LA DICOTOMÍA CROMÁTICA BLANCO/NEGRO EN LAS SONATAS DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Mª JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I.

A fines del siglo XIX, Europa es escenario de una profunda crisis de conciencia que socava los cimientos del sistema de comprensión y de valoración del mundo de ascendencia ilustrada, pero que al mismo tiempo y como reverso del agotamiento de sus posibilidades internas, hace barruntar un nuevo horizonte histórico. Lo que agonizaba en aquel entonces era la impostación política liberal e ideológica positivista del proyecto burgués, fundamento del ingenuo optimismo y de la ciega confianza en que el desarrollo científico-técnico permitiría dominar la Naturaleza e implantar una sociedad de hombres iguales ante la ley y libres de necesidad. El desvanecimiento de la ilusión sobreviene al constatarse sus limitaciones para satisfacer las amplias expectativas despertadas en la población, sobre todo en los sectores desde siempre más desfavorecidos, que seguirán siendo, no obstante, los más perjudicados por su agresiva dinámica de pervivencia. En este clima de desengaño inducido por una razón excesivamente objetivista, calculadora y utilitaria, lo otro de la razón, esto es, el sentimiento y la imaginación creativa, reviven magnificados en una suerte de rebrote finisecular del litigio entre Ilustración y Romanticismo con el que propiciar un nuevo reencantamiento poético y/o religioso del mundo¹. Pero no será más que el efecto de un espejismo porque las

¹ Tomando como epicentro de la civilización científico-técnica el desencantamiento del mundo de Max Weber en *Ensayos sobre la sociología de la religión*, Madrid, Taurus, 1983, vol. I, pp. 458-459.

fuerzas románticas tampoco podían atender ya las nuevas demandas sociales, una vez caduca la beatífica armonía del hombre con la Naturaleza de otrora. A la nueva generación le faltaba la fe y el entusiasmo constructivo de la precedente, por lo que la brizna romántica que en ella quedaba apuntaba más bien a un Romanticismo desfalleciente, a un tardorromanticismo o decadentismo como respuesta a una realidad prosaica y vacía donde no había lugar para el idealismo. En esta tensión irresuelta entre ciencia y arte, entre razón y mito, el advenimiento del fin del mundo les parecía inminente a los espíritus más sensibles, aunque lo que realmente se extinguía era su visión del mundo, de ahí la perplejidad, la desorientación y el malestar generalizado de toda una cultura, la cultura racionalista².

Los acontecimientos históricos eran singularmente favorables a esta desazón y al mantenimiento del dualismo de posturas. Las grandes potencias mundiales del pasado, básicamente las de la cuenca mediterránea, habían entrado en lamentable declive en la década de los noventa. Por encima del ultimátum británico a Portugal para mantener el statu quo en el escenario atlántico y evitar una guerra que trajese la independencia al archipiélago luso de las Azores y del fracaso en Adua del sueño italiano de colonizar Abisinia, los hitos decisivos de este proceso fueron la pérdida de las colonias españolas de ultramar, poniendo punto y final a un Imperio donde antaño no se ponía el sol, y el repliegue de Fashoda, que recortando el afán expansionista francés en África lo limitaba a sus dominios noroccidentales. Mientras tanto, las naciones europeas septentrionales experimentaban un auge sostenido tanto en desarrollo económico y capacidad técnica como en incremento de población y reforzamiento de su marina de guerra, los nuevos índices de jerarquización del sistema mundial de superpotencias desde 1870. Era el caso de Gran Bretaña, que venía ejercitando su inquebrantable hegemonía continental como guardián del equilibrio europeo desde el tratado de Utrech, y de Alemania, que desde su unificación asistía a un crecimiento imparable a todos los niveles gracias a los aciertos de la política bismarckiana, convirtiéndose así en el rival más serio y directo al poderío británico3. Pronto, la eufórica conciencia de superioridad de estos dos pueblos del Norte abocaría al melancólico sentimiento de inferioridad en los del Sur, alimentado por sus respectivas frustraciones nacionales, germen de la literatura en torno a la decadencia latina frente al meteórico ascenso anglosajón y germano4. Como era

² Cerezo Galán, Pedro: El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX, Biblioteca Nueva/Universidad de Granada, Madrid, 2003, pp. 41-61.

Aunque no se menciona por no venir al caso. Estados Unidos está en torno a esas fechas al mismo nivel –si no en otro superior- de Gran Bretaña y Alemania.

⁴ Jover Zamora, José María: "Las relaciones internacionales en la transición al siglo XX" en *Historia de España por Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, tomo XXXVIII, pp. XX y ss.

de esperar, las reacciones se escindieron: unos juzgaban aquella situación irreversible y, en cuanto tal, el punto de arranque del relevo llamado a producirse en la salvaguarda de la civilización occidental. Era necesario, pues, olvidarse de un pasado esplendoroso, pero al fin y al cabo pasado, para acomodarse a la realidad presente, una nueva realidad con nuevos protagonistas; otros, por el contrario, resistiéndose a cualquier modificación, auguraban un futuro renacimiento de los actantes de siempre una vez superado lo que entendían como un mero estado transitorio o reajuste de fuerzas. Su sólido patrimonio cultural común les devolvería la gloria, al tiempo que detendría el avance de aquellos "nuevos bárbaros".

Sin quererlo, el arte se vio atrapado en esta trifulca, abanderando indistintamente la causa latina o la anglosajona y germana. En otras palabras, se volvió mediterráneo o nórdico, según se decantara por la tendencia neoclásica meridional de los orígenes de la civilización occidental, haciendo gala del rigor, la exactitud y la medida inherentes a la visión racional-intelectualista del mundo, o por la simbolista, por entonces en boga en las circunscripciones europeas septentrionales, llevando hacia los terrenos inexplorados de la imprecisión, de la sugerencia y de la ausencia de límites característica de la visión emocionalnaturalista, donde la estimulación del sentimiento y la imaginación de cuño relativamente reciente era una cuestión prioritaria. Pero la amenaza de la integridad de los valores occidentales que dejaba traslucir la tendencia neoclásica iba bastante más allá del gusto por la música de Wagner, el teatro de Ibsen o los escritos de Maeterlinek. Escondía el desco de exorcizar cuanto antes la contaminación nordicista porque, en el fondo, lo que subyacían eran dos maneras contrapuestas de ver y de entender la vida en función de unas coordenadas espaciales u otras: la de la claridad racionalista ilustrada del Sur, que había elevado al hombre a la categoría suprema de ciudadano, lo había erigido dueño plenipotenciario de su persona y conducido al culmen de la civilización, y la de las tinieblas emocionales románticas del Norte, que parecían querer devolverlo a toda costa a sus orígenes tribales, a la condición animal primigenia de la que un día partió camino a la cultura, y despojarlo de la objetividad aprendida de la razón en favor de la subjetividad inherente a las pasiones.

De hecho, aunque desde el corazón de los países meridionales llegó a insistirse en cierto momento en que la razón debía aceptar su dialéctica con el imperio de las emociones, en que las luces de la reflexión abstracto-conceptual estaban llamadas a coexistir con la oscuridad sensitiva; o dicho de otro modo, que el hombre tenía que salir del ámbito acotado del intelecto para descubrir y

⁵ Litvak, Lily: Latinos y anglosajones. Orígenes de una polémica, Barcelona, Puvill, 1980, p. 18.

aprovechar la riqueza de su dimensión afectiva", fueron verdaderamente los países nórdicos los que trasladaron esta máxima a la esfera artística fomentando la sugestión como preámbulo de un estado de ánimo inefable tipificado en la nueva categoría artística de lo sublime. No es casualidad, por consiguiente, que su desarrollo expositivo fuera obra de un inglés, Edmund Burke, y su sistematización filosófica, del alemán Kant, aunque a partir de la puesta en circulación del tratado antiaristotélico de Pseudo-Longino por Nicolás Boileau, clasicista francés que había traducido este documento a su lengua tras la exhumación del renacentista italiano Robortelli. Siendo éste uno de los últimos humanistas en comentar la Poética de Aristóteles, había dejado asentado que el arte debía inducir al receptor a la persuasión. Por eso, reemplazando Boileau en su versión la noción clasicista de lo bello por la prerromántica de lo sublime, la lectura del tratado en el siglo XVIII a cargo del inglés Dryden -tras la relevancia atribuida a la imaginación por sus compatriotas Addison y Hume- es considerada la auténtica precursora de la nueva interpretación, la que le daría un cariz antiaristotélico, aunque no como verdadera oposición a Aristóteles, sino a la simplificación de sus escritos promovida por los racionalistas italianos, primero, y por los clasicistas franceses, después. En esta lectura invertida de Pseudo-Longino iniciada en el Norte europeo, concretamente, en la Inglaterra del siglo XVIII, el poeta alemán Schlegel rescata el texto de la retórica antigua a comienzos del XIX y lo incorpora a una visión del arte

Este hecho da pie a Cassirer a hablar de la estrechez de miras desde la que suele caracterizarse la filosofía de las Luces, a la que se le reprocha su encauzamiento excesivamente racionalista, cuando resulta que sus pensadores más destacados, incluso los más comprometidos con la razón, resaltan la importancia de las pasiones (véase Cassirer, Ernst: Filosofía de la Ilustración, trad. de Eugenio Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 125). Entre ellos, se encuentra Montesquieu, para quien el hombre, por encima de la razón, está dotado de una sensibilidad excepcional que le permite sentirse vivo y de la que depende buena parte de su humanidad (véase Montesquieu, Charles Louis de Secondat: *Cartas persas*, trad. de José Marchena, Tecnos, Madrid, 1994); también Diderot, que pretende despojar de su máscara racional al comediante moderno, quien aprende a interpretar dos veces seguidas su papel sin variación importante pues, como lo hace desde el estudio concienzudo del personaje a representar, pone un acento similar en sus diálogos y, en consecuencia, cosecha un éxito análogo entre el público. Y todo ello, gracias a que la sangre fría de su temperamento templa el delirio de su entusiasmo (véase Diderot, Denis: La paradoja del comediante en Escritos filosóficos, ed. de Fernando Savater, Editora Nacional, Madrid, 1975); y, por último, Rousseau, que habla del ser sensible que mora en el hombre natural en su estado primigenio perdido frente al hombre social, exponente de civilización, como forma de oponer el fatal desarrollo de la sociedad moderna al estado de Naturaleza, devenido contraimagen ideal de la sociedad europea en su momento de apogeo al mostrarle lo que ha perdido o acallado como precio por sus éxitos (véase Rousseau, Jean-Jacques; "Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres" en *Discursos a* la Academia de Dijon, trad. de Antonio Pintor Ramos, Paulinas, Madrid, 1977).

emancipado de las ataduras del intelecto, con una belleza basada, no en la claridad y el orden, como demandaba la ortodoxía clasicista, sino en el desconcierto del *pathos* de la heterodoxía romántica.

La nueva categoría de lo sublime, vigente en el plano artístico desde mediados del XVIII, justamente desde el nacimiento de la Estética como disciplina filosófica que desde entonces habría de ocuparse de la belleza en tanto fenómeno sensible -nacimiento acaecido en Alemania, o lo que es igual, en el Norte del Viejo Continente-, es fruto de la conjunción de dos sensaciones aparentemente irreconciliables, tales como el placer y el dolor. Quiere decirse que desde el punto de vista receptor, el sentimiento de lo sublime es más rico que el de lo bello, que aunque más arraigado en la cultura occidental, causa también menos impacto ciñéndose exclusivamente al placer; de ahí que, para Arnaldo lo sublime suponga todo un fortalecimiento de lo que el ser humano puede llegar a sentir, rebasando así el ámbito de actuación puramente intelectivo". Teniendo en cuenta que lo sublime amplía notablemente la noción de lo bello, como lo consignaban los tratados clásicos, donde a menudo se solapaban, el dolor que le es consustancial resulta una de las mayores fuentes de disfrute personal por su capacidad para infundir terror, debido el peligro que encierra en sí mismo, que es superior al grado máximo de placer que es capaz de despertar lo bello. En ese sentido, Burke se mostró siempre convencido "de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que las que proceden del placer"¹⁰. De sus palabras se infiere que lo sublime es la mayor emoción que el hombre puede experimentar, dependiendo en gran medida del estado de estupor que genere y de su facilidad para paralizar cualquier otra actividad. La sensación de displacer subsiguiente está, pues, en las antípodas de la

⁷ Se alude aquí a la importancia del tratado anónimo Sobre lo sublime -escrito en torno al siglo I en un contexto judeo-helenístico- para Schlegel, quien recurre a esta obra en la cuarta de sus Lecciones berlinesas sobre Bellas Artes al verla como pionera del hallazgo de la estética sensitiva que se impone en su época. La atribución que hace Schlegel de este tratado a Psudo-Longino no es arbitraria, sino que se basa en la corriente antiaristotélica que inicia el teórico del siglo III oponiendo a la claridad intelectiva (que Aristóteles defendía con relación a la belleza artística y que el clasicismo francés asumiría como máxima) la fuerza de la imaginación y el sentimiento (que seduciría a los románticos), pero no desde el deseo de exclusión entre ellas, sino de integración. Assunto, Rosario: Naturaleza y razón en la estética del setecientos (trad. de Zósimo González), Madrid, Visor, 1989, pp. 17-24.

⁸ Burke, Edmund: "Del deleite y del placer como opuestos el uno del otro" en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (trad. de Menene Gras Balaguer), Madrid, Tecnos, 1997, parte I, sección IV, pp. 26-27.

⁹ Arnaldo Alcubilla, Javier: *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990, p. 55.

¹⁰ Burke, Edmund: "De lo sublime", op. cit., parte I, sección VII, p. 29.

interpretación estricta de lo bello que, a diferencia de ella, agrada, complace y deleita. Además, la aventura hacia los abismos de la excelsitud implícita en lo sublime imprime un giro radical al principio mesurado y limitativo que restringía el goce estético clásico de lo bello porque, en argumentación de Kant, el inquieto encanto definitorio de lo bello no admite comparación posible con la violenta conmoción de lo sublime, que es la garantía de que ese sentimiento place realmente por la suspensión momentánea de las facultades vitales a la que conduce, incluso la aniquilación personal que sugiere, seguida de un desbordamiento tanto más acentuado que lleva a su apreciación sin desmayo. El motivo es que, aunque la emoción extrema de lo sublime parece superar las ideas de la razón, la identidad racional hace sentir, en simultaneidad con esa suspensión o aniquilamiento, la capacidad para trascender ese vacío preliminar, únicamente intuible "por la insuficiencia de la facultad misma"". Esta ambivalencia lleva a pensar que se trata de una emoción de lo más particular donde el espíritu se ve inicialmente rechazado, al ser rebajada la razón, y después atraído, una vez que la razón se impone, lo que no impide ver, sin embargo, que la emoción acaba siendo arrastrada hasta límites insospechados desde el enfoque racionalista del mundo, que no es sino el del mismo hombre nacido al calor de los valores meridionales de la Encyclopédie francesa.

La predilección artística romántica por *lo sublime*, por la sensibilidad humana llevada a sus últimas consecuencias, frente a la clasicista por *lo bello*, por la emoción vivida dentro de los márgenes establecidos por la razón, se refleja metafóricamente en la dicotomía cromática entre el blanco radiante que le gusta a Montesquieu y, en líneas generales, a toda la cultura intelectualista mediterránea, frente al negro impenetrable admirado por Gautier y la cultura naturalista nórdica al completo¹². Los orígenes de esta oposición están en la identificación kantiana de *lo sublime* con la oscuridad nocturna y, por exclusión, de *lo bello* con la claridad diurna¹³. En ella va implícitamente contenida también tanto la ausencia de perfiles de la que habla Burke, o pérdida de definición de los objetos en el plano representativo¹⁴, como su perfecto acabamiento de los

¹¹ Kant, Immanuel: "Analítica de *lo sublime*" en la *Crítica del juicio* (trad. de Manuel García Morente), Madrid, Espasa-Calpe, 1989, parágrafo 27, p. 160.

Calvo Serraller, Francisco: *Paisajes de luz y muerte*. *La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 199.

¹³ Kant, Immanuel: "Sobre los diferentes objetos del sentimiento de *lo sublime* y de *lo bello*" en *Lo bello y lo sublime* (trad. de A. Sánchez Rivero y F. Rivera Pastor), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 13.

Aunque es Kant el artífice de esta identificación, Burke avanzó ya que lo sublime era asimilable a la oscuridad y lo bello, a la claridad. Burke, Edmund: Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, op. cit., parte II, secciones III y IV, pp. 43-47.

postulados teóricos aristotélicos de toda la vida¹⁸. Buscando en la sugerencia, en la incertidumbre y la confusión la razón de ser de la obra de arte, el romántico advierte que la imprecisión formal estimula el libre juego de la imaginación del destinatario, activa sus mecanismos de observación, afina su capacidad de alusión, le propone nuevos significados, le evoca recuerdos olvidados y devuelve sensaciones de otros momentos. En opinión de Kant, la imprecisión se vincula así con la esencia misma del placer artístico al hacer que el receptor se sienta tan creador como el artista que pone ante su persona la obra que pulsa las cuerdas de su sensibilidad. Partiendo del supuesto de que esa disolución de los objetos ejerce una mayor influencia sobre la imaginación que su fiel reproducción, pese a la complejidad que representa desde el ámbito de la interpretación, lo sublime amplía, en efecto, el concepto de lo bello, cuyo rasgo más destacado, siguiendo a Kant, es el placer de naturaleza positiva que conlleva frente al displacer o placer negativo de lo sublime. Ello es debido a que en lo bello la imaginación no violenta en modo alguno la sensibilidad, lo que significa que ésta no se ve favorecida por su libre juego, o por sus creaciones fantásticas, como sí ocurre, a la inversa, en lo sublime, que por eso mismo lo sobrepasa como categoría artística.

II.

Los ecos del debate europeo entre mediterraneístas y nordicistas, clasicistas y románticos, se hicieron oír con fuerza en territorio español, donde la crisis general de conciencia coincidió en tiempo y espacio con la crisis nacional del 98, redoblando así sus efectos y creando una situación particularmente confusa¹⁶. A pesar de su adscripción al primer grupo por proximidad geográfica y cultural, en

los distintos objetos y figuras tuvieran un lugar dentro de un espacio convergente en un punto de fuga perfectamente reconocible. Véase Alberti, Leon Battista: *De la pintura y otros escritos sobre arte* (ed. Rocío de la Villa), Madrid, Tecnos, 1999. Su perfeccionamiento correría a cargo de Claudio de Lorena en el siglo XVII, mediante una ordenada cadencia de planos que conducirían la mirada del espectador hasta horizontes infinitos como una ventana abierta al idilio con la Naturaleza donde no hay lugar para la confusión. Véase Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco: "Tres paradojas de la representación romántica" en Romero de Solís, Diego y Díaz-Urmeneta, Juan Bosco (eds.): *La memoria romántica*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, p. 77; también, Luna, J. J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*, Museo del Prado, Madrid, 1984.

¹⁶ Siendo ésta la tesis que recorre, perfectamente argumentada, *El mal del siglo* de Pedro Cerezo, fue apuntada por vez primera por Jesús Pabón en *El 98, acontecimiento internacional* (Madrid, Escuela Diplomática, 1952).

España, como en otros países del Sur, no faltaron adhesiones a la causa del Norte, especialmente en suelo catalán, atento desde siempre a las tendencias de vanguardia y con intelectuales como Zanné, Alomar, Maragall o Riquer. Para todos ellos, la invasión que se aseguraba que estaba produciéndose y pervirtiendo los valores artísticos propios no era la de ningún intruso, sino la de verdaderos artistas y pensadores que "venían a fecundar el alma estéril de los latinos". Lejos de ser perjudicial para el país, pensaban que era una oportunidad única que no había que dejar escapar. Por el contrario, los latinistas, encabezados por Eugenio d'Ors, defendían como credo el apostolado clasicista con el que deseaban eludir aquella inclinación romántica extemporánea, cuando menos, extraña¹⁸. Este esquema dualista se trasladó a la esfera creativa, concretamente a la pintura, en torno a dos pintores y a dos visiones polarizadas de la realidad española finisecular: los valores luministas del arte de Sorolla, por un lado, dando vida a la España blanca, a la peculiaridad de su carácter y su cultura planteados según los parámetros meridionales, los de las luces de la razón, los que acercaban a los países vecinos que padecían una frustración equivalente a la del noventayocho español, países necesitados también de una cura de autoafirmación para salir a flote; y los valores simbolistas de las telas de Zuloaga, Romero de Torres, Solana o Regoyos, por otro, como la viva estampa de la España negra, la que debía adaptarse a la nueva coyuntura mundial propicia a los países septentrionales, los de la oscuridad emocional, los que empezaban a despuntar en todos los órdenes. Rescatando del olvido el espíritu romántico, sus defensores pretendían desterrar la connotación peyorativa de la que estaban revestidos todavía entonces los tonos sombríos al ajustarse a la maestría barroca, fuese ésta italiana, holandesa o española, pero pionera en cualquier caso de la exaltación artística del negro, y porque los prejuicios respecto a ese color comenzaban a desaparecer en medios artísticos al divulgarse los postulados teóricos de Burke y Kant que enfatizaban sus virtudes.

Un escritor incondicionalmente entregado a la sugerencia, a la imprecisión, al sentimiento y la imaginación, a la oscuridad cromática del Norte, fue Valle-Inclán en su compromiso con la realidad española y la necesidad de cambiar de rumbo a nivel estatal con motivo del Desastre del 98. A raíz de la presentación de *Gitanos del Sacromonte* de Rodríguez Acosta, el escritor hacía público su desprecio por el realismo pictórico clasicista donde el artista se volcaba en la

17 Litvak, Lily: Latinos y anglosajones, op. cit., p. 94.

Para conocer la repercusión que esta polémica alcanzaría en el ámbito periodístico español, véase Caparrós Masegosa, Lola: "Una polémica en la pintura española fin de siglo: lo blanco, naturalista, luminoso, sensual, mediterráneo; *versus* lo negro, idealista, brumoso, espiritual, nordicista" en *Actas del XI Congreso del CEHA. Valencia*. 1996, Valencia, 1998, pp. 227-231.

verdad que creía ver en la reproducción mimética del mundo circundante y que. aparte de reflejarla con absoluta fidelidad y meridiana claridad, apenas decía nada sobre ella. Para Valle-Inclán, el artista debía ser profeta de una verdad más profunda, la que dormía en las cosas cotidianas, las cargaba de poesía y misterio y las volvía perdurables en la memoria por la emoción que era capaz de infundir en los espíritus despiertos. Fuera de la visión común, esta verdad las revestía de interés en épocas posteriores a aquella que las había visto nacer. Consagrado a este tipo de belleza ulterior y simbólica, "el artista, como el místico, ha[bía] de tener percepciones más allá del límite que marca[ba]n los ojos y oídos"19. Romero de Torres, por ejemplo, reunía para el escritor los requisitos exigidos para ser uno de los mejores pintores del panorama artístico de la época. Frente a sus compañeros de gremio, este artista había protagonizado un hallazgo insólito que lo situaba al nivel de sus homólogos europeos menos latinistas, al de los portavoces de los nuevos patrones culturales -y no solamente estéticos- que sacarían a España, y a sus naciones límitrofes, de la situación crítica en que estaban inmersas. Romero de Torres había descubierto el poder evocador de la creación artística como base del goce estético, o lo que es lo mismo, "¡el divino artificio que es la razón de que la pintura pueda llamarse Arte!"20. Efectivamente, las sombras salidas de su paleta dejaban a la vista de todos su distancia artística respecto a aquella legión de "bárbaros luminosos que tienen la mano hábil como el elefante tiene la trompa. Bien que el elefante, según dicen los naturalistas, tiene también una gran inteligencia¹²¹. Difícilmente, pues, otro pintor podía ponerse a su altura.

La prueba fehaciente del compromiso de Valle-Inclán con la estética que veía condensada en Romero de Torres, es su obra literaria. En ella se verifica el dualismo cromático entre el blanco y el negro como síntesis simbólica de la pugna entre la noción mediterraneísta y nordicista dentro del arte español y, a mayor escala, del europeo. El trabajo que mejor recoge esta dicotomía son, sin lugar a dudas, sus *Sonatas*. Publicadas entre 1902 y 1905, la crítica las considera uno de los *corpus* más logrados de la prosa española de principios del siglo XX, conforme a las directrices europeas septentrionales, en un momento en que la historia de la literatura está marcada por la novela de signo realista de Valera, de Pereda, de Pardo Bazán y Galdós, o simplemente de impronta meridional²².

¹⁹ Valle-Inclán, Ramón Mª del: "Romero de Torres" en *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, 1987, p. 257.

²⁰ Valle-Inclán, Ramón Mª del: "Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1908". Cf. supra, p. 231.

²¹ Valle-Inclán, Ramón Mª del: "Notas de la Exposición de Bellas Artes de 1912, Santiago Rusiñol", Cf. *supra*, p. 259.

²² Zamora Vicente, Alonso: *Las sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1969, p. 14.

Desarrolladas en cuatro tempos, uno por cada estación del año, las Sonatas se presentan como el libro de memorias de su protagonista, el Marqués de Bradomín, un don Juan que en plena senectud echa la vista atrás para ofrecerle al lector, teñido de nostalgia y sensualidad, el relato de los episodios amorosos más destacados de su pasado²³. Nada más alejado, ciertamente, de la novela realista que estos fragmentos dispersos de toda una vida, matizados por el tono poético y sensual de su exposición que los diferencia de la fría narración documental donde no se pasa por alto un detalle, ni siquiera lo anodino o trivial. Al hilo de la trama, el lector se familiariza además con las mujeres que enamoran sucesivamente a Bradomín: Mª Rosario Gaetani, en la Sonata de primavera, coincidiendo con su juventud más febril; la Niña Chole, en la Sonata de Verano, en su plenitud: Concha, en la Sonata de Otoño, al rozar la mediana edad; y Ma Antonieta Volfani, en la Sonata de Invierno, entrada ya la vejez. La intervención de las cuatro es fundamental en el conflicto que cada Sonata plantea entre religión y erotismo en el plano denotativo, o entre Clasicismo y Romanticismo, entre mediterraneístas y nordicistas, en el denotativo de trasfondo, representados respectivamente por los colores blanco y negro²⁴, tomando el pecado, o la situación de crisis subyacente –tanto nacional como transnacional-, como elemento de tránsito entre un término y otro. Todo ello en un tono de dulce fatalidad, además, con el que el protagonista se deleita, generando así una indefinición significativa cabal al ser ambos extremos positivo y negativo a la vez, dependiendo del punto de vista elegido²⁵. Se trata, en cualquier caso, del recurso del que se vale el escritor para provocar en el receptor resonancias inusitadas de gran efectismo.

²³ El donjuanismo del personaje le sirve a Varela para establecer un paralelismo con la obra de Zorrilla. Varela, José Luis: "El anacronismo deliberado de Bradomín" en *Valle-Inclán y el fin de siglo. Actas del Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp. 265-278.

En este contexto, se enmarca la fórmula *erotismo negro* que utiliza Litvak para referirse a la tendencia de Valle-Inclán a rebelarse contra todo tipo de normas establecidas –incluida la religión-, inhibidoras de las "facultades orgiásticas del ser humano" (p. 86) y a defender el refinamiento del goce erótico sobre la base de un vitalismo amoral y decadente. Véase Litvak, Lily: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antonio Bosch, 1989. En el extremo opuesto. Calvo Serraller defiende el *erotismo blanco* como metáfora de una sensualidad doliente, mística y, en cierto sentido, desgarrada. Véase *Paisajes de luz y muerte, op. cit.*, p. 65.

Esta deducción es fruto de la extrapolación de los resultados expuestos en Pereiro-Otero, José Manuel: "Los colores del Modernismo: *Flor de santidad*" en *Anales de la literatura española contemporánea*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, vol. 27, núm. 3, pp. 111/755-145/789.

III.

A Bradomín lo caracteriza ex professo Valle-Inclán como católico, lo que en la España de principios del siglo XX significaba presumir de la rectitud de conciencia que marcaban los cánones de la moral burguesa imperante en Europa -sobre todo, en un país de rancia tradición religiosa como éste-, y la vida mesurada que hacía anteponer el juicio de la razón a la fuerza de las emociones, de acuerdo con la cultura mediterránea de signo intelectualista afín al sentimiento de lo bello donde se enclavaba. Embargado por un hondo sentimiento religioso y habiendo recibido la carta de Concha, su amor de antaño, que lo llama a su lado enferma de muerte, el marqués visita a sus dos hermanas en el convento de las Comendadoras, donde son monjas, nada más iniciarse la Sonata de otoño. Una vez puesto al corriente de la gravedad de su mal, marcha a la capilla en busca de consuelo. En actitud de sumo respeto, se arrodilla para orar. Pero no llega a mostrar recogimiento porque inmediatamente un recuerdo impío le viene a la memoria, aquel en que Concha. rezando devotamente con el rosario en la alcoba, es sorprendida por sus besos y abrazos, que le hacen olvidar todo fervor. La explicación a esta falta de devoción es bien sencilla: además de católico, Bradomín es un sentimental, por lo que el erotismo alocado, encarnado en las diversas mujeres que aparecen en su vida, lo asaetea continuamente, reduciéndolo a un juguete a merced de la pasión; es decir, que se siente fascinado por las emociones fuertes, las de la categoría artística romántica de lo sublime y de la cultura naturalista septentrional. Este carácter bifronte del personaje, que lo lleva a autodefinirse como "místico galante" 26, origina, entre otras cosas, que la consumación de sus amores por la Niña Chole, en la Sonata de estío, tenga por escenario la celda de otro convento, donde la madre abadesa, creyendo ingenuamente que la pareja es un matrimonio en toda regla, imparte sus bendiciones a los supuestos cónyuges, que gozan así de su dulce concubinato. Ambos episodios son la demostración concluyente de que las exigencias de la carne recorren de arriba abajo las Sonatas como mandato supremo en la escala de valores elaborada por Bradomín a su imagen y semejanza. El problema sobreviene al tratar de conciliar el disfrute de la pasión con la salvación eterna -o, si se prefiere, sensibilidad y razón como extremos en permanente discordia-, algo sumamente difícil, si no imposible, bajo la óptica de un Catolicismo recalcitrante -o bien desde una postura cien por cien racionalista-, que tiene en el miedo al pecado

²⁶ Valle-Inclán, Ramón Mª del: *Sonata de primavera* en *Sonata de primavera*. *Sonata de estío*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 66.

uno de sus principios constitutivos. Esto explica la preocupación de Concha tras pedirle al marqués que acuda a ella para revivir antiguos amores. Se debate entre compartir su lecho con quien fuera su amante o mortificarse con el sacramento de la confesión a fin de alejar sus abvectas inclinaciones. Es la duda razonable a las puertas de la muerte pues, según ella misma reconoce, "¡temo ofender a Dios!"27. Hasta Bradomín muestra cierta inquietud anímica en la Sonata de invierno, cuando, reprendiéndolo la priora del convento donde su hija es novicia por pretender seducirla, valora los daños emocionales de su vileza. Envejecido y manco, se siente presa del "terror de mis pecados como si estuviese próximo a morir"28.

En esta combinación, para algunos irreverente²⁹, entre religiosidad y erotismo se enmarca la aplicación del lenguaje sacro a situaciones que poco o nada tienen que ver con la fe y mucho con las relaciones afectivas. Por ejemplo, enamorado perdidamente de Mª Rosario, Bradomín intenta por todos los medios acercarse a ella. Pero todo es inútil pues, viendo las intenciones del marqués, Mª Rosario rehuye su presencia, que le resulta excesivamente incómoda. Dolido por tanto desdén, el personaje de Valle-Inclán recalca que "aquella niña era cruel como todas las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal". En otra ocasión, instalado en la residencia del Pazo de Brandeso y habiendo pasado su primera noche con Concha, a la que observa mientras duerme, la describe como quien disfruta de la "apariencia espiritual de una santa muy bella consumida por la penitencia y el ayuno". Esta utilización del vocabulario propiamente religioso adquiere, incluso, visos blasfemos. Es lo que ocurre cuando Bradomín abraza a una Concha marcada por los estigmas de la muerte y subraya: "la besé temblando como si fuese a comulgar su vida"32. La referencia a la Eucaristía resulta aquí particularmente ofensiva inserta dentro de un párrafo que presta especial atención a la voluptuosidad de la moribunda. es decir, a una de esas manifestaciones amorosas fuera de lo común que, para Lavaud-Fage, no son encuadrables en las convenciones socialmente admitidas

²⁷ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de otoño en Sonata de otoño. Sonata de invierno, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 108.

Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de invierno. Cf. supra, p. 196. Es la opinión de Robert Marrast en su "Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo e Sonata de Ocos". en la Sonata de Otoño" en Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a Ramón Mª del Valle-Inclán, Madrid. Instituto de Cultura Hispánica, 1996, núms. 199/200, p. 484. Marrast coincide, a este respecto, con Zamora Vicente en Las sonatas de Valle-Inclán, op. cit., p. 41.

³⁰ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 45.

³¹ Valle-Inclán, Ramón Mª del: *Sonata de otoño, op. cit.*, p. 53.

³² *Ibid.*, p. 75.

por la perversión de la que hacen ostentación. De todos modos, lo llamativo de la pugna entre religiosidad y erotismo es su expresión plástica en el contraste entre el blanco y el negro; no, en vano, son los colores dominantes en la tetralogía de las Sonatas, como se deduce del recuento exhaustivo de Cingolani⁴⁴. A la luz del valor asignado a cada color y siguiendo a Calvo Serraller, puede llegar a entenderse que la estética venga revestida de fuertes connotaciones éticas en el arte español de principios del XX¹⁸. Lo corrobora un compañero de filas nórdicas de Valle-Inclán como Unamuno cuando, en referencia a un cuadro de Sorolla, el gran luminista, el ilustrador de los valores latinistas, exhibido en la Exposición de París de 1900, lo compara con las realizaciones más tétricas de Zuloaga para presentar su versión personal de las dos Españas que todos creían advertir: la austera, grave y católica, "en el más amplio y hondo sentido de la catolicidad", plasmada en los lienzos del segundo, frente a la frívola, acomodada y pagana del primero. Existe, no obstante, una sutil diferencia entre este antagonismo y el de las Sonatas porque la luminosidad de Sorolla que detesta Unamuno e identifica con el paganismo, en Valle-Inclán, atendiendo a los patrones estilísticos europeos, significa la claridad racional del Sur connaturales al Catolicismo español, en tanto las tinieblas que Unamuno ensalza en Zuloaga como remembranza del fervor religioso, en Valle-Inclán son metáfora de las brumas emocionales del Norte intrínsecas al sentimiento amoroso.

Por culpa de la mujer, Bradomín se ve en la tesitura de tener que escoger entre el recogimiento y la devoción religiosa, expresados en el blanco, o la exaltación de las fuerzas naturales materializadas en el negro. Este profuso empleo del color¹⁷, legado del simbolismo y su supresión de las barreras entre

³³ En realidad, el autor extiende este carácter a las cuatro mujeres que vertebran las *Sonatas*: Mª Rosario, por profesar sus votos de modo inminente y, sin embargo, prestarse a los juegos del marqués; la Niña Chole, por mostrarse incestuosa e infiel; Concha, como moribunda de tisis que, aun en su enfermedad, incita a la lujuria; y Mª Antonieta, en su naturaleza adúltera. Lavaud-Fage, Eliane: *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación "Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa", 1991, pp. 306-307.

³⁴ Cingolani, Daniela: "Il cromatismo nelle *Sonatas* di Valle-Inclán (1 parte)" en *Quaderni di Filologia e Lingue romanze*, Università di Macerata, 1997, núm. 12, pp. 241-301.

³⁵ Calvo Serraller: Paisajes de luz y muerte, op. cit., p. 197.

³⁶ Unamuno, Miguel de: En torno a las artes plásticas, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

³⁷ Cingolani documenta hasta 272 apariciones del blanco, seguido del negro, con 162; a una mayor distancia, el rojo con 73 y el oro con 72. Cingolani, Daniela: "Il cromatismo nelle *Sonatas* di Valle-Inclán (III parte)" en *Quaderni di Filologia e Lingue romanze*, Università di Macerata, 1999, núm. 14, sobre todo, pp. 367-368.

MARIA JUNUS GODOY DOMÍNGUEZ

las artes³8, es la tónica habitual en la descripción de las mujeres que enamoran al marqués. Para entender la asignación de colores a cada una de ellas, éstas deben deslindarse previamente en dos grupos según la categoría femenina a la que pertenecen³9. Fruto de esta distinción, cabe afirmar que tres de ellas responden al estereotipo de *mujer virgen* y una cuarta, al de *mujer fatal*. En otras palabras, que tres pueden considerarse espejo de una virtud inmaculada y, hasta cierto punto, bastión de la abstinencia sexual del puritanismo religioso decimonónico –y del racionalismo más tenaz—, mientras que una sola, sicaria de los dictados naturales, resulta ser exponente de los deseos carnales catalogados como vicios bajo la óptica del Catolicismo más obtuso³º. En el primer colectivo se halla Mª Rosario Gaetani, próxima a ingresar en un convento, a pesar de su lozanía y belleza. Valle-Inclán alaba la pureza de sus rasgos físicos, como la

A propósito de ello, recuérdese que la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX logró borrar las fronteras entre las artes. Las *correspondances* de Baudelaire, teorizadas magistralmente en el espacio de un soneto, hablaban de una analogía secreta entre imágenes, palabras, colores y sonidos, o sea, entre percepciones sensoriales cuyas fronteras se difuminaban por el carácter unitario que el poeta le atribuía a la Naturaleza. Por eso, "les parfums, les coleurs et les sons se répondent". Véase Baudelaire, Charles: "Correspondencias", poema IV de *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 95. Las correspondencias desembocan en la sinestesia, un recurso estilístico caracterizado precisamente por poner en relación percepciones sensoriales provenientes de sentidos distintos. Aunque avanzadas por Baudelaire, sería Rimbaud quien las desarrollaría en otro soneto, asociando un color a cada vocal: "A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyalles". Rimbaud, Arthur: "Las vocales" en *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 421.

Se sigue aquí el nexo de unión establecido por Alonso Iglesias entre vivencia interior, carácter y disposición anímica de las mujeres de las *Sonatas*, con los indicios físicos que los ponen de relieve. Alonso Iglesias, Begoña: "Técnicas de caracterización de los personajes femeninos en *Las Sonatas* de Valle-Inclán" en Serrano Alonso, Javier y Chouciño Fernández, Ana (et al.) (eds.): *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional*, La Coruña, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, p. 233.

Este dualismo remite otra vez a uno de los dos polos implicados en la oscilación cromática entre el blanco y el negro; en este caso, a la religión, porque religiosa es evidentemente la polarización María/Eva en la que se inspira y que remite, por un lado, a la madre ideal, que puede concebir sin perder su virginidad, y, por otro, a la prostituta, donde sucumbe el autodominio masculino. Aunque a grandes rasgos, ésta es la tipificación femenina asentada por Mario Praz en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (trad. de Rubén Mettini), Barcelona, El Acantilado, 1999. Para una profundización en los tipos femeninos de la obra general de Valle-Inclán, véase Gambini, Dianella: "Tipología femenina fin-de-siglo en las *Sonatas* de Valle-Inclán" en *Cuadernos de Estudios Gallegos Postmodernos*, vol. XXXVI, núm. 101, 1988, pp. 357-366; véase igualmente Cabañas, Pilar: "Genealogía/género: claves decodificadoras/tipos y arquetipos femeninos en el teatro de Valle-Inclán" en Santos Zas, Margarita e Iglesias Feijoo, Luis (et al.) (eds.): *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios. Actas del Seminario internacional*, La Coruña, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, pp. 413-447.

palidez de su piel y el rubio cenizo de sus cabellos, pero también la manifestada en un hecho anecdótico, acaecido al abandonar el negro del luto por la muerte de su tío para probarse el "blanco hábito que debía llevar toda la vida"41. Mediante este cambio de indumentaria, el escritor se recrea en su clara figura, en su apariencia fantasmal y piadosa santidad, que le hace resplandecer "hermosa y cándida como una Madona" ; hasta sus sueños son "albos como las parábolas de Jesús" Junto a ella, está Concha, que aunque entregada en el pasado a las delicias de la pasión, al borde de la muerte en el presente, se encuentra en trance de purificación. Al igual que la Princesa Gaetani, su atuendo es una austera túnica blanca muy similar a "un hábito monacal". Pero son, sobre todo, los signos físicos de su enfermedad los que le dan un carácter demudado, entre ellos, la "lividez del rostro"¹⁵, los "párpados de cera"⁴⁶, los "senos, rosas de nieve" y, por supuesto, su boca, parecida en aquel entonces a "una rosa descolorida" ¹⁸. Todo en Concha, como en "un lirio enfermo" ⁴⁰, rezuma blancura. Sin embargo, lejos de restarle un ápice de su atractivo, Bradomín reconoce que el color blanco contribuye a realzarlo más. Así se lo comunica expresamente a ella: "para mí eres más bella cuanto más blanca" so. El último miembro de este grupo es Mª Antonieta Volfani, dama de la reina Margarita, que aunque infeliz en su matrimonio, sus años le impiden degustar amores con la intensidad con que lo hizo en otros tiempos al lado del marqués. Pese a ir recubierta normalmente con un velo, tras éste se adivina -según el autor- la leyenda fraguada en su nombre, haciendo de ella la "princesa pálida, santa, lejana" por la que el culto a la belleza puede volverse desmesurado. A diferencia de Mª Antonieta, Mª Rosario y Concha, la cuarta mujer de las Sonatas, la Niña Chole, es el paradigma del prototipo femenino antagonista que, como tal, coquetea con los varones de alrededor sin importarle su anillo de casada. Por eso, el color blanco no tiene cabida en su descripción, donde resalta, por el contrario, el exotismo de su belleza bronceada, de su cuerpo bruñido por

⁴¹ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 60.

⁴² *Ibíd.*, p. 51.

⁴³ *Ibíd*.

⁴⁴ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de otoño, op. cit., pp. 43-44.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 53.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 115.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 75.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 47.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 53.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 74.

⁵¹ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de invierno, op. cit., p. 42.

los soles yucatecos, de su pelo negro y sus insondables ojos oscuros. No es de extrañar que esta belleza ardiente y morena, "símbolo de la pasión"⁵², cautivara a Bradomín a primer golpe de vista.

El contraste de colores en esta galería de personajes sólo puede obedecer a un propósito por parte del escritor, más allá de la tipificación de las Sonatas como "objeto esencialmente estético" de Alonso Iglesias: mientras las tres primeras mujeres, socias del blanco, le sugieren al marqués, celoso católico, un amor idealizado que beatifica su alma y lo acerca a la religión a medida que crece en su interior, con la cuarta, aliada del negro, se ve arrastrado, en cambio, por una fuerza irresistible que anula su voluntad, estimula sus instintos primarios e impide la santificación de su alma. La connotación religiosa de su relación con las primeras vuelve a adoptar el color blanco como vehículo expresivo, ligado, por supuesto, a la terminología litúrgica. En el caso de Ma Rosario, sus manos lívidas y frías, "¡manos diáfanas como la hostia!"54, consiguen lo imposible, que Bradomín sublime el amor carnal que siente por ella al transmitirle de sus propios labios que nunca será un sentimiento correspondido, puesto que su amor, escapando a la razón y a todo lo humanamente comprensible, "¡no es de este mundo!"". La noche que el marqués tiene noticia de ello cree reconocer la silueta de la princesa rezando en una estancia a oscuras del Palacio Gaetani. Al presentarse repentinamente ante ella, provoca su desmayo. Esto le permite sujetarla en brazos y, henchido de deseo, llevarla hasta su lecho. Sin embargo, asemejándose éste a un "altar de lino blanco"56, huye despavorido y contrariado, cómo no, por la beatitud de la yacente. En otro pasaje de la misma Sonata, Mª Rosario está al pie de una fuente leyendo un libro mientras Bradomín la contempla a lo lejos por miedo a acercarse a ella y enturbiar su "gracia eucarística de lirio blanco" 57. Todas estas circunstancias lo convencen poco a poco de que, revestida de sacralidad por los votos monásticos que ha de tomar, el amor humano que siente hacia ella devendrá algún día devoción, una devoción semejante a la que se profesa hacia los santos58.

⁵² Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de estío, op. cit., p. 114.

Alonso Iglesias, Begoña: "Técnicas de caracterización de los personajes femeninos en *Las* Sonatas de Valle-Inclán", art. cit., p. 242.

Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 66.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 94.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 66.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 76.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 92.

Del conjunto de Sonatas, es en la de otoño donde la presencia del blanco es más evidentes. Al evocar los últimos momentos vividos con Concha, el marqués se detiene, por ejemplo, en la "blancura eucarística de su tez"", como presagio de muerte, y en sus manos frágiles y exangües, "manos -como no podía ser de otro modo- de Dolorosa¹⁶⁴. Rememora también la contemplación de su cuerpo desnudo, tumbado sobre la cama, durante las últimas noches en su alcoba. En un tono casi místico, el marqués no puede olvidar la "luz sepulcral" que parecía emanar de su interior, como la de un "vaso de porcelana tenue y sacro"62. Todo en Concha parece teñido de una claridad salvífica, todo irradia luz, como en "una Madona - Concha, en el símil creado por Valle-Inclán- soñada por un monje seráfico -en este caso. Bradomín, transformado por la gracia que ella dispensa-"63. En su aspecto demacrado y consumido, la belleza de la enferma es aún más apetecible por la transparencia de sentimientos que despierta. Según le notifica el marqués a Mª Rosario, la pasión por Concha remueve sus entrañas "como un fuego purificador" a. Reconfortado por esta emoción de naturaleza superior, tan distinta de la que en tiempos ella misma le inspirara, Bradomín se sincera con el lector: "confieso que no recordaba haberla amado nunca en lo pasado, tan locamente "65. Esta capacidad del deseo para crecerse en la tristeza, la desesperación y la enfermedad, que hace del color blanco su principal seña de identidad, habla precisamente de la influencia nordicista en Valle-Inclán, de su predilección artística por lo sublime. En efecto, el caso de Concha certifica en Las Sonatas la capacidad romántica de extraer placer del dolor, capacidad de la que hace gala el mismísimo Bradomín gozando con una dolencia que para él es fuente

⁵⁹ Se sigue la tesis de Cingolani en "Il cromatismo nelle *Sonatas* di Valle-Inclán (I parte)", *art. cit.*, pp. 288 y 289. Para la autora, el predominio cromático de la *Sonata de otoño* se debe al hecho de haber sido escrita la primera de todas, cuando Valle-Inclán estaba fuertemente implicado, desde el punto de vista estilístico, en la estética simbolista y, por lo tanto, había culminado su búsqueda formal, lo que explicaría que sea la *sonata* de mayor musicalidad y elegancia de toda su prosa. Por contraste, la *Sonata de invierno* es la de menor cromatismo, asegura Cingolani, debido quizás a haber sido ésta compuesta en último lugar, en la fase tardía del período modernista del autor. La tranquilidad emocional de un Bradomín anciano puede ser el motivo de que Valle-Inclán haya empleado un lenguaje cromáticamente menos acentuado desde una perspectiva descriptiva. Por ambas razones, este estudio considera poco significativos los ejemplos susceptibles de ser extraidos de ella.

⁶⁰ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de otoño, p. 45.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 74.

⁶² *Ibíd.*, p. 53.

⁶³ *Ibíd.*, p. 59.

⁶⁴ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 89.

⁶⁵ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de otoño, op. cit., p. 54.

inagotable de pesadumbre. Esta manera originariamente nórdica de extremar las emociones individuales marca una diferencia elemental con el racionalismo de corte mediterráneo al no existir para ella ni límites ni barreras. En la persona del marqués, la afección de Concha actúa como un estimulante erótico que explica sus ansias de inundar de vez en cuando su alma con la "voluptuosidad dolorosa" que ella destila. Es posible observarlo cuando se dispone a devolver el cadáver de Concha a su alcoba. Respirando la fragancia embriagadora de la estancia, Bradomín sufre una placentera activación de sus sentidos, pese al carácter luctuoso de la escena. Eso sí, acto seguido, se disculpa por ello comparándose con los místicos, a quienes "las cosas más santas les sugestionaban, a veces, los más extraños diabolismos" [6].

El fenómeno inverso se da en la Sonata de estío, donde el campo cromático que confiere prioridad el negro le hace imponerse a los demás, creando un agudo contraste con las restantes Sonatas, principalmente la de otoño, que desde este enfoque deviene su posibilidad diametralmente opuesta". En presencia de la Niña Chole, Bradomín atina a descubrir que esta mujer nada tiene que ver con las "manos blancas y piadosas" que venían sosteniendo el ingrávido peso de su alma, ayudando a expiar sus faltas. Frente a los inocentes momentos que ellas le brindaron, ahora se sabe derrotado de antemano, un mártir con quien el destino parece querer ensañarse, "un santo caído de su altar y descalabrado"70. La transformación operada en su interior se expresa en clave simbólica en el escenario donde se desarrolla la trama que, desde una perspectiva comparativa, no guarda ninguna relación con los anteriores. Sin ir más lejos y con vistas a presentar el personaje de Mª Rosario en el Palacio Gaetani, Valle-Inclán se decanta por el entorno idílico de un jardín -tan del gusto de los pintores prerrafaelitas ingleses-, donde ella y sus hermanas disfrutan en íntima comunión con la Naturaleza⁷¹. En prueba de este vínculo y para distinguir a la princesa de sus compañeras de reparto, se describe la instantánea en que sobre el hombro de Ma Rosario, sentada en un banco de piedra, se posa una paloma, metáfora tradicional de la pureza. Esta bucólica estampa la califica el escritor de "cándido

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 75.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 115.

⁶⁸ Véase la continuación del artículo de Cingolani en "Il cromatismo nelle *Sonatas* di Valle-Inclán (II parte)" en *Quaderni di Filologia a Lingue romanze*, Università di Macerata, 1998, núm. 13, pp. 261-275.

Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de estío, op. cit., p. 120.

⁷¹ Litvak, Lily: "El laberinto del amor y del pecado. El tema del jardín en la *Sonata de primavera* de Ramón del Valle-Inclán" en *Valle-Inclán y el fin de siglo*, op. cit., p. 279-295.

suceso", uniendo así la pureza innata del personaje al color del ave con que se identifica. Valle-Inclán finaliza su exposición tiñendo de blanco la totalidad de la escena, especialmente las manos de Mª Rosario, de las que asegura que, entre la púrpura de las rosas, "revoloteaban como albas palomas". Sin embargo, con la Niña Chole, el tono cambia por completo. Al desembarcar en Veracruz la tripulación con la que viajan ella y el marqués, todo se oscurece. Lo primero que llama la atención son los tonos cálidos de la arena, del cielo del atardecer y de la silueta a contraluz de la Niña Chole. Por supuesto, tampoco son ya palomas blancas lo que Bradomín halla al paso de su amada y su cortejo de criados, sino "bandadas de feos y negros pajarracos" volando torpemente sobre sus cabezas, ennegreciendo las azoteas encaladas de las viviendas y ocultando la claridad del sol; en definitiva, un espectáculo sumamente diferente de todo lo hasta entonces conocido por intercesión de un único color, el "negro miserable"⁴.

Aún así, Bradomín encuentra gratificante su experiencia con mujeres como la Niña Chole, mujeres estrechamente unidas al color negro, o mejor todavía, "grandes pecadoras", que son las que ponen en funcionamiento los instintos aletargados. Lo admite en su fuero interno cuando Ma Rosario, santa entre las santas, se le resiste más de lo previsto: está seguro de que su elección de la vida monástica le impide entender, desgraciadamente para ella, que su sino es "mucho menos bello que el de María de Magdala"". Esta autocomplacencia con las mujeres de esta condición es decisiva a la hora de aplicarles pinceladas de sensualidad cromática, o sencillamente de color negro, a los tres personajes inscritos en el prototipo de mujer virgen. La confrontación con el blanco deviene aquí un auténtico vis-à-vis dialéctico, tal como sucede en la Sonata de Otoño, donde mejor se manifiesta. Existen múltiples pasajes, a lo largo de ella, donde puede constatarse: el recuerdo del negro azabache de las cuentas del rosario de Concha deslizándose entre sus pálidas manos; la sombra blanca de la enferma agitando sus brazos para saludar al marqués en medio de la noche; la penumbra de su alcoba iluminada por un pequeño velador, en contraste con los blancos almohadones sobre los que ella reposa; su silueta

⁷² Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., pp. 36-37.

⁷³ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de estío, op. cit., p. 121.

⁷⁴ *Ibíd*.

⁷⁵ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 45.

⁷⁶ Esta preferencia por la "mujer caída" corrobora la vinculación de la pintura de Romero de Torres con las creaciones literarias de Valle-Inclán. En Calvo Serraller, Francisco (dir.): *Julio Romero de Torres*, 1874-1930, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1993, sobre todo, pp. 44 y ss.

⁷⁷ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 45.

blanquecina bailando en la oscuridad del jardín; el lívido cadáver sobre los brazos de Bradomín en dirección al dormitorio. Hay otras dos escenas además donde el personaje de Valle-Inclán, aun en la gravedad de su mal y la santidad de la que aparece investido, presenta síntomas inequívocos de la pasión que suscita en tanto mujer en un varón como el marqués. En una de ellas, Bradomín viste a Concha por deseo expreso de ella. Al ropón blanco que ésta luce en la obra, el escritor añade cierto toque de sensualidad con las medias negras de seda que el marqués coloca con delicadeza en cada pierna, postrado en el suelo ante la enferma78. En la otra escena, más explícita, ambos personajes están nuevamente en la habitación de Concha. No pudiendo resistir por más tiempo la continencia de sus impulsos, Bradomín quita el alfiler que sujeta anudados los cabellos de Concha y deja caer la "crencha de ébano" sobre su túnica blanca, acentuando así la lividez de su rostro. No contento con eso, le pide a su amada que lo discipline con aquellos "cabellos enlutados" so para recordar los mejores momentos vividos juntos. Consumidos por la pasión, se abrazan y se entregan uno al otro como antaño. Pero, consciente de la perdición en ciernes de su alma, Concha, una "fuente santa"s, recupera pronto la compostura: improvisa sobre la marcha un recogido para el pelo, aterrada por la funesta posibilidad de "morir en pecado mortal"82.

En la Sonata de primavera existen igualmente pasajes de esta índole. El negro contrastado con el blanco aparece en la descripción de Mª Rosario vestida de luto, cuyo nacarado rostro sobresale bajo el negro encaje de la toca que cubre sus cabellos rubios, o cuyas blancas manos son avistadas por Bradomín mientras permanece sentada en la penumbra del salón llorando por la muerte de su tío. Pero la escena en la que esta oposición culmina es aquella en que Bradomín, aprovechando que todos duermen, entra furtivamente en la estancia donde reza Mª Rosario, cuya sombra pálida había divisado con anterioridad. Del susto, ella cae al suelo, sintiéndose entonces morbosamente impelido a llevarla en brazos hasta su aposento. En las tinieblas de la noche, goza con la contemplación de su cándida figura, plácidamente dormida y sólo alumbrada por el rayo de luna que atraviesa la ventana del jardín. Pero el negro de la seducción encarnado en Bradomín, acechante de la casta blancura de Mª Rosario, ve frustrarse su propósito al divisar la guardia de Palacio la sombra del marqués, que se marcha

⁷⁸ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de otoño, op. cit., pp. 42-45. ⁷⁹ *Ibíd.*, p. 50.

⁸⁰ Expresión de Lily Litvak en *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 109-117.

⁸¹ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de otoño, op. cit., p. 50.

⁸² *Ibíd.*, p. 51.

antes de poder ser reconocido. Esta apresurada salida hace que Mª Rosario, a diferencia de Concha y de Mª Antonieta Volfani, concuerde perfectamente con el patrón de *mujer virgen*, primando el blanco siempre en su vida, la claridad racional, de conformidad con el espíritu del Catolicismo meridional. Explica a su vez que el marqués, al pasar a su vera, detecte una exhalación particular, un "no sé qué aroma de flor y doncella". Entre sus compañeras femeninas, Ma Rosario es ciertamente la única que no sucumbe a los requerimientos de Bradomín, logrando permanecer incólume hasta el final del relato. No sucede igual en la Sonata de invierno, donde salen a relucir las diferencias irredentas entre el negro y el blanco con relación al carácter maquiavélico femenino. aunque algo más atenuadas que en el caso anterior. La nota eromática más sobresaliente, en este sentido, son las blancas tocas almidonadas de las religiosas que velan por la salud de un Bradomín manco, en homenaje a la naturaleza humana contenida a la que ellas dan vida, a su pureza interior, comparadas con la indumentaria negra de Mª Antonieta Volfani, incluido el velo bajo el que asoma su piel blanquecina, metáfora de su conocimiento de las pasiones mundanas, de la oscuridad de las emociones románticas vividas en primera persona. Mediante el contrapunto de estos dos colores, el autor informa al lector que la asimilación de Mª Antonieta al negro se debe a que su "alma de santa". alma que escenifica el blanco, es indisoluble de la "sangre de cortesana" que corre por sus venas, que es la que, sin embargo, ejerce una poderosa atracción sobre el marqués.

La debilidad de Bradomín por la mujer seductora y las fuerzas naturales que ella simboliza, frente a la mujer casta y al fervor religioso que ésta le inspira –debilidad que le hace ver una mujer seductora detrás de cada mujer pura, según recoge el siguiente fragmento: "¿pero acaso la más blanca y casta de las amantes ha sido nunca otra cosa que un pomo de divino esmalte, lleno de afroditas y nupciales esencias?" s –, se deja sentir en la impregnación de color negro que sufre su alma próxima a la condena. Son abundantes las escenas en que esto sucede. En todas ellas, Valle-Inclán hace hincapié en la dicotomía con el blanco del candor espiritual de la mujer que, aun sin pretenderlo, provoca esta situación. En la *Sonata de primavera*, por ejemplo, Bradomín se ve tentado por el pecado de la carne la noche en que sorprende a Mª Rosario rezando y la lleva desvanecida hasta su alcoba. Al recordar aquel episodio, sus palabras atestiguan cómo el "príncipe de las tinieblas", "el cornudo monarca del abismo", se apoderaba de su alma y avivaba su

⁸³ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 43.

⁸⁴ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de invierno, op. cit., p. 151.

⁸⁵ Valle-Inclán, Ramón M" del: Sonata de otoño, op. cit., p. 116.

naturaleza corporal, "fustigándola con su rabo negro". Tras depositarla cuidadosamente en el lecho, el marqués repara especialmente en la "blancura del hábito monjil". Pero al ir a profanar su pureza virginal, el rumor de unos pasos acercándose lo disuaden de su empeño, lo que no impide, sin embargo, que en su fuero interno siga pergeñando el modo de llevarlo a efecto. Esta especie de posesión diabólica da señales de vida una y otra vez, estimulada por la ingenuidad de Mª Rosario87. Todo lo referente a ella le parece recubierto de un "nimbo satánico" para el que no halla explicación y del que él mismo acaba contagiado, sin que ello le cause la menor turbación. Revestida de santidad, Mª Rosario es uno de los personajes de la obra que más rápidamente intuye el satanismo de Bradomín. Asediada noche y día por el marqués pero faltándole el valor necesario para plantarle cara, le ruega encarecidamente que se olvide de ella. Su súplica está sólidamente argumentada: "¡sois el Demonio!" Ella no es la única, sin embargo, que percibe el solapamiento de identidades. Prueba de ello es que Polonio, criado de los Gaetani, denuncia el marqués a la Inquisición por su connivencia con las fuerzas del mal, o por lo que él mismo define como "arte diabólica" un arte que hace arrojarse misteriosamente por la ventana a la más pequeña de las princesas, con desenlace fatal. Presagiando la tragedia, Bradomín experimenta cierta turbación la noche anterior, presa del pánico, de un "presentimiento sombrío" que lo invitaba a abandonar el Palacio. Pero nadie podía imaginar, en realidad, la envergadura de los hechos que estaban por ocurrir aquel aciago día.

En la Sonata de Otoño es otra mujer, en este caso, la moribunda Concha, la que capta con una sagacidad extraordinaria la identificación del marqués con Mefistófeles. Su temor a yacer con él no es sino pavor a contaminar su pureza, conseguida a base de mucho rezo y mayor devoción, de todo aquello de lo que carece su amante. Quererlo a él le infunde un miedo atroz, un miedo de las mismas dimensiones del que produce el "culto al Diablo" 2. En boca de Bradomín, esta coincidencia de personalidades roza el sacrilegio cuando Concha, deseando confesión y librándose a duras penas de sus brazos, es desafiantemente interpelada: "¿de manera que ya tengo un rival?" . Las palabras

⁸⁶ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 67.

Para Lavaud-Fage, ésta es la *sonata* donde el satanismo sale a relucir más intensamente. Véase Lavaud-Fage, Eliane: La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915), op. cit., p. 312.

⁸⁸ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de primavera, op. cit., p. 71.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 90.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 93.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 84.

⁹² Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de otoño, op. cit., p. 47.

⁹³ *Ibíd.*, p. 108.

que Concha pronuncia a continuación dan a entender que el marqués se ha transformado a sus ojos en el mismísimo ángel del mal: "Me das miedo cuando dices esas impiedades. Sí, miedo porque no eres tú quien habla: Es Satanás¹⁹⁴. Esto justifica, por un lado, la tendencia de Bradomín a andar a hurtadillas por el Palacio de Brandeso, a deslizarse "como una sombra" y, por otro, el respeto, incluso el terror paralizante que le infunde la imagen de Jesús Nazareno emplazada al final de un corredor e iluminada por una luz mortecina que incide en su figura "desmelenada y lívida". Más tarde, en la Sonata de invierno, Valle-Inclán aprovechará este símil con una intención distinta, concretamente para presentar a un marqués gravemente herido, revisando sus años pasados, viéndolos "llenos de sombras" y ansiando, por eso, recuperar la luz. No obstante, el examen de conciencia es interrumpido de cuando en cuando por su tentativa de seducción de la novicia Maximina, encargada de su cuidado y, sorprendentemente para el lector y para él mismo, hija de su propia sangre. En un principio, se trata simplemente de adular a una criatura que considera desvalida y poco agraciada físicamente, pero la novicia, que jamás ha recibido un solo requiebro, se siente fulminantemente conmovida y, según le refiere la superiora del convento a Bradomín, acaba enamorada al ignorar el parentesco que lo une a él. En otras palabras, que ni en los momentos difíciles, Bradomín abandona su condición de don Juan empedernido, manejando a las mujeres a su antojo "como si fuera el diablo" . Pese a todo y con un espíritu proclive a las antinomias⁹⁹, no puede impedir, al final de sus días, que "una nube pesada y negra" envuelva su alma. Por eso, tras librar un duro combate con el pecado en la última noche, halla refugio en la oración justo al rayar el alba que, como el rocío de la mañana, apaga "la calentura del infierno" (no Desde ese instante, su interior empieza a purificarse y a despejarse de todo tipo de sombras. La claridad beatífica le infunde entonces un profundo bienestar, teñido de melancolía por el advenimiento de la muerte, que llegando finalmente lo hace "como si la nieve

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 109.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 115.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 111.

⁹⁷ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de invierno, op. cit., p. 196.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 197.

⁹⁸ Se aplica al marqués de Bradomín el carácter señalado en su día por Garasa para Valle-Inclán. Véase Garasa, Delfín Leocadio: "Seducción poética del sacrilegio en Valle-Inclán" en Ramón Mª del Valle-Inclán. 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1967, p. 416.

¹⁰⁰ Valle-Inclán, Ramón Mª del: Sonata de invierno, op. cit., p. 196.

¹⁰¹ Ibíd., p. 192.

del invierno cayese sobre mi alma^{**102}. Al cernirse la eternidad sobre su persona, al abandonar su cuerpo las emociones vividas en el pasado, su alma queda en paz gracias a la luz de la gracia divina, a la cordura de la razón, entrando en un nirvana adormecedor que amortaja para siempre todo resquicio humano de su anterior identidad.

¹⁰² Ibíd., p. 213.