en consonancia con el desarrollo de la Sonata. Más adelante subraya de nuevo esa identificación "personaje-autor" al enviar a Valle el retrato —"Este gran don Ramón de las barbas de chivo..." soneto que le sirve de prólogo para *Aromas de leyenda* (1907) y que el poeta hispanoamericano dedica al marqués de Bradomín.

Lo que nos interesa resaltar es el carácter decadente del personaje valleinclaniano, perteneciente a la gama de héroes finiseculares decadentes; "cofrade de una conocida hermandad finisecular de héroes malditos" lo denomina Francisco Rico[27], "quintaesencia del héroe decadente", Smith[28], pero dotado de características que le hacen tener personalidad propia.

Bradomín es un héroe decadente al servicio de la parodia de don Juan, lejos del hiperestésico y cerebral Jean des Esseintes de la novela *A rebours* (1884), de Huysmans, pero más próximo a Andrea Sperelli de D'Annunzio en *Il piacere* (1889). Sperelli y

---

que dijera Bradomín."

Ver también el art. de Fred Abrams, "The Onomastic Link between Valle-Inclán and the Marqués de Bradomín", *Romance Notes*, 14, (1972), 243.

[25] Roberta L. Salper ha estudiado la relación del marqués de Bradomín con otros personajes "alter-ego" de las producciones literarias de los hombres de la Generación del 98 en *Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa*, o.c., pp. 123-124.

[26] Así lo denomina Lloréns, Eva, en *Valle-Inclán y la plástica*, (Madrid: Insula, 1975), p.20.

[27] Rico, Francisco, "Ramón del Valle-Inclán" en *Historia y crítica de la Literatura española*, Tomo VI, *Modernismo y 98*, (Barcelona: Crítica, 1980), p.291.

[28] Smith, Verity, *Ramón del Valle-Inclán,* (New York: Twayne Publishers, 1973), p.108.

Bradomín son héroes cargados de evocaciones históricas e impresiones artísticas. Bradomín es un don Juan que ama el esteticismo literario que parodia: "Señor Abad, yo soy carlista por estética. El carlismo tiene para mí la belleza de las grandes catedrales. Me contentaría con que lo declarasen monumento nacional" (MB 193) y cuya filosofía se apoya en la bagatela[29] :

> "Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir, señor Abad. Toda mi doctrina está en una sola frase: ¡Viva la bagatela! Para mí, la mayor conquista de la humanidad es haber aprendido a sonreir" (MB 191).

Héroe nietzscheano que cultiva la voluntad, la pasión, la voluptuosidad y la aventura por encima de cualquier ética.

Su aparición en la escena, al final de la primera Jornada, traspasa los límites de lo teatral y raya en lo cinematográfico: su figura surge majestuosa, montada a caballo. La aparición del personaje es relatada por Valle en tercera persona, marcando un distanciamiento del personaje que en las *Sonatas* no existía, al fundirse autor y narrador en la primera persona, pero que la obra de teatro impone:

> "El Marqués de Bradomín llega a caballo y se detiene en la puerta bajo el arco que tiene cimeros cuatro blasones de piedra"(MB176).

Como parodia de don Juan es "el más admirable de los donjuanes: Feo, sentimental y católico" (MB 233), famosa definición en boca de su prima Isabel Bendaña, al final de la Tercera Jornada.

Es un don Juan feo y avejentado, deformación paródica del héroe prototípico donjuanesco caracterizado por su belleza y su juventud. Son constantes las alusiones en la obra al envejecimiento de Bradomín a través de los cabellos; La Madre Cruces, al referirse al marqués describe: "Tiene todos los cabellos blancos, que parecen de plata"(MB,156), "...me contó que el pelo le ha blanqueado completamente" (MB164).

---

[29] Ver el art. de Gerard Cox Flynn "La bagatela de Ramón del Valle-Inclán", en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, (Oxford: Dolphin, 1964), pp. 281-287 y la crítica que le hace Gulstad en el art. c., p. 302.

Al final de la acotación que relata su aparición en escena, se insiste una vez más en el detalle del cabello blanco que se descubre debajo de su gorra carlista:

> "La hidalga figura del jinete desaparece bajo un capote de cazador, y una boina de terciopelo cubre su guedeja romántica, que comienza a ser de plata" (MB 177).

La insistencia en el color blanco del cabello se relaciona con la vida tumultuosa del marqués durante los dos años que ha estado lejos del palacio de Brandeso; eso es lo que explica Concha en los "coloquios románticos":

> LA DAMA
> "¡Qué vida, Dios mío! ¡Aquel pelo tan negro ya es todo blanco!"
> EL MARQUES DE BRADOMIN
> "¡Ay, Concha, son las penas!"
> LA DAMA
> "¡No, no son las penas!...¡Otras cosas son! Tus penas no pueden igualarse a las mías, y yo no tengo blanca la cabeza" (MB199).

El propio Bradomín es consciente de ser caricatura de don Juan cuando le dice a Isabel Bendaña que "con la cabeza llena de canas no se puede ser Don Juan" (MB 235).

Un don Juan católico en fin de siglo está cargado de una amplia red de puntos de referencias y alusiones al interés por la religión de los autores decadentistas, palpable tanto en la trayectoria de sus vidas como en la temática agónica de sus novelas[30].

Es un don Juan sentimental que, al final de su vida, sigue amando a una mujer con la que mantuvo relaciones hace tiem-

---

[30] Schiavo, Leda, en la introducción a *Sonata de otoño. Sonata de invierno Memorias del Marqués de Bradomín*, (Madrid: Austral, 1994), p. 16 se refiere al número de autores decadentes que se acercan al catolicismo : "Verlaine, Beardsley, Wilde, Huysmans, son pecadores arrepentidos que se convierten al catolicismo. Después de leer *A rebours*, Barbey D'Aurevilly opinó que a su autor sólo le quedaban dos caminos:"la boca de una pistola o los pies de un crucifijo"(...) Los decadentistas fueron, sin duda, hedonistas con remordimientos de conciencia y trasladaron estos problemas a sus obras: la conciencia de la transgresión, la voluptuosidad en el mal, el satanismo (...)El esteticismo vinculado con la pompa de la religión y los objetos del culto católico, que afecta también a Bradomín, tiene infinitos antecedentes".

po[31]. Regresa al pazo de Brandeso porque la mujer que le había amado está enferma y le ha mandado llamar. En un momento del diálogo, a Concha le dice:

> EL MARQUÉS DE BRADOMÍN
> "¡Sin embargo, qué segura has estado siempre de mi cariño y cómo lo dice la carta con que me has llamado!
> LA DAMA
> "No era de tu cariño, era de tu compasión".

Xavier de Bradomín expresa la decadencia del donjuanismo en la sociedad moderna; es "el último marqués de Bradomín" y "no sabe palabra de esas cosas", dice Concha a don Juan Manuel cuando hablan de heráldica, aunque sí es un hidalgo cultivado a diferencia de su tío: "Yo pude serlo, si no hubiera tenido la manía de leer. Los muchos libros son como los muchos desengaños: No dejan nada en el corazón" (MB 197).

Carece de sucesor y de heredero: con él morirá el marquesado. El recuerdo del antiguo esplendor contrasta inevitablemente con la realidad histórica de una sociedad precapitalista que manifiesta la pérdida de la visión estamentalista de la sociedad. Es el último ejemplar de una raza en decadencia, como don Juan Manuel es "el último gran hidalgo", "el último superviviente de una gran raza" (MB 197)[32].

En el personaje femenino protagonista del drama, Concha Bendaña, la Señora del palacio, se plasma el tópico finisecular de la mujer decadente enferma, de cuerpo moribundo o exánime, que se acaba lentamente, marcada desde el principio de la obra

---

[31] Sobre el tema de Bradomín como don Juan ver, "El donjuanismo finisecular del Marqués de Bradomín" en Mercedes Saenz-Alonso, *Don Juan y el donjuanismo*, (Madrid: Guadarrama, 1969), pp. 123-129 ; "Don Juan tratado y maltratado" en Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, (Madrid: Guadarrama, 1968), pp. 281-311; Jean Rousset, *El mito de don Juan*, (México: FCE, 1985); Daniel E. Gulstad, "El tema donjuanista en las "Sonatas". Onomástica y voz narrativa" en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra.* , ed. de C. L.Barbeito, (Barcelona: PPU, 1988), pp.299-310.

[32] A pesar de esto, don Juan Manuel conserva como recuerdo de su antiguo poderío, privilegios, criados y actitudes propias de señor feudal. Lo apunta Margarita Santos Zas en "El Marqués de Bradomín. Coloquios Románticos: Interludio entre dos ciclos" en *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán. (1889-1910)*, (Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993), pp. 145-153.

por la inminencia de la muerte[33].

La dualidad femenina en la literatura de fin de siglo se refiere a la mujer fatal, cuyo amor destruye al héroe decadente y a la mujer ideal, noble, inalcanzable, mujer frágil por su inocencia o por su enfermedad, que resulta víctima y cuyo amor dignifica al héroe[34]; esta última es la mujer prototípica de las pinturas prerrafaelistas.

El personaje femenino de *El Marqués de Bradomín* aparece siempre como protagonista en el escenario de la naturaleza del jardín o del palacio de Brandeso como fondo escenográfico, como si se tratara de una pintura. Recuerda inevitablemente los cuadros de las figuras femeninas que realizan los pintores prerrafelistas[35]. Su aparición en el motivo romántico de la escalinata, desprendiendo el halo de misterio y de evanescencia que la caracteriza, evoca el cuadro de Burne-Jones, *L'Escalier d'Or* (1880):

> "Bajo los viejos árboles, que cuentan la edad del palacio, los mendigos se arrodillan y rezan a coro. Las campanas de la aldea tocan a lo lejos y pasa su anuncio sobre la fronda del jardín como un vuelo de tórtolas. Una sombra blanca aparece en lo alto de la escalinata" (MB, 178).

---

[33] Litvak en el capítulo sobre "Necrofilia" en *Erotismo fin de siglo*, (Barcelona: Bosch, 1979), p.101 escribe:" Los últimos años del siglo poblaron la literatura y la plástica de cloróticas languidecientes y anémicas, de mujeres martirizadas de párpados violáceos y moretones sanguinolentos. Se popularizó el encanto de la agonía, de la podredumbre, del olor a hospital; la gracia del cementerio, de la tisis; de la delgadez". A. Cherubini estudia el gusto de románticos y decadentes por la belleza minada por la tisis: *Della tuberculosi -la letteratura-la società*, (Roma: Istituto di Medicina Sociale, 1960) y *Una malattia fra romanticismo e decadenza*, (Siena: Nuova Aminta, 1975).

[34] Sobre el interés de Valle-Inclán por la mujer arquetípica ver el libro de Greenfield, *Anatomía de un teatro problemático*, o.c., p. 51 , el art. de Phillips, "Rubén Darío y Valle-Inclán: Historia de una amistad literaria", *Revista Hispánica Moderna*, XXXIII, núms. 1-2, enero-abril de 1967, pp. 1-29 y el de Dianella Gambini, "Tipología femenina fin-de-siècle en las *Sonatas* de Valle-Inclán" en John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*, (Barcelona: Anthropos, 1992), pp. 599-609.

Ver también sobre el tópico decadentista de la "femme fatale" el estudio de Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, (Florencia: Sansoni, 1976) y sobre el de la mujer frágil el libro de A. Thomalia, *Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, (Düsseldorf: Bertelsmann-Universitätsverl, 1972).

[35] Sobre la relación del prerrafaelismo con la representación de la mujer en la literatura valleinclaniana, ver el estudio de Eva Lloréns sobre *Valle-Inclán y la plástica*, (Madrid: Insula), 1975.

Concha es, más que figura, fantasma blanco —la palidez es el rasgo más intenso de este personaje que le dota de una fuerte atracción para el héroe masculino— y de esa manera difuminada está diseñada su fisionomía envuelta en una nube de ensueño; es una sombra, en un halo de tristeza que siempre aparece en un marco; es la "sombra romántica que se destaca sobre el fondo luminoso de una vidriera" (MB, 198) y su mano es "...diáfana como mano de fantasma" (MB, 187).

> "Sonríe tristemente el blanco fantasma de la enferma. Se aparece allá en el fondo del mirador, con las manos cruzadas. Mira hacia el camino, un camino aldeano, solitario y luminoso, bajo el sol que muere. Con romántica fatiga levanta su mano de sombra y señala a lo lejos" (MB, 194).

Concha es el prototipo de mujer decadente aquejada de una enfermedad indefinida —probablemente tuberculosis (se alude a su palidez, a su aspecto demacrado y consumido, al cansancio que le obliga a caminar con lentitud y a sentarse con frecuencia, a sus temblores, a su inestabilidad térmica) aunque en ningún momento se menciona directamente esta enfermedad—, ilocalizable, también enfermedad del alma, que avanza inevitablemente hacia el desenlace trágico de la muerte[36]: "Seguida de la vieja conqueridora, la Señora del palacio se aleja lentamente y, a los pocos pasos, suspirando con fatiga, se sienta a la sombra de los rosales en un banco de piedra cubierto de hojas secas" (MB, 153).

Las acotaciones contienen las voces que hablan de su estado interior y que nos muestran sus sentimientos de tristeza y melancolía: "Es una figura pálida y blanca, con aquel encanto de melancolía que los amores muertos ponen en los ojos y en la sonrisa de algunas mujeres" (MB,150).

Al autor decadente le interesa en la descripción del personaje enfermo resaltar los detalles de su cuerpo enfermizo; hay tres elementos de la fisionomía de Concha que destacan en el drama:

---

[36] Predmore señala que se trata de una enfermedad social relacionada con su condición social y su vida en el palacio y establece una relación entre jardín como naturaleza y salud y palacio como encierro y enfermedad en "La literatura y la sociedad de Valle-Inclán: concepciones liberal y popular del arte" en John P. Gabriele (ed.), *Suma valleinclaniana*, (Barcelona: Anthropos, 1992), p. 110.

los ojos, tan caros a los artistas de la estética pictórica prerrafaelista, las manos, siempre, por supuesto, blancas, y el pelo, elemento fetiche del fin de siglo, también de filiación prerrafaelista, que recuerda la pintura y la poesía de Morris y Rossetti.

Aparece Concha de Bendaña en escena precedida de la alusión a la belleza de sus ojos; Minguiña, una de las mendigas que esperan la limosna de la dama exclama: "¡Es la misma Nuestra Señora de los Ojos grandes que está en Céltigos!" (MB, 152).

De los ojos se subraya que están llenos de melancolía, y que en ellos se leen con nostalgia las evocaciones y los recuerdos de un mundo pasado, muy lejano del presente, el amor e incluso la muerte. En la quinta acotación leemos: "Sus ojos tienen esa dulzura sentimental que dejan los recuerdos, cuando son removidos, una vaga nostalgia de lágrimas y de sonrisas, algo como el aroma de esas flores marchitas que guardan los enamorados" (MB, 151).

En la séptima acotación, el amor profundo que Concha siente por el marqués se manifiesta en el detalle de los ojos húmedos: "En la rosa pálida de su boca tiembla una sonrisa, y los ojos brillaban con dos lágrimas rotas en el fondo" (MB,155).

Al contrario, al principio de la Jornada Tercera, contraponiendo los dos polos del amante-marido, los ojos están secos, cuando la dama se encuentra frente al marido enfermo y siente remordimiento por la traición realizada: "Estaba pálida como una muerta. Pensé que iba a caerse. Sin pronunciar una sola palabra, subió las escaleras y abrazó a las niñas, que salieron a recibirla. Crea que me daba miedo verla tan pálida, con los ojos secos" (MB, 219).

Mientras, frente a Bradomín: "Los ojos, los hermosos ojos de enferma, llenos de amor, le miran sin hablar, con una larga mirada" (MB, 189).

La presencia de la muerte y del pensamiento en el Más Allá en la mirada de Concha, la refiere la Madre Cruces cuando reproduce a su señora el diálogo mantenido con el marqués de Bradomín: "Pues díjome: ¿Mi pobre Concha sigue siempre triste? ¿Conserva aquella mirada de criatura enferma que estuviese pensando en la otra vida?" (MB, 158).

Las manos son siempre blancas, pálidas, en una clara alusión religiosa —Concha es la forma abreviada de María de la Inmaculada Concepción—. Es un elemento religioso pertene-

ciente a la red de elementos cristianos que hay en la obra a diferencia de la *Sonata de otoño* donde la relación eros-thanatos es el *leit-motiv*. La blancura significa, en este modelo femenino de mujer enferma, negación de color y ascetismo: sus manos son "aquellas manos blancas y transparentes. ¡Divinas manos de enferma!" (MB, 155) ; no es casual el calificativo de "divinas" y la identificación de Concha con una Dolorosa. Esperando la llegada del marqués, tiene "las manos heladas" (MB, 163) Son "¡Divinas manos de Dolorosa! Manos de muerta. Manos de princesa encantada!" (MB, 186). Son manos cubiertas de pétalos de rosas.

Junto al significado religioso de la manos, hay otros elementos religiosos en la obra que no se encuentran en la *Sonata de otoño*: el carácter religioso del personaje femenino y el sentimiento de remordimiento que provocará la separación de los dos amantes como desenlace final de la obra. La primera separación de Concha del marqués se produjo después de un sueño en el que a la dama se le apareció un Arcángel como relata el marqués a Isabel Bendaña:

> "Tú sabes que también fue una ola de misticismo lo que antes nos separó. ¿Recuerdas sus terrores religiosos y la celeste aparición que le fue acordada hallándose dormida? Concha estaba en el laberinto sentada al pie de la fuente y llorando sin consuelo. En esto se le apareció un Arcángel; no llevaba espada ni broquel, era cándido y melancólico como un lirio. Concha comprendió que aquel adolescente no venía a pelear con Satanás, y le sonrió a través de las lágrimas, y el Arcángel extendió sobre ella sus alas de luz y la guió. El laberinto, según parece, era el pecado en que Concha estaba perdida, y el agua de la fuente eran las lágrimas que había de llorar en el Purgatorio. A pesar de nuestros amores, Concha no se condenaría; yo sí. (...) Concha, arrastrándose sobre las piedras, le preguntó si debía deshojar en el viento la flor de nuestros amores: el Arcángel tampoco respondió; pero Concha sintió caer dos lágrimas en sus manos: las lágrimas le rodaban entre los dedos como dos diamantes. Entonces Concha comprendió el misterio de aquel sueño. ¡Era preciso separarnos!" (MB, 236).

Como entonces, Concha se enfrenta a la lucha interna entre el amor que siente por el marqués y el remordimiento de ofender al

marido enfermo; el temor lucha con el deseo : "¡Lo que yo temo es ofender a Dios! ¡Sólo de pensar que pueda aparecerse ahora mismo, tiemblo y desfallezco! ¡Y la idea de no verle me horroriza!" (MB, 156); acaba triunfando el remordimiento que le hace estar junto al marido enfermo y llegar a sacrificar su amor por el marqués de Bradomín y que conlleva la disminución del erotismo, rasgo dominante en el antecedente en prosa de la obra teatral: "nuestro cariño ya sólo puede ser ideal" le dice Concha al marqués. El pelo de la dama es negro y oloroso, y actúa como fetiche en la relación Bradomín-Concha evocando antiguos juegos amorosos de una época de esplendor ya pasada: "Con una blandura lenta, de caricia sensual, la mano del marqués de Bradomín retira el alfilerón de oro que sujeta la crencha de la dama, y la ola de seda olorosa y negra rueda sobre los hombros" (MB, 200).

El personaje de la obra de teatro, a diferencia del de la *Sonata de otoño*, no muere; conocemos a lo largo de la obra la gravedad de su enfermedad pero no se nos presenta el desenlace fatal. Además, manifiesta un comportamiento, inexistente en la obra en prosa: Concha de Bendaña, en la obra de teatro, resuelve el conflicto entre su pasión amorosa y el deber apostando por este último: sacrifica su reencuentro con Bradomín para restituir a su marido enfermo las atenciones que le negara anteriormente. Llega al extremo de inventarse haber tenido otros amantes para alejar a Bradomín de su vida. La obra termina con la separación de los dos amantes, pero el conflicto amor/deber sigue sin resolver en el ánimo de Concha que exclama: "¡Qué hice yo, Dios mío!... ¡Y si a pesar de todo volviese!..." (MB, 243).

Esta lectura de los aspectos decadentistas de esta obra, dejando al margen los elementos populares extraídos de la vena galaica valleinclaniana. El personaje masculino es un héroe decadente, perteneciente a la gama de héroes decadentes de la literatura finisecular, pero está forjado con herramientas valleinclanianas y está al servicio de la parodia que le interesa realizar a Valle-Inclán. A través de él nos acercamos a un período de la historia de España en declive. La heroína reproduce el tópico de la mujer decadente enferma, herida de muerte, pero simboliza también la desaparición de la clase social de la aristocracia en el periodo de fin de siglo. Ambos personajes le sirven al autor de instrumentos de conocimiento y denuncia de la realidad de la decadencia socio-política-moral del periodo que le corresponde vivir.