



1966

Relacion entre algunas obras en prosa de Valle-Inclan y algunas de D'Annunzio

Maria Ernesta Marchesi
University of the Pacific

Follow this and additional works at: https://scholarlycommons.pacific.edu/uop_etds



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Marchesi, Maria Ernesta. (1966). *Relacion entre algunas obras en prosa de Valle-Inclan y algunas de D'Annunzio*. University of the Pacific, Thesis. https://scholarlycommons.pacific.edu/uop_etds/1610

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at Scholarly Commons. It has been accepted for inclusion in University of the Pacific Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholarly Commons. For more information, please contact mgibney@pacific.edu.

RELACION ENTRE ALGUNAS OBRAS EN PROSA DE
VALLE-INCLAN Y ALGUNAS DE D'ANNUNZIO

Una tesis
presentada al profesorado
de la Graduate School
University of the Pacific

Como requisito parcial
para el Degree
Master of Arts in Spanish

por
Maria Ernesta Marchesi
Diciembre de 1966

TABLA DEL CONTENIDO

CAPITULO	PAGINA
PREFACIO	iii
I. INTRODUCCION	1
Vida y obra de D'Annunzio	2
Vida y obra de Valle-Inclán	12
Recapitulación	30
Observaciones sobre la obra	31
Intento estético	32
Semejanzas señaladas por los críticos.	34
Tabla cronológica de las obras	38
II. COMPARACION DE LA ESTILISTICA GRAMATICAL DE	
LOS DOS AUTORES	39
Léxico	39
Sintaxis	54
III. COMPARACION DE LA ESTILISTICA LITERARIA.	72
Lenguaje metafórico	72
Descripción: artes plásticas	87
Escenas y personas	88
Ambiente	104
IV. COMPARACION DE LA TEMATICA	120
Sensualidad	121
Sensualidad en la obra de Valle-Inclán	122
Sensualidad en la obra de D'Annunzio	129

CAPITULO	v PAGINA
Semejanzas	137
Orgullo	153
Orgullo en la obra de Valle-Inclán . . .	153
Orgullo en la obra de D'Annunzio	156
Semejanzas	160
<hr/>	
Tierra natal: poesía y drama	172
Galicia	172
Abruzzi	177
Semejanzas	182
V. CONCLUSION	187
BIBLIOGRAFIA	194

PREFACIO

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a la Doctora Joan Connelly y al Doctor John Wonder por la generosa colaboración y el estímulo que me dieron en la preparación de esta tesis.

También deseo reiterar mi gratitud a la Doctora Graciela de Urteaga y a la Señora Ernestine Smutny cuya ayuda me ha sido invalorable.

CAPITULO I

INTRODUCCION

Varios críticos han notado la influencia de Gabriele D'Annunzio en la obra de Don Ramón del Valle-Inclán y uno, Julio Casares,¹ ha señalado un episodio de clara imitación, pero, por lo que pudimos averiguar, no se ha hecho un estudio detenido puntualizando las muchas semejanzas específicas que existen entre los dos autores.

En este trabajo se examinarán varios recursos estilísticos y temas que aparecen en algunas obras en prosa de la fase modernista de Valle-Inclán, relacionándolos con los que fueron empleados anteriormente por Gabriele D'Annunzio en sus obras en prosa. Esto pondrá en evidencia las semejanzas específicas que se hallan en los varios escritos, y comprobará que Valle-Inclán verdaderamente siguió las huellas dannunzianas.

En este estudio se tomarán en cuenta únicamente los rasgos más significativos para mostrar puntos comunes entre los dos autores. Nos remitiremos a los escritos de D'Annunzio solamente en lo que puede tener relación con los escritos de Valle-Inclán considerados aquí.

¹Julio Casares, Crítica profana (Madrid: Imprenta Colonial, 1916), págs. 99-101.

Las semejanzas entre Valle-Inclán y D'Annunzio no se limitan a la obra, sino que existen también en la vida. Para mostrar los puntos de contacto y para conseguir una mejor visión de la obra, daremos unos datos biográficos, empezando con Gabriele D'Annunzio. Aunque al estudiar el estilo y los temas de nuestros dos autores generalmente trataremos los de Valle-Inclán primero, y luego los de D'Annunzio para averiguar si de éste pudo haber venido la inspiración, al tratar la vida empezamos por el autor italiano por ser él mayor de edad, y porque las semejanzas aquí son interesantes pero casuales.

I. VIDA Y OBRA DE D'ANNUNZIO

Gabriele D'Annunzio nació en Pescara, Abruzzi, el 12 de marzo de 1863, en casa de sus padres, Francesco Paolo D'Annunzio y Luisa de Benedictis, aunque más tarde divulgó la leyenda de que había nacido en un barco.² Su padre, nacido Rapagnetta, había adquirido el apellido D'Annunzio al ser adoptado legalmente por el dueño de una pequeña flota mercantil.³ Era

²Federico Vittore Nardelli, L'arcangelo (Roma: Casa Editrice Alberto Stock, 1931), pág. 14.

³Frances Winmar, Wingless Victory (New York: Harper and Brothers Publishers, 1956), pág. 4. Esta adopción fue propicia para que el poeta pudiera lucir un nombre tan poético como "Arcángel de la Anunciación." No acierta Gonzalo Torrente Ballester, Literatura española contemporánea (Madrid: Afrodísio Aguado, S.A., 1949), pág. 84, al decir que Gabriele D'Annunzio es un pseudónimo que servía al poeta esconder un apellido poco eufónico."

amante de las letras y un ciudadano bien conocido y estimado. También era gastador y derrochó el patrimonio heredado.⁴

Gabriele completó los estudios secundarios en el colegio jesuita Cicognini en Prato, Toscana, recibiendo allí una excelente cultura clásica y distinguiéndose como estudiante excelente y jovencito travieso. A los diez y seis años publicó un librito de poesías con título latino, Primo vere, que le mereció las alabanzas de los críticos.⁵

Terminados los estudios en el Cicognini, se marchó a Roma donde se matriculó en la universidad, pero sin asistir regularmente.⁶

En la capital empezó a escribir crónicas mundanas y críticas literarias usando varios pseudónimos, y fue agasajado por las familias aristocráticas romanas. A los veinte años se casó con la Duquesa María Hardouin de Gallese.⁷

Del matrimonio nacieron tres varones. Sin embargo Gabriele no podía renunciar a su libertad y después de algún tiempo los esposos se separaron. No obstante los largos años de separación, María permaneció fiel a su esposo.⁸

⁴Nardelli, op. cit., págs. 19-21. ⁵Ibid., pág. 145.

⁶Manlio Lo Vecchio Musti, L'opera di Gabriele D'Annunzio (Torino: G.B. Paravia, 1936), págs. 9-13.

⁷Nardelli, op. cit., págs. 197 y sigs.

⁸Tom Antongini, Vita segreta di Gabriele D'Annunzio (Milano: A. Mondadori, 1938), págs. 599-602.

D'Annunzio llevó una vida teatral y de continuas intrigas amorosas. Citado en juicio por un marido ofendido, fue condenado por adulterio, pero una amnistía propicia le salvó de compurgar la pena.⁹ Entre sus amantes más famosas hubo la Princesa Gravina, la Marquesa de Rudiní, Bárbara Leoni, Giuseppina Mancini, y las famosas actrices Eleonora Duse e Ida Rubinstein. Cada una le sirvió de inspiración para poemas, fue protagonista de novelas o inspiró e interpretó sus dramas.¹⁰

El poeta vivió una vida activísima estudiando, escribiendo, dando conferencias, presidiendo inauguraciones y viajando. En 1900 estaba en el apogeo de su gloria y vivía en "La Capponcina," una villa cerca de Florencia donde se rodeaba de esplendor oriental, servido por quince criados, entre preciosos cuadros y estatuas, bronce, damascos, catorce mil libros encuadernados lujosamente, diez caballos, treinta galgos, etc. "Nella mia villa--escribirá un día--ritrovavo senza sforzo i costumi e i gusti di un signore del Rinascimento fra cani, cavalli e belli arredi."¹¹

Por sus libros recibía grandes cantidades de dinero que gastaba antes de recibirlo. En 1910 sus deudas ascendían

⁹Winmar, op. cit., págs. 95 y 97.

¹⁰Nardelli, op. cit., passim.

¹¹Mario Marcazzan, L'opera poetica di Gabriele D'Annunzio (Venezia: La Goliardica, 1859), pág. 58.

a cinco millones de liras, una suma enorme en aquellos tiempos, Mientras sus efectos se vendían a subasta para satisfacer a los acreedores, él marchó a Francia donde se quedó hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Fue allí donde escribió Le martyre de Saint Sebastian en francés.¹² Allí vivió no como quien ha huido por deudas, sino "como un rey en destierro,"¹³ y glorificó este "exilio" comparándolo al de Dante.¹⁴

En 1915 volvió a Italia para incitar a los italianos a entrar en la guerra a lado de los aliados. No hay duda que con sus discursos contribuyó a decidir sus compatriotas a participar en el conflicto. Cuando Italia declaró la guerra, él mismo fue al frente como voluntario. Fue herido, perdió un ojo, guió una misión incruenta sobre Viena y fue condecorado por valor militar no sólo por el gobierno italiano, sino también por varios aliados.

En 1919, no obstante la desaprobación del gobierno italiano, se apoderó sin lucha de Fiume que estaba para ser asignada a Yugoslavia, e izó la bandera italiana sobre el

¹²Tom Antongini, D'Annunzio (London: William Heinemann Ltd., 1938), pág. 148.

¹³Corpus Bargas, "Valle-Inclán y D'Annunzio," El Tiempo (Bogotá), 9 de marzo de 1924. En este artículo Corpus Bargas compara el carácter de los dos autores.

¹⁴Enrico Thovez, L'arco d'Ulisse (Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1921), pág. 313.

Palacio del Gobierno. Cuando Fiume fue anexada a Italia, en 1924, al héroe le fue otorgado el título de Príncipe de Montenevoso en reconocimiento de su mérito y fue ordenada la impresión de todas sus obras.

En 1937 fue nombrado Presidente de la Real Academia de Italia.¹⁵ Murió el primero de marzo de 1938 en Il Vittoriale, suntuosa estancia donde se había retirado entre recuerdos de guerra y un lujo extravagante.¹⁶

Sobre D'Annunzio se ha publicado muchísimo: biografías, libros de anécdotas, epistolarios, críticas; alabanzas copiosas y censuras atrabiliarias.¹⁷ Con todo, los críticos están de acuerdo sobre su genio, su vastísima cultura, su valor militar, su amor de patria, y sus maneras ostentosas y contradictorias. Tom Antongini, secretario del poeta por más de treinta años, dice que, entre sus cualidades, la obstinación, la bondad, la gentileza y la generosidad espiritual y material fueron las más estables y sobresalientes. D'Annunzio mismo se describió como voluble, pródigo, precipitado, cariñoso, egoísta, dócil e indómito, todo en el tiempo más breve.¹⁸

¹⁵Nicola Francesco Cimmino, Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio (Firenze: Centro Internazionale del Libro, 1959), pág. xxviii.

¹⁶Nardelli, op. cit., págs. 372 y sigs.

¹⁷Francesco Flora, D'Annunzio (Messina: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1935), pág. 236, observa que ningún poeta jamás ha tenido tantos elogiadores. De hecho ha sido exaltado como el poeta más grande después de Dante.

¹⁸Antongini, D'Annunzio, pág. 21.

Hacia el final de su vida, D'Annunzio mostró cierta amargura, un descontento general y rencor contra todos. Esto era debido en parte a la presión constante producida por la falta de dinero, que gastaba tan prodigalmente, no sólo para sí, sino también para sus amigos y hasta para desconocidos. También le espantaba la consciencia de la vejez que iba aproximándose.¹⁹ Antes de la guerra trataba de ser el campeón del esteticismo, dándose a actitudes y ademanes lindantes con lo afectado. Después de la guerra tomó una actitud militar, más varonil, más adaptada a su espíritu heroico.²⁰ Hasta su primogénito, Mario, consideraba a su padre como un gran histrión en el escenario de la vida.²¹

Gabriele D'Annunzio tenía horror al parlamentarismo. No obstante, se presentó como candidato y fue elegido diputado de Ortona, cargo que desempeñó entre 1897 y 1900. Esto pasaba cuando el escritor se hallaba bajo la influencia nietzscheana y le impujaba la moral heroica.²² Más tarde confesó que se había presentado como candidato para probar que podía hacer cualquier cosa que intentara. Como miembro del parlamento fue partidario de la Derecha, pero pasó luego a la Izquierda porque--dijo--quería entrar en "la cueva del

¹⁹Antongini, D'Annunzio, pág. 576.

²⁰Ibid., pág. 17. ²¹Ibid., pág. 430.

²²En 1896 había publicado Le vergini delle rocce, donde expresaba su hondo desprecio a la democracia.

león,"²³ pero se oponía a ser considerado a la par de los proletarios. De hecho en el famoso "discorso della siepe" [discurso de la cerca] hizo un panegírico del individualismo.²⁴

El individualismo animó las aspiraciones literarias y las creencias políticas de D'Annunzio, quien cantó a los hombres sobresalientes, e inspiró al heroísmo con sus discursos y con pruebas de claro valor en la Guerra de Independencia. El esteta se convirtió en hombre de acción, cosa que no parecerá extraña si se tiene en cuenta que la fuerza, la violencia, el desprecio a la muerte fueron siempre parte de la imagen de su ideal estético, aun antes de la fase nietzscheana. En Le vergini delle rocce Claudio reprocha a los depuestos Borbones de Nápoles su falta de coraje para recapturar el trono; más tarde el autor aclamará al Fascismo y a Mussolini por su papel al apoderarse del gobierno y al dar a los italianos la consciencia y el orgullo de su herencia romana.

La producción literaria de D'Annunzio es inmensa, pero aquí será suficiente mencionar solamente las obras que pueden relacionarse con las de Valle-Inclán tratadas en esta tesis; es decir, los escritos en prosa anteriores a 1902.

Hacia 1880 en las letras italianas privaba el

²³Antongini, D'Annunzio, págs. 387-388.

²⁴Ibid., pág. 386.

"verismo," un movimiento que aspiraba a dar nuevo vigor a la literatura empleando el lenguaje vivo del pueblo en vez del lenguaje académico. El artista tenía que buscar y apropiarse de todo el tesoro de imágenes, proverbios, sentencias, giros-- toda la manera viva, ágil y rápida de los dialectos. Era una vuelta hacia la naturaleza, la sinceridad, la sencillez y la revaloración de cada región.²⁵

Bajo el influjo de estos escritores, y principalmente de Giovanni Verga, Gabriele D'Annunzio escribió Terra vergine (1882), seguida de Il libro delle vergini (1884) y San Pantaleone (1886), que revelan también la influencia de los naturalistas franceses.

Los cuentos de esta fase inicial, seleccionados y corregidos, fueron recogidos en 1902 en un único libro bajo el título de Le novelle della Pescara.

La segunda fase de la prosa dannunziana fue inspirada por el "decadentismo." Las novelas y los dramas de esta etapa muestran un conato de evasión completa de la existencia común y la búsqueda de nuevas y más fuertes sensaciones, especialmente las eróticas. Reflejan sobre todo el predominio de la sensación sobre el sentimiento, de la forma sobre el contenido. Se comprenderán mejor examinando brevemente el

²⁵ Francesco Flora, Storia della letteratura italiana (Verona: A. Mondadori, 1940-1950), III, 503-504.

ambiente en que nacieron.

Italia había sido unificada, y al idealismo patriótico y al drama heroico del movimiento en pro de la unificación italiana habían sucedido el burguesismo materialístico, la especulación, la politiquería y el heroísmo ruín. La aristocracia y la alta burguesía de la capital se aburrían y buscaban el entretenimiento en la novedad, y la novedad en el placer.²⁶

En esta atmósfera bizantina Gabriele D'Annunzio llegó a Roma en 1881, y algún tiempo después empezó a escribir crónicas mundanas con gusto elegante y un estilo resplandeciente que cautivó a las señoras ociosas y a los jóvenes codiciosos de algo escandaloso, exótico o diferente. En poco tiempo Gabriele llegó a ser el árbitro del buen gusto en la moda como en el amor, del que quería hacer un arte.²⁷ De la literatura europea en boga sacó mucho material para satisfacer a esos lectores ávidos y aburridos; asimiló lo que tenía afinidad con su espíritu y desarrolló una clase de decadentismo personal.²⁸ Como señala Antero Meozzi, si otros escritores han dado el impulso inicial a ciertas tendencias

²⁶ Antero Meozzi, Significato della vita e dell'opera di Gabriele D'Annunzio (Pisa: Vallerini Editore, 1929), I, 19-21.

²⁷ Ibid.

²⁸ Yole Nardi, D'Annunzio ed alcuni scrittori francesi (Cesena: Editrice Orfanelli Addolorata, 1951), pág. 1-2.

del arte en Europa--el egocentrismo en arte, su carácter sugestivo y autobiográfico, el eroticismo, el predominio del instinto, el panteísmo, el intuicionismo, la religión de la música, la fusión de todos los artes--, Gabriele D'Annunzio fue el condensador de esas tendencias, las amplificó y transplantó a la conciencia del público.²⁹

I romanzi della rosa (Il piacere, 1889, L'innocente, 1891, y Trionfo della morte, 1894) están imbuidas de esas tendencias decadentes, el eroticismo y el esteticismo en particular, y en poco tiempo dieron la vuelta al mundo. Luego, bajo la influencia de Nietzsche se desarrolló en D'Annunzio el culto del dominio y poder y nacieron Le vergini delle rocce (1896) e Il fuoco (1900). Durante este período fueron escritos dos de los dramas que habían de ser parte de un ciclo, nunca completado, I sogni delle stagioni: Sogno d'un mattino di primavera (1897) y Sogno d'un tramonto d'autunno (1898); además, La città morta, (1897) y La Gioconda (1899), tragedias que expresan el ideal estético del autor y representan un esfuerzo de resucitar la tragedia griega.³⁰

Estas obras bastarían de por sí solas a merecerle un

²⁹Antero Meozzi, op. cit., págs. 270-271.

³⁰Lo Vecchio Musti, op. cit., págs. 310 y 318. Para la cronología de las obras de D'Annunzio, Ibid., págs. 441-444; también Enrique Falqui, Bibliografia dannunziana (Roma: Casa Editrice Ulpiano, 1939), págs. 11-30.

sitio importante en la literatura italiana al que fue llamado el Vate de la Patria. Aunque los gustos y las tendencias literarias han cambiado desde el tiempo de su publicación, todavía se leen, si no con emoción entrañable, seguramente con maravilla y respeto por su belleza formal. En 1900 se consideraban, en Europa igual que en América, verdaderas obras maestras.

II. VIDA Y OBRA DE VALLE-INCLÁN

Nació en Villanueva de Arosa, Galicia, el 28 de octubre de 1866. El mismo, ya hombre, decía que había nacido en un galeón durante la travesía entre Villanueva de Airosa y la Coruña, tal vez para imitar a D'Annunzio en la invención de un nacimiento raro.³¹

Sus padres, Don Ramón Valle Bermúdez, de familia hidalga oriunda de Toledo, y Dolores Peña y Montenegro, aunque pobres, eran de noble ascendencia. Más tarde el escritor acoplará, al apellido de Valle, el de Inclán, que proviene de otra rama geneológica de su familia. De tal modo se reunirán en él los apellidos que más le ensoberbecían por haber sido los de un antepasado suyo, hombre muy erudito, que había

³¹Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón del Valle-Inclán (Buenos Aires: Espasa Calpe, S.A., 1944), pág. 17; Melchor Fernández Almagro, Vida y literatura de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Nacional, 1943), pág. 9.

sido oidor honorario de la Real Audiencia de la Coruña: Don Francisco del Valle-Inclán.³²

Ramón creció en Villanueva bajo la guía intransigente del padre, poeta bastante conocido³³ y director de un periódico heredado de la familia. Como el padre de D'Annunzio, el padre de Don Ramón tenía poco talento financiero, tanto que casi perdió la empresa familiar. Nuestro futuro escritor conoció entonces la pobreza y vivió entre dificultades familiares que le templaron el ánimo.³⁴

Ramón cursó el bachillerato en Pontevedra, Galicia, y se matriculó en la Facultad de Derecho de la Universidad de Santiago. Abandonó los estudios con la muerte del padre, en 1890, y se marchó a Madrid. Poco después, conducido por su afán de aventuras, fue a México donde se quedó menos de un año, hasta la primavera de 1893.

Aunque breve, su estancia en México fue provechosa porque el futuro escritor descubrió allí su vocación, como

³²Fernández Almagro, Vida, págs. 10-11.

³³Ibid., pág. 12. Charles V. Aubrun, "Les debuts littéraires de Valle-Inclán," Bulletin Hispanique (Bordeaux), LVII (1955), 33, cita parte de una poesía del padre de Don Ramón que éste publicó en un periódico mexicano como suya, pero con unos cambios, bajo el título "A una mujer ausente por la muerte." El texto de esta poesía se lee en William L. Fitcher (ed.), Publicaciones periodísticas de Valle-Inclán anteriores a 1895. Edición, estudio preliminar y notas de William L. Fitcher. Presentación de Alfonso Reyes. (primera edición; México: Colegio de México, 1952), pág. 94.

³⁴Fernández Almagro, op. cit., págs. 12 y 14.

confesará años después, e hizo tesoro de impresiones y recuerdos que influirán en su obra futura.

Otra vez en España, Don Ramón pasó algunos años en Pontevedra leyendo y estudiando en la riquísima biblioteca de su padre y en la de Jesús Maruais, profesor de latín en el instituto de aquella ciudad. Allí publicó su primer libro, Femeninas, que no tuvo éxito.³⁵ Más tarde volvió a Madrid, donde se encontró con los principales escritores españoles. Pasaba gran parte del tiempo en las tertulias discutiendo de arte, de política y de literatura, y esperando un éxito literario que tardaba en llegar.³⁶

En 1899, durante una pelea, recibió un bastonazo en la muñeca izquierda, la herida se infectó, y hubo que amputársele el brazo. En esta ocasión Don Ramón se mostró estoico.³⁷ En adelante dará varias explicaciones de cómo perdió el brazo: unas divertidas, otras macabras, pero todas imaginativas.³⁸

En 1907 se casó con la actriz Josefina Blanco, de la cual tuvo seis hijos a quienes amaba con ternura. En 1910

³⁵Francisco Madrid, La vida activa de Valle-Inclán (Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943), pág. 50; Gómez de la Serna, op. cit., pág. 58.

³⁶Fitcher (ed.), Publicaciones periodísticas de Valle-Inclán ..., pág. 40n.

³⁷Fernández Almagro, op. cit., págs. 67-68.

³⁸Gómez de la Serna, op. cit., págs. 47-53.

se presentó candidato como diputado de Lemus, pero a diferencia de D'Annunzio, no tuvo éxito.³⁹

La situación financiera de Valle-Inclán fue siempre tan precaria que en 1916 el Gobierno creó para él una Cátedra de Estética en la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo el mínimo de disciplina y de método al que tenía que someterse le parecieron quizás insoportables, de tal manera que Don Ramón abandonó el cargo antes de cobrar la primera nómina. Se trasladó entonces al frente aliado como corresponsal para no ser solamente espectador de los acontecimientos y fue acogido con cariño y estima por soldados y oficiales.⁴⁰

Desde la fecha de su matrimonio Valle-Inclán alternó su estancia entre Madrid y su amada Galicia, con excepción de unos viajes al extranjero. En 1910 fue a Sudamérica como director de una compañía dramática; el 1916 visitó los frentes aliados; en 1922 fue a México, y en 1933 a Roma como Director de la Academia Española de Bellas Artes. Allí despachó a todos los empleados para quedarse solo con sus hijos en el magnífico palacio.⁴¹ Aquejado de cáncer, murió en un sanatorio de Santiago el 5 de enero de 1936.⁴² Aunque quería a

³⁹Fernández Almagro, op. cit., págs. 155.

⁴⁰Ibid., págs. 179-181.

⁴¹Eugenio Nora, La novela contemporánea (segunda edición; Madrid: Editorial Gredos, 1963), I, 31.

⁴²Fernández Almagro, op. cit., págs. 276-277.

su esposa, en 1932 había obtenido la separación legal de ella.⁴³

Don Ramón del Valle-Inclán tenía un carácter desigual, violento, con rasgos extremos. Jactancioso, reñidor, mordaz, exquisito, generoso y atrabiliario son epítetos que bien se adaptan a este hombre, "eximio escritor y extravagante ciudadano," como hubo de llamarlo Primo de Valera.⁴⁴ Anhelaba lucir su linaje, así que en 1915, sin ninguna prueba para documentar la pretensión, hizo instancia, sin éxito, para que el Ministerio de Gracia y Justicia le rehabilitase los títulos de marqués de Valle, vizconde de Vieixín, y señor de Caramiñal. Valle-Inclán no necesitaba estos títulos porque, como comenta Fernández Almagro, en su aspecto, en su jactancia y en su orgullosa indiferencia al dinero, él bien representaba el verdadero tipo de hidalgo español.⁴⁵

En religión como en política, Valle-Inclán no tenía convicciones profundas, sino estéticas y mudables, siempre en contradicción con las de sus interlocutores y las de su

⁴³Ibid., pág. 271.

⁴⁴Ibid., pág. 233.

⁴⁵Ibid., pág. 185. Ramón Sender, Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia (Madrid: Editorial Gredos, 1965), págs. 12-13, califica a nuestro autor de "hombre sencillo, modesto y práctico" y niega su megalomanía. Según él, era falso que Don Ramón aspirase a títulos nobiliarios, porque de otra manera no habría tratado tan mal, en su Ruedo ibérico, a familias de abolengo, como la del Duque de Alba. Sin embargo, sus instancias al gobierno para obtener títulos comprueban su anhelo de lucir su aristocracia.

época.⁴⁶ De él, como de D'Annunzio, se cuentan centenares de anécdotas.⁴⁷

Es difícil conocer los pormenores de la vida y del pensamiento de Valle-Inclán, porque él daba siempre versiones diferentes para confundir al público.⁴⁸ El misterio que circundaba su vida le confería una aureola de rareza que servía para alejar a nuestro artista de la menospreciada vida aburguesada.

A diferencia de Gabriele D'Annunzio, quien asombraba con la vastedad y profundidad de su erudición, Valle-Inclán no se distinguió por ese rasgo. Las numerosas faltas de

⁴⁶Fernández Almagro, op. cit., pág. 263 y *passim*.

⁴⁷Muchas anécdotas se hallan en Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón del Valle-Inclán, así como en su "Anedotario inédito de Valle-Inclán," La Nación (Buenos Aires), 26 de abril de 1942. Hay muchas también en Francisco Madrid, La vida activa de Valle-Inclán, y en Fernández Almagro, Vida y literatura de Valle-Inclán, ya citadas.

⁴⁸Fernández Almagro, op. cit., *passim*; Julio Casares, Crítica profana, págs. 26-29; Francisco Madrid, op. cit., *passim*. Ibid., págs. 33-35, Madrid reproduce la "Autobiografía" que Valle-Inclán publicó en el semanario madrileño Alma española el 27 de diciembre de 1903. En ella Don Ramón se atribuye la ascendencia noble del protagonista de las Sonatas y así como sus hazañas, con la intención de darse importancia y de escandalizar al lector: "A bordo de "La Dalila"--lo recuerdo con orgullo--asesiné a sir Roberto Yones. Fué una venganza digna de Benvenuto Cellino. Os diré como fué, aun cuando sois incapaces de comprender su belleza; pero mejor será que no os lo diga; seríais capaces de horrorizaros. Básteos saber que a bordo de "La Dalila" solamente el capellán sospechó de mí. Yo lo adiviné a tiempo, y, confesándome con él pocas horas después de cometido el crimen, le impuse silencio antes de que sus sospechas se convirtiesen en certeza, y obtuve, además, la absolución de mi crimen y la tranquilidad de mi conciencia."

ortografía, de puntuación y de gramática que se encuentran en sus escritos revelan cierta falta de estudios rigurosos. Daremos unos ejemplos de errores ortográficos, que no se pueden atribuir al cajista pues se encuentran en obras distintas: trages;⁴⁹ paisages;⁵⁰ herege;⁵¹ esquisito;⁵² anyoranza;⁵³ azás;⁵⁴ malvaratado;⁵⁵ apesar de;⁵⁶ pinta el caso⁵⁷ (por la frase latina puta caso); haber,⁵⁸ corregido en a ver en una reimpresión de la obra;⁵⁹ revelaste⁶⁰ (por rebelaste).

A continuación damos unos ejemplos de errores de puntuación:⁶¹ "Octavia, habla dominándose, y su voz, que

⁴⁹Valle-Inclán, Femeninas (Pontevedra: Imprenta y Comercio de A. Landin, 1895), pág. 110. Citando en el texto, se abreviará Fem., seguido por el número de la página.

⁵⁰Ibid., pág. 114.

⁵¹Ibid., pág. 191.

⁵²Ibid., pág. 201.

⁵³Valle-Inclán, Publicaciones periodísticas ..., pág. 66. En el texto se abreviará Publ.

⁵⁴Ibid., pág. 206.

⁵⁵Valle-Inclán, Femeninas, pág. 195.

⁵⁶Ibid., pág. VII.

⁵⁷Valle-Inclán, Publicaciones, pág. 71.

⁵⁸Valle-Inclán, El yermo de las almas (Madrid: Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908), pág. 51.

⁵⁹Valle-Inclán, El yermo ..., en Obras escogidas (Madrid: Editorial Aguilar, [1958]), pág. 1017. En adelante nos referiremos a esta antología abreviando Obras.

⁶⁰Valle-Inclán, Obras, pág. 1908.

⁶¹William L. Fitcher, en su estudio preliminar a Publicaciones ...por Valle-Inclán, pág. 44, opina que Don

tiene un ronco temblor ..." (Obras, 1009); "Yo debía estar pálido como la muerte; pero como ella fijaba en mi [sic] sus hermosos ojos y sonreía; vencióme el encanto de los sentidos, y mis labios aún trémulos pagaron aquella sonrisa cínica, con la risa humilde del esclavo, que aprueba cuanto hace su señor" (Fem., 156); "Parado en el umbral de la puerta del jardín, estaba un hombre de cabellos blancos; estatura gentil y talle arrogante y erguido" (Fem., 193-194).

Naturalmente con la puntuación errada la gramática sufre también. Pero hay otros casos de descuido, que el autor no corrigió ni en ediciones posteriores. En El yermo de las almas, en una edición de 1958, se lee: "Sus brazos se tienden desesperados hacia el amante, y desfallecida, sosteniéndose apenas sobre pies descalzos, corre vacilando para detenerle" (Obras, 1035); "Aquel riego hiere al amante, y se pone en pie con una sonrisa forzada que destila amargura" (Obras, 1035).

Si numerosos son los errores en El yermo de las almas, en El Marqués de Bradomín y en Femeninas, muchos más abundantes se encuentran en las publicaciones periodísticas anteriores a 1895, cuya compilación y valoración se debe a William Fitcher.

Ramón no usaba la coma puesta entre sujeto y verbo "por mero capricho, sino para marcar ritmo." Sin embargo estas comas no se encuentran, por lo menos con tanta frecuencia, en las Sonatas, que representan la prosa más rítmica de Valle-Inclán.

En el artículo "Una visita al convento de Gondarín," se encuentra este trocito: "...nubes áureas como los celajes de aquel hermoso día de estío, que al abandonar el convento nos enviaba el último adiós" (Publ., 63), donde ese "que" de relativo parece informarnos que el día abandonó el convento. En otro artículo, "Angel Guerra, novela original de Benito Galdós," se lee: "Supongo, desde luego, que han leído la novela todos los españoles--y mucho más--a quien puede interesar un mal articulejo de crítica" (Publ., 56).

Guillermo Díaz-Plaja y Torrente Ballester señalan la inseguridad cultural de Don Ramón,⁶² y Julio Casares ya ha llamado la atención sobre la puntuación desdichada de Valle-Inclán,⁶³ sobre errores gramaticales⁶⁴ y sobre la falta de conocimiento del francés, demostrada en la cita de unos versos de Baudelaire copiados tan mal que quedan sin sentido.⁶⁵ Aquí se puede añadir que la falta de precisión en las citas no se limitó a esos versos de Baudelaire, pues la misma cosa pasó con uno de D'Annunzio que Valle-Inclán copió en el mismo prólogo, "Breve noticia," con tres errores. Estos errores no se pueden atribuir al cajista, pues los encontramos en la edición

⁶²Guillermo Díaz-Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, 1965), págs. 21-23; Gonzalo Torrente Ballester, Literatura española contemporánea (Madrid: Afrodiseo Aguado, S.A., 1949), pág. 147.

⁶³Casares, op. cit., pág. 66. ⁶⁴Ibid., págs. 63-65.

⁶⁵Ibid., pág. 39.

de Corte de amor de 1914, es decir, cuando "Breve noticia" venía reimpresa por tercera vez. El verso de D'Annunzio copiado por Valle-Inclán dice:

Canta la nota verde d'un bel limone inflore⁶⁶
mientras debería ser:

Canta la nota verde un bel limone in fiore.⁶⁷
No debe ser "la nota verde de un limón" que canta, sino "un limón que canta la nota verde." Además, inflore no existe en la lengua italiana.

De estas observaciones resulta claro que Valle-Inclán conocía hasta los poemitas dannunzianos menos notorios, y que tenía más oído e intuición que erudición. La exactitud no era una de sus cualidades sobresalientes, como comprueban, además de la ortografía, de la puntuación y de citas inexactas, nociones históricas vagas como las siguientes:

... cincelaba sus versos con el mismo buril que cincelaba Benvenuto las ricas y floreadas copas de oro, donde el Magnífico Duque de Médicis bebía⁶⁸ los vinos clásicos, loados por el viejo Horacio.

⁶⁶Valle-Inclán, "Breve noticia sobre mi estética ..." en Corte de amor: Florilegio de nobles y honestas damas (Vol. XI de su Opera omnia; Madrid: Perlado, Paez y Compañía, 1914), pág. 29. Esta obra se citará abreviando Corte.

⁶⁷D'Annunzio, verso reproducido por Benedetto Croce, La letteratura della nuova Italia (settima edizione; Bari: Gius. Laterza e Figli, 1956-1964), IV, 18. Croce cita una estrofa para demostrar el empleo de la sinestesia.

⁶⁸Valle-Inclán, Corte, pág. 150.

Lorenzo de'Médici, "el Magnífico," nunca fue duque, ni pudo beber en las copas cinceladas por Benvenuto Cellini, quien nació en 1500, ocho años después de la muerte del famoso mecenas.

En Sonata de primavera el autor menciona a Ludovico Sforza, pero erróneamente nombrándolo "Ludovico Straza."⁶⁹ Julio Casares se escandalizó⁷⁰ por la citación de los sonetos del Aretino, que Don Ramón redobló a treinta y dos (Sonatas, 143), pero ésta más que una falta nos parece una baladronada del protagonista de las Sonatas para asombrar con su lozanía. Si no fuera así, sería difícil comprender como los notorios diez y seis "Sonetti lussuriosi" se hicieron exactamente doble.

Valle-Inclán anhelaba alardear una familiaridad con la cultura cosmopolita que en realidad no tenía, y evidentemente no le importaba ser exacto. Más que citar quería evocar para crear un ambiente exótico, y el cuento "Augusta" donde se encuentra el pasaje sobre Lorenzo de'Médici está traspasado de literatura. De todos modos hay que convenir que había serias lagunas en la instrucción de Don Ramón.

Esto no le impidió de escribir obras de gran mérito,

⁶⁹Valle-Inclán, Sonata de primavera, en Sonata de primavera, Sonata de estío, Sonata de otoño, Sonata de invierno; Memorias del Marqués de Bradomín. Estudio preliminar de Ramón Sender (New York: Las Américas Publishing Company, 1961), pág. 39. En adelante, las referencias a cualquier de estas cuatro novelas serán por esta edición comprensiva. Citaremos por Sonatas.

⁷⁰Casares, op. cit., pág. 118.

tanto que es considerado como uno de los más grandes escritores españoles.

Como D'Annunzio, Valle-Inclán empezó su carrera literaria publicando cuentos y artículos en varios periódicos. Después él también escribió cuentos, novelas, teatro y verso. Su producción va del refinamiento decadentista y del sentimiento lírico y dramático de la fase inicial a la sátira amarga de la última fase. Por conveniencia solamente, se podrá dividir en tres fases aproximativas, pues es imposible observar una cronología precisa: 1891-1907; 1907-1909; 1909-1928.

Las obras de la primera fase, que son las que nos interesan para nuestra investigación, comprenden dos grupos: uno de literatura amorosa, de origen literario, con tendencia romántica y estilo refinado y evocador; otro, de literatura legendaria, de tipo regional, de carácter dramático-épico, con mezcla de lo cristiano y de lo pagano, y matices de realismo y de elementos líricos.⁷¹ Estas agrupaciones no son exactas, pues muchos cuentos fueron publicados varias veces bajo varios títulos, agrupados de manera diferente o reelaborados e incorporados en otras obras. A veces el elemento regional y el amoroso se combinan en el mismo trabajo. Son obras donde predomina el tema erótico y un estilo refinado: Femeninas (1895),

⁷¹César Barja, Libros y autores contemporáneos (New York: G. E. Stechert, and Company, 1935), págs. 365-366.

Epitalamio (1897), Cenizas (1899), las cuatro Sonatas (1902-1905), Corte de amor (1903), El Marqués de Bradomín (1907), y El yermo de las almas (1908).⁷² Pertenecen al segundo grupo Jardín umbrío (1903), Flor de santidad (1904), Jardín novelesco (1905), todos en prosa, y Aromas de leyenda (1907), en verso.

La producción de la segunda etapa literaria presenta una mezcla de los dos estilos y motivos. Van incluídas aquí las novelas históricas de La guerra carlista (1908-1909) y las Comedias bárbaras (1907-1908),⁷³ obras éstas de fondo bárbaro, más dramáticas que líricas.

La producción de la tercera etapa comprende dramas, novelas y obras en verso de varias modalidades: arcaísmo (Voces de gesta y Cuento de abril, 1909), y refinamiento versallesco (La Marquesa Rosalinda, 1913), y en fin los Esperpentos, visión satírica y grotesca de la vida, como si fuera contemplada a través de espejos cóncavos: Farsa y licencia de la Reina castiza (1920); Divinas palabras (1920); Los cuernos de Don Friolera (1921); Luces de Bohemia (1924); Tirano Banderas (1926); Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte

⁷²Esta última obra, refundición de varias de las precedentes, pertenece a la primera etapa, aunque publicada cuando el autor ya se iba encaminando hacia una forma de literatura más tosca y vital.

⁷³Uno de los dramas de este ciclo, Cara de plata, fue publicado en 1922, pero por el contenido, el estilo y el carácter pertenece al mismo período que Aguila de blasón (1907) y Romance de lobos (1908).

(1927) y El ruedo ibérico (1927-1928), en prosa, y La pipa de Kif (1910) y El pasajero (1920), en verso.

Valle-Inclán escribió también un libro de ensayos, La lámpara maravillosa (1916), compendio de su estética, y unas impresiones de guerra, A media noche (1917).⁷⁴

Para nuestra investigación nos referiremos a la obra de la primera etapa, es decir, hasta El yermo de las almas (1908), refundición de obras anteriores. Además, nos referiremos brevemente a La lámpara maravillosa, que aunque escrita en 1916, cuando la estética de Valle-Inclán ya era muy distinta, está escrita en una prosa poética y cadenciosa, y abunda del sentimiento lírico propio del período de las Sonatas, y como ellas deja transparentar el influjo dannunziano.

Valle-Inclán empezó su obra como modernista, y en España fue el mayor exponente de este movimiento. Sin embargo, dejó esta fase para meterse en el problema nacional como los escritores de la Generación del 98, a la cual pertenecía cronológicamente.

El modernismo fue una reacción contra el realismo y el positivismo y una estilización a la vez de las corrientes románticas que habían permanecido, en lo esencial, a través

⁷⁴Angel del Río, Historia de la literatura española (New York: Dryden Press, 1948), págs. 190-193; José Rubia Barcia, A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán, (University of California Publications in Modern Philology, Vol. 59. Berkeley, California: University of California Press, 1960), págs. 3-25. En adelante citaremos por Bibliography.

de la segunda mitad del siglo XIX.⁷⁵ Fue un movimiento cosmopolita, un anhelo de evasión, el culto de la forma más que del contenido. Buscó inspiración en un mundo exótico. Sus modelos fueron Gautier, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Whitman, Poe, D'Annunzio, y los escritores de la Edad Media.⁷⁶

El mayor representante del movimiento modernista fue el nicaraguense Rubén Darío que en 1888 inició el movimiento con la publicación de Azul. El mismo Rubén Darío popularizó el movimiento en España cuando vivió en ese país. Por su medio especialmente la poesía parnasiana, simbolista y decadente de Francia pasó a España por la ruta de Ibero América.

Sin embargo, unos pocos españoles conocían directamente los movimientos literarios franceses de fin de siglo, así como conocían la obra de D'Annunzio, en el original y en traducción.⁷⁷ En Pontevedra, por ejemplo, había un bibliófilo, Don Jesús Muruais, profesor de latín en el instituto superior de aquella ciudad, que era apasionado de la literatura reciente, y ponía su riquísima biblioteca a disposición de los amigos, entre los cuales estaba Don Ramón del Valle-Inclán. Durante su estancia

⁷⁵ Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española (sexta edición; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1960), III, 368.

⁷⁶ Arturo Torres-Río seco, Nueva Historia de la gran literatura iberoamericana (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960), págs. 89-93.

⁷⁷ Torrente Ballester, Literatura española contemporánea, págs. 153-154.

en Pontevedra, de vuelta de México, Don Ramón frecuentó la Casa del Arco (así llamaban la casa del bibliófilo). Allí pudo leer las obras de D'Annunzio, uno de los autores favoritos de Don Jesús que recibía todas las revistas de París y hasta los carteles del teatro parisienses, junto a todas las publicaciones de obras modernas.⁷⁸

Después de su estancia en Pontevedra, Valle-Inclán se fue a Madrid, donde tuvo la oportunidad de leer las nuevas publicaciones de allende los Pirineos en casa de Jacinto Benavente. Este, siendo hijo de familia rica, viajaba mucho, podía comprar libros, revistas, periódicos, y todas las novedades literarias de París y de Londres, y llevarlos a sus amigos.⁷⁹ Así Don Ramón podía estar al día con la producción literaria europea y latinoamericana, y leer las obras tan pronto como se publicaban.

No hay duda de que Valle-Inclán conocía la obra de D'Annunzio. El prólogo que escribió para la obra de Melchor Almagro de San Martín, Sombras de vida (1902),⁸⁰ lleva una cita del escritor italiano.⁸¹ No hay duda tampoco de que él conocía

⁷⁸ Fernández Almagro, op. cit., págs. 31-32.

⁷⁹ Ibid., pág. 45.

⁸⁰ J. Casares, op. cit., pág. 40. El ensayo, "Breve noticia ...," le sirvió a Valle-Inclán también para prologar su propia obra, Corte de amor, en las ediciones de 1908 y 1914.

⁸¹ Valle-Inclán, "Breve noticia," en Corte, pág. 29.

la lengua italiana, si bien imperfectamente, pues en su farsa La enamorada del Rey hay mucho diálogo en italiano, aunque lleno de errores. Además, en 1907 tradujo del italiano al español un libro de Matilde Serao, Flor de pasión.⁸²

Valle-Inclán pudo aprovechar también las traducciones de las obras de D'Annunzio. Entre 1892 y 1895, es decir, antes de la publicación de Femeninas, cuatro novelas dannunzianas aparecieron en francés en revistas parisienses: L'innocente (L'intrus) en Temps (1892); Giovanni Episcopo (Episcopo et Cie) en la Revue de Paris (1894); Il piacere (L'enfant de volupté), también en Revue de Paris (1894-1895); Trionfo della morte (Le triomphe de la mort) en Revue des deux mondes (1895). Estas obras fueron publicadas también en forma de libro antes de 1896. Otras obras aparecieron en revistas y luego en volumen al final del siglo XIX y al principio del XX. La Revue de deux mondes publicó Les vierges aux rochers (1896); la Revue de Paris, Le songe d'une matinée de printemps (1897), Le songe d'automne (1899), Le feu (1900), y Gioconda (1902). La ville morte, recitada en francés en el Théâtre de la Renaissance de París en 1898, apareció en 1903 con Gioconda en volumen bajo el título de Les victoires mutilées. Estas son las obras de

⁸²José Rubia Barcia, Bibliography, pág. 13.

D'Annunzio en que se ven analogías con las de Valle-Inclán.

Además, algunas de estas obras de D'Annunzio fueron publicadas también en español antes de la aparición de las Sonatas: en 1900 El placer, El inocente, El triunfo de la muerte y Las vírgenes de las rocas, todas por la Editorial Maucci de Barcelona, y en 1901 Las vírgenes (Il libro delle Vergini), por Antonio Marzo de Madrid.⁸³

"Fragmentos de Il piacere" y "Tristán e Isolde" y de El triunfo de la muerte ya habían sido publicados en los números IV y V respectivamente de Revista Azul en 1896.⁸⁴

Es posible también que Valle-Inclán tuviera la oportunidad de leer las novelas de D'Annunzio en portugués, pues unas habían sido publicadas en Lisboa antes de las Sonatas; por ejemplo, O crime (L'innocente) fue impreso en 1896 y O fogo (Il fuoco) en 1901.⁸⁵

Además Angel Salcedo Ruiz señala las traducciones catalanas. Así escribe:

Con el año 1900 se inicia en el renacimiento literario un desarrollo pleno y armónico Unos años antes habían penetrado en España, a través de su versión catalana, las más agudas

⁸³ Enrique Falqui, Bibliografia dannunziana (Roma: Casa Editrice Ulpiano, 1939), págs. 11-43.

⁸⁴ Joseph G. Fucilla and Joseph M. Carrière, D'Annunzio Abroad (New York: Publications of the Institute of French Studies, Inc., 1937), II, 44-45.

⁸⁵ Falqui, loc. cit.

manifestaciones de inquietud espiritual: Maeterlink e Ibsen, Nietzsche y Tolstoy, Gorki y D'Annunzio.⁸⁶

Y más adelante, hablando del modernismo, Salcedo Ruiz añade:

Los verdaderos y auténticos modernistas son los poetas que siguen a Rubén Darío, y a Don Ramón del Valle-Inclán, inspirado principalmente por D'Annunzio.⁸⁷

Es evidente que nuestro autor gallego tuvo la oportunidad de leer las obras de Gabriele D'Annunzio sea en el original o en francés, en español, en portugués o en catalán, no solamente antes de la publicación de las Sonatas, sino también, en algunos casos, antes de Femeninas, donde ya se encuentran unas características de la estética dannunziana.⁸⁸

III. RECAPITULACIÓN

Es obvio que hay varias semejanzas en la vida de nuestros dos escritores: nacimiento en una provincia, leyenda del nacimiento en un barco, marcha a la capital, actividad periodística, manera de vivir teatral, entusiasmo por la participación en la Primera Guerra Mundial al lado de los aliados, simpatía por el

⁸⁶ Angel Salcedo Ruiz, La literatura española; tomo IV: Nuestros días (Madrid: Editorial Calleja, 1917), pág. 303.

⁸⁷ Ibid., pág. 613.

⁸⁸ Fernández Almagro, op. cit., pág. 33, al señalar la influencia de D'Annunzio en Femeninas dice que cuando apareció este librito Il piacere ya había dado la vuelta al mundo.

fascismo, anhelo de individualismo y de aristocracia.

Hay diferencias también: en la cultura, en el éxito literario, inmediato para D'Annunzio, tardío para Valle-Inclán; en la manera de vivir, siempre fastuosa para el italiano, pobre para el gallego; en la política, éxito para D'Annunzio, fracaso para Valle-Inclán.

Otras diferencias hay en el carácter: si ambos eran impulsivos, generosos y egoístas al mismo tiempo, D'Annunzio era un hablador suave y refinado, mientras que Valle-Inclán era iracundo y siempre en contradicción con las opiniones ajenas; D'Annunzio era el "árbitro" del buen gusto en el vestir, mientras que Valle-Inclán parecía un espantapájaros.

Interesantes como son estas semblanzas y diferencias en la vida de los dos autores, por supuesto las más significativas e interesantes son las que se encuentran en su obra.

IV. OBSERVACIONES SOBRE LA OBRA

Las semejanzas entre la obra de Valle-Inclán y la de D'Annunzio se manifiestan claramente tanto en su fin como en los medios utilizados para alcanzarlo. Para mostrar estas semblanzas se parangonará la estética de los dos escritores según los varios elementos de la técnica literaria. Antes de hacer comparaciones detalladas vamos a examinar lo que se proponían hacer los dos escritores y las derivaciones dannunzianas que los críticos ya han señalado en la obra de Valle-Inclán.

Intento estético

El primer intento de Valle-Inclán como escritor fue puramente estético. Esto se comprueba al examinar sus obras de la primera etapa igual que al leer una declaración hecha por él mismo en 1902, al tiempo de la publicación de Sonata de otoño: "Ya dentro de mi alma ...no creo más que en la belleza."⁸⁹ Pero el autor no busca la belleza fría de los parnasianos, sino una belleza que tenga emoción, es decir, que lo que quiere escribir es "un libro en que todo--idea, sentimiento, ritmo, rima--sea entrañable y tibio, sin más decoración que la pura necesaria y sin palabrería."⁹⁰

Queda aclarado que en sus primeras obras Valle-Inclán no tenía finalidades didácticas, psicológicas, sociológicas, políticas ni históricas. Ni quería, como dirá en La lámpara maravillosa, "ser ni histórico ni actual,"⁹¹ ni aspiraba a enseñar, como dice por boca de Bradomín, protagonista de las Sonatas (pág. 242).

⁸⁹Valle-Inclán, "Modernismo," La ilustración española y americana (Madrid), 22 de febrero de 1902. No ha sido posible encontrar este artículo. La cita es de un trozo reproducido por Guillermo Díaz-Plaja, Modernismo frente a noventa y ocho (Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 1951), pág. 76.

⁹⁰Valle-Inclán, Ibid.

⁹¹Valle-Inclán, La lámpara maravillosa; ejercicios espirituales (Vol. I de sus Opera omnia; Madrid: Sociedad General Española de la Librería, 1916), pág. 87. Se abreviará Lámp. Las referencias a las obras de Valle-Inclán lo mismo que a las de D'Annunzio serán siempre por la misma edición y tratándose de obras citadas repetidamente, insertaremos el título abreviado y el número de la página en el texto mismo.

D'Annunzio también respondía a un motivo estético al escribir sus novelas. Con estas palabras expresaba el culto al arte, que él escribía con letra mayúscula: "Ecco l'Amante fedele, sempre giovane e immortale; ecco la Fonte della gioia pura, vietata alle moltitudini, concessa agli eletti; ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio."⁹²

A ese "dios"--el arte--el poeta dedicó casi todo el esfuerzo de su obra. Casi todo, porque había otro también. Según asevera en el prólogo a su novela Trionfo della morte, él intentaba escribir una obra que representara fielmente los estados del alma del protagonista durante un período limitado, valiéndose de la precisión de la ciencia y de un estilo poético. Esto es lo que dice al artista Michetti, amigo suyo, recordando el plan que habían soñado juntos:

Avevamo piu' volte insieme ragionato d'un ideal libro di prosa moderno che--essendo vario di suoni e di ritmi come un poema, riunendo nel suo stile le piu' diverse virtù della parola scritta--armonizzasse tutte le varietà del conoscimento e tutte le varietà del mistero; alternasse le precisioni della scienza alle seduzioni del sogno....⁹³

Y pronto explica que si bien parece ambicionar que su esfuerzo por representar la vida interior tenga un valor transcendente el de la pura representación estética, su propósito

⁹²D'Annunzio, Il piacere (Milano: Fratelli Treves Editori, 1928), pág. 175. Se citará por Piacere.

⁹³D'Annunzio, Trionfo della morte (Milano: Fratelli Treves Editori, 1927), págs. v-vi. Se citará por Trionfo.

principal es precisamente esta representación estética. En ese libro dice que hay "il proposito--sopra tutto--di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche" (Trionfo, vii).

Es evidente que el analizar los estados del espíritu es un deseo subordinado al ansia de crear una obra bella; analizar sí, pero con tal que la narración sea tan pulcra y armoniosa que la prosa se vuelva poesía.

Se puede decir que el intento de Valle-Inclán es puramente estético; el de D'Annunzio es esencialmente estético, pero con voluntad de representar algo más, un análisis psicológico, con tal que no sufra el objeto primero, o sea la creación de una obra de belleza.

Establecido entonces que los dos escritores tienen el mismo intento principal, vamos a examinar los medios empleados para conseguirlo. En nuestro examen veremos el valor que tienen el estilo, el tema, el ambiente, el arte, la historia y la visión humana en la obra de Valle-Inclán, anotando los aspectos que parecen répercusiones de los de D'Annunzio, y notando otros que son particulares.

Semejanzas señaladas por los críticos

Desde hace años es común la opinión de que en los primeros escritos valleinclanescos rezuma el influjo dannunziano.

Los críticos que han sido más específicos en señalarlo

son "Azorín," Julio Casares, Fernández Almagro, y Franco Meregalli. "Azorín" señaló especialmente las semejanzas en el estilo refinado y el ambiente aristocrático y melancólico;⁹⁴ Chaumié, traductor de las obras de Valle-Inclán al francés, notó coincidencias entre Flor de Santidad y La figlia de Jorio que, según él, había aparecido dos años más tarde de la historia española,⁹⁵ mientras de hecho las dos obras fueron publicadas en 1904. Julio Casares señaló semejanzas innegables especialmente entre Sonata de primavera y Le vergini delle rocce: en el tono, en el ambiente y en un episodio.⁹⁶ Fernández Almagro notó influjos en el estilo, la estética, el ambiente y los personajes, no sólo en Epitalamio y "Augusta," ya señalados por Casares y otros escritores, sino también en Voces de gesta y Divinas palabras.⁹⁷ Franco Meregalli, además, percibe ecos de La fiaccola sotto il moggio en Divinas palabras y en las Comedias bárbaras.⁹⁸

⁹⁴"Azorín" [José Martínez Ruiz], "La generación del 1898," en Clásicos y modernos (Madrid: Editorial Renacimiento, 1913), pág. 311.

⁹⁵Jacques Chaumié, "Don Ramón del Valle-Inclán," Mercure de France, CVIII (1914), pág. 240. Creemos que este crítico se refiera a D'Annunzio también cuando dice (Ibid., pág. 238) que las Sonatas, especialmente las tres últimas, "se ressentent encore d'influences étrangères."

⁹⁶Casares, Crítica profana, págs. 71-72 y 99-100.

⁹⁷Fernández Almagro, op. cit., págs. 82-83 y 87.

⁹⁸Franco Meregalli, Studi su Ramón del Valle-Inclán (Venezia: Libreria Universitaria, 1958), págs. 25-26 y 35-36. Otros críticos que notaron semejanzas son Rubén Darío,

Ramón Sender es uno de los pocos críticos que disminuyen la influencia dannunziana asimismo que la de Barbey D'Aurevilly, aceptada por muchos: "Era Don Ramón mucho más vigoroso que Barbey y menos retórico que D'Annunzio, y lo más personal de la obra del gallego, los Esperpentos y las Comedias bárbaras, no tienen nada que ver con ellos."⁹⁹

~~En este trabajo se investigarán las obras de la fase inicial de Valle-Inclán y se demostrará que la influencia de D'Annunzio es clara en el vocabulario, en los giros expresivos, en el tono, en el ambiente, y en varios episodios. Se puede encontrar huellas dannunzianas también en obras posteriores como las Comedias bárbaras. Se trata, en general, de pasajes que Don Ramón ha repetido literalmente o transformado y que por eso no es necesario mencionar. Además, el estudio de esas obras rebasaría los límites que nos hemos impuesto.~~

Empezaremos examinando el estilo, en donde sin duda es más patente la ascendencia dannunziana.

En la tabla a continuación se pondrán a lado de las

"Algunas notas sobre Valle-Inclán," en Todo al vuelo (Madrid: Editorial Renacimiento, 1912), pág. 63; R. Cansinos Assens, La nueva literatura: I: Los Hermes (Madrid: Editorial Calleja, 1916), pág. 114; Torrente Ballester, Literatura española, pág. 85; Richard E. Chandler y Kessel Schwartz, A New History of Spanish Literature (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1961), pág. 234; Eugenio de Nora, La novela española contemporánea, I, 62.

99

Ramón Sender, Examen de ingenios: Los noventayochos (New York: Las Américas Publishing Company, 1961), págs. 76-77.

obras de Valle-Inclán estudiadas en esta tesis las de D'Annunzio que han suministrado inspiración, así que resultará evidente la relación cronológica.

TABLA CRONOLOGICA

D'Annunzio		Valle-Inclán
<u>Il libro delle vergini</u>	1884	
<u>San Pantaleone</u>	1886	
<u>Il piacere</u>	1889	
<u>L'innocente</u>	1892	Varias publicaciones periodísticas
<u>Trionfo della morte</u>	1894	
	1895	<u>Femeninas</u>
<u>Le vergini delle rocce</u>	1896	
<u>Sogno d'un mattino di primavera</u>	1897	<u>Epitalamio</u>
<u>La città morta</u>	1898	
<u>Sogno d'un tramonto d'autunno</u>	1899	<u>Genizas</u>
<u>La Gioconda</u>		
<u>Il fuoco</u>	1900	
<u>Le novelle della Pescara (reimpresión de <u>Il libro delle vergini</u> y <u>San Pantaleone</u>)</u>	1902	<u>Sonata de otoño</u>
	1903	<u>Sonata de estío; Jardín umbrío y Corte de amor</u>
	1904	<u>Sonata de primavera y Flor de santidad</u>
	1905	<u>Sonata de invierno y Jardín novelesco</u>
	1907	<u>El Marqués de Bradomín e Historias perversas</u>
	1908	<u>El yermo de las almas</u>
	1916	<u>La lámpara maravillosa</u>

CAPITULO II.

COMPARACIÓN DE LA ESTILÍSTICA GRAMATICAL DE LOS DOS AUTORES

Estudiaremos ahora los precedimientos empleados por cada uno de nuestros dos escritores para lograr un estilo tan hermoso. Primero examinaremos unos recursos aprovechados por Valle-Inclán, mostrando luego cuales de esos mismos recursos ya habían sido usados por Gabriele D'Annunzio. Empezaremos por el léxico.

I. LEXICO

Valle-Inclán escoge su vocabulario con amor, no sólo porque las palabras son el medio de comunicación, sino también y más aun porque son tesoros de goce sensual y de adorno exquisito. De sus páginas resulta evidente que la búsqueda de palabras sensuales, raras, musicales, sugestivas y poéticas fue incesante y apasionada. Se nota la preferencia de palabras arcaicas o dialectales como canes, luengo, curmana, lenzuelo, fabla; de palabras cultas como matinal, tálamo, albo, áureo, velludo, fontana, demacrado, cándido; palabras de poder evocativo como leyenda dorada, antiguo, milenario, arcaico, primitivo, patriarcal, ingenuo céltigo, lejano, señorial, blazonado, sacerdotisa, y todo el vocabulario de la liturgia, que, usado con referencia a objetos de la vida

cotidiana, da matices de singular primor. Por ser derivados del latín clásico y no vulgar, Valle-Inclán prefiere los vocablos de acento esdrújulo, que además son muy eficaces para lograr el ritmo musical de la frase. Se encontrarán así repetidamente nazarénico, clásico, pálido, eucarístico, magdalénico, místico, litúrgico, cerúleo, trémulo, diáfano, famélico, angélico, etc.

Valle-Inclán no escoge las palabras arcaicas por ser un arcaizante de la lengua, como justamente observa César Barja,¹ sino por amor a lo tradicional, a lo aristocrático, y a lo raro. También porque poniendo un habla desusada en boca de los siervos consigue un tono de refinamiento rancio como lo que viene de los viejos arcones y de otros muebles antiguos. Además las palabras arcaicas se vuelven bellas a fuerza de ser viejas y desusadas, y logran lo que busca precisamente el autor de las Sonatas: alejarse de la lobreguez del mundo real para crearse uno propio, ideal y más poético.

Valle-Inclán anhelaba ensanchar el caudal lingüístico español. No sólo incitó a los españoles a enriquecer el habla rompiendo la tradición y engendrando nuevos dialectos,² sino

¹César Barja, Libros y autores contemporáneos, pág. 379.

²Valle-Inclán, La lámpara maravillosa, pág. 80. Por toda la tesis seguiremos citando en el texto las obras de Valle-Inclán y de D'Annunzio tratadas con más frecuencia, utilizando una abreviatura establecida.

que él mismo usó palabras hispanoamericanas que si no fueron aprovechadas por primera vez por él, por lo menos se popularizaron después de él. Estas voces se encuentran en Sonata de estío: hipil, jarocho, caballerango, guajira, lépero. Don Ramón puso en práctica su propia exhortación, de modo que Unamuno hubo de observar:

Valle-Inclán se hizo, con la materia del lenguaje de su pueblo y de los pueblos con los que convivió, una propiedad--"idioma"--suya, un lenguaje personal e individual.³

El autor de La lámpara maravillosa concede a las palabras la virtud de despertar por medio de sus ondas musicales lo que hay de arcano en las conciencias (Lámp., 62). Por eso las elige con particular atención a su sonoridad y a su poder evocativo. Abundan en sus páginas palabras que no tienen otra función que la de dar musicalidad y evocación a su prosa.

Valle-Inclán sostiene que, más que al contenido, el poeta, como precursor, ha de confiar al ritmo y al sonido de los vocablos la faena de despertar en los demás emociones e intuiciones nuevas (Lámp., 52). El poeta tiene que dar a las palabras, sobre el valor que les da el diccionario y sin

³Miguel de Unamuno, "El habla de Valle-Inclán," Ahora (Madrid) 29 de enero de 1936. Reimpreso en parte en "Elogios," en Valle-Inclán, Obras escogidas, págs. 36-37. Refiriéndonos a esta antología de obras de nuestro autor, seguiremos citando por Obras.

contradecirlo, un valor emotivo engendrado por él (Lámp., 60-61). Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas con sus músicas. Las palabras de San Bernardo al predicar la cruzada a Jerusalén no podían ser entendidas por hombres que no conocían la lengua d'oïl hablada por el santo. Sin embargo esas palabras, depuradas de toda ideología, entendidas institivamente, operaron el milagro y levantaron un ejército, y esto no por el sentido, sino por la gracia musical del tono (Lámp., 65 y sigs.). Este milagro se cumple en el Marqués de Bradomín al oír el sermón del fraile que predica la guerra carlista en su lengua vascongada. Así lo describe Valle-Inclán:

Yo sentíame conmovido. Aquellas palabras ásperas, firmes, llenas de aristas, como las armas de la edad de la piedra, me causaron impresión indefinible. Tenían una sonoridad antigua. Eran primitivas y augustas, como los surcos del arado en la tierra cuando cae en ellos la simiente del trigo y del maíz. (Sonatas, 182)

Aquí, como en otros escritos de nuestro autor, se encuentran combinaciones de palabras faltas de lógica: "Aquellas palabras ... tenían una sonoridad antigua." ¿Pueden los fenómenos naturales ser antiguos o modernos? Pero, como hemos dicho, y como ha confesado él mismo (Lámp., 68), Valle-Inclán no trata de ser exacto, sino de evocar una realidad artística que substituya a la presente y común.

En el trozo citado arriba el autor ha llegado a la conclusión de que las palabras del fraile "eran primitivas

y augustas como los surcos del arado" por asociaciones sucesivas y al parecer espontáneas, de modo que, sin darnos cuenta, llegamos a una imagen armoniosa en su conjunto. Es una descripción típica de Valle-Inclán: atrevida, poética y musical, evocadora e ingeniosa, precisa y vaga al mismo tiempo. Leyéndola en voz alta, se percibe como el autor evoca la aspereza del vascuense con las numerosas erres y eses de las palabras y los raros parangones usados. Esta combinación afecta al oído como a los ojos, y las palabras aparecen agudas y toscas como armas primitivas. La frase "edad de la piedra" refuerza aun más lo lejano en el tiempo, sugiriendo esa "sonoridad antigua." Habiendo tocado un tema de su agrado, Don Ramón ahora se detiene en el asunto elaborándolo. "Primitivo" recuerda algo genuino, poético, hasta grandioso. Nada representa lo humilde y lo grandioso al mismo tiempo tan genuinamente como los surcos que han sido elevados a un estado venerable por la simiente que en ellos ha caído. Los surcos serán ahora las entrañas donde comenzará la vida y se nutrirán las plantas de trigo o de maíz que darán sustento a la vida humana. No extraña entonces que se le califique de "augustos." Valle-Inclán nos ha llevado lejos de la imagen principal, pero por el camino de asociaciones nos ha cautivado, así que al fin tenemos olvidada la aspereza del vascuense y del sermón para quedarnos, como Bradomín, con la imagen preciosa y una dulce emoción.

Nuestro escritor, conforme a su precepto que, como aconseja Paul Verlaine, el artista ha de equivocarse un poco al escoger sus palabras para conferir mayor gracia a la realidad (Lámp., 69), ha idealizado y poetizado el tosco e incomprensible sermón del fraile carlista.⁴

Algunas veces el procedimiento de confiar su mensaje al poder melódico y evocativo de las palabras lleva a resultados que lindan en lo ridículo, a menos que el lector olvide todo el concepto ideológico. Fijémonos en unos ejemplos:

"Siniestras ráfagas ... pasaban lentamente ante los cristales ..." (Fem., 101);

"... lloroso y doctoral, rectificó ..." (Sonatas, 8);

"... besándole los dedos, reunidos en un haz oloroso, rosado y pálido ..." (Sonatas, 167);

"... ojos negros, llenos de luz ardiente y languida" (Sonatas, 10);

"... con un reír grave, incrédulo y burlón" (Obras, 1023).

No se comprende como las "ráfagas" puedan pasar "lentamente," ni como lloroso y doctoral, rosado y pálido, ardiente y languida, grave y burlón puedan emparejarse, ni como "sin moverme" pueda añadir nada en esta oración: "Me quedé inmóvil, yerto, sin moverme" (Sonatas, 37).

⁴Valle-Inclán, Femeninas, pág. 139, ya había expresado el mismo concepto de un idioma no entendido al hablar de "la lengua yucateca que tiene la dulzura del italiano y la ingenuidad pintoresca de los idiomas primitivos." En el texto seguiremos citando esta obra por Fem.

Sin embargo, generalmente el medio de escoger las palabras por el sonido y la alusión es de gran efecto para lograr una prosa rítmica, plástica y afiligranada. Además, el sintagma no progresivo intensifica la morosidad.⁵ Los adjetivos sonoros, si bien de tarde en tarde son redundantes, en general añaden matices a las sensaciones. En su fase modernista, en Valle-Inclán, como en los demás escritores de esa escuela, "hay más empeño por expresar sensaciones que ideas."⁶ Por lo mismo, la acumulación de sinónimos sonoros y poéticos logra el efecto codiciado. Más tarde el autor de las Sonatas declarará que el escritor, en vez de ser exacto, debe confundirse un poco: "¡Así el poeta, cuanto más obscuro, más divino! La obscuridad no estará en él, pero fluirá del abismo de sus emociones que le separan del mundo" (Lámp., 62-63).

Gabriele D'Annunzio, espíritu radicalmente aristocrático y desdeñoso de todo lo común, también escogió su vocabulario con gran esmero y cariño. Antes que Valle-Inclán, él también mostró preferencia por las palabras musicales o raras--cultas, arcaicas, desusadas o forjadas por él mismo

⁵Dámaso Alonso, "Sintagmas no progresivos y pluralidades," en Seis calas en la expresión literaria española (Madrid: Editorial Gredos, 1951), pág. 25, llama sintagma no progresivo un sujeto o un predicado múltiple.

⁶Valle-Inclán, "Breve noticia" en Corte de amor, pág. 24.

del griego o del latín.⁷ El también dió la preferencia a las esdrújulas; así es que muchas palabras del léxico dannunziano son también parte del léxico valleinclanesco.

D'Annunzio considera la palabra con un sentimiento casi religioso. "Divina è la Parola," dice en el soneto de L'Isotteo dedicado al poeta Giovanni Marradi.⁸ También escribe: "La Parola è il fondamento d'ogni opera d'arte che tenda alla perfezione."⁹ "C'è una sola scienza al mondo: la scienza delle parole" (Fuoco, 32). Al cultivo de la palabra él se entrega con entusiasmo. El vocabulario empleado por los demás--pocos centenares de vocablos comunes, ambiguos, inexactos, de origen impuro, vocablos coordinados en períodos casi siempre iguales, mal unidos entre sí, faltos de ritmo--le inspira desdén.¹⁰ Cual artífice laborioso, D'Annunzio descubre y pule los tesoros lingüísticos acumulados durante los siglos; saca del olvido unas palabras, transforma

⁷Por el gusto de lo raro, D'Annunzio prefirió volver a la ortografía y a la acepción original de muchas palabras, especialmente en las obras de la juventud. Por ejemplo, femina, imagine, en vez de femmina, immagine; transferire, trasformare, en vez de trasferire, trasformare; a traverso, en vez de attraverso; su' en vez de sui o sul; erroneo, con la acepción original de vagabundo.

⁸D'Annunzio, "Giova, o amico, nell'anima profonda," en Il fiore della lirica (Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1949), pág. 38.

⁹D'Annunzio, Il fuoco (Milano: Fratelli Treves Editori, 1927), pág. 281. Se citará por Fuoco.

¹⁰D'Annunzio, Trionfo della morte, págs. vii-viii. Se citará por Trionfo.

otras; a unas les devuelve su acepción original, otras las eleva del dialecto a la dignidad de la lengua nacional, y otras las asimila de las lenguas extranjeras, llegando a una riqueza de léxico que es el rasgo más vistoso del estilo dannunziano.¹¹ El mismo se ufanó de haber empleado cuarenta mil voces, mientras que a Dante le bastó con diecisiete mil y a Anatole France con cuatro mil, y esta aseveración no está lejos de la verdad, según Bruno Migliorini.¹² Muchas palabras entraron en el lenguaje común por mérito de D'Annunzio: teoría, para significar una fila de personas; malioso, para decir irreal; epifania, para significar aparición; sinfonia di colori; y el grito fascista, ¡Eia, eia, alalà! Otras palabras como velivolo, fueron, si no inventadas, divulgadas por él.¹³

El léxico dannunziano es admirable no sólo por su incomparable riqueza y precisión, sino también por su calidad y por la novedad de las combinaciones. A la búsqueda de nuevas sensaciones este poeta siempre unió la búsqueda de nuevas expresiones y encontró muchísimas verdaderamente estupendas. Enrico Thovez, crítico contemporáneo y enemigo de D'Annunzio, escribe de él:

¹¹Bruno Migliorini, "Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana," en Yolanda de Blasi (ed.) Gabriele D'Annunzio (Firenze: G. C. Sansoni, 1939), pág. 187.

¹²Ibid., pág. 183.

¹³Ibid., págs. 199-200.

Nessuno potrebbe spingere più oltre l'associazione della parole e dei suoni, evocare attorno a un sentimento, ad un'immagine, ad una frase, ad una parola principale, un maggior numero di sentimenti, d'immagini, di frasi, di parole secondarie, logiche, appropriate, curiose, impensate, suggestive, piacenti, colorite.¹⁴

Gabriele D'Annunzio ama la música de las palabras y alaba el idioma italiano que tiene todos los elementos para expresar con exactitud las sensaciones, las ideas, los ensueños; además, "elementi musicali così varii e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna" (Trionfo, viii-ix).¹⁵ La palabra, para él, más que comunicación significa expresión;¹⁶ por medio de la palabra él quiere explicar lo inexplicable. De aquí que desea confiar a la música de las palabras la tarea de despertar en los otros imágenes y sentimientos inefables, como intentará hacer más tarde Valle-Inclán. "Le sillabe," declara nuestro autor italiano en el prólogo ya varias veces citado, "oltre il significato ideale, hanno una virtù suggestiva e commotiva ne'loro suoni composti" (Trionfo, viii-ix). El estímulo de sus palabras es un virtuosismo de vocalización, como observa

¹⁴ Enrico Thovez, Il pastore, il gregge, e la zampogna (Napoli: Riccardo Ricciardi, 1926), pág. 150.

¹⁵ D'Annunzio, Fuoco, pág. 273, expresa su admiración por Wagner, músico enfático y elocuente a quien llama el "Rivelatore che aveva trasformato in infinito canto per la religione degli uomini le essenze dell'Universo."

¹⁶ Bruno Migliorini, op. cit., pág. 191.

Francesco Flora, añadiendo con acierto que las palabras de D'Annunzio tienen un mínimo de significado verbal y un máximo de vibración fónica; son música instrumental más que canto.¹⁷

Sin embargo, además del tono musical, los vocablos tienen para el poeta pescarés: color, suavidad, olor y sabor. Observando como se deleita en los nombres de persona, el lector se da cuenta de esta sensualidad. Andrea Sperelli, (personaje de Il piacere) que si no es trasunto del autor, sí representa sus ideas,¹⁸ prueba un goce inefable oyendo pronunciar el nombre de María Ferres cerca de la fuente: "Nessuna parola giammai, nessun nome eragli parso piu soave, piu melodioso, piu carezzevole" (Piacere, 209). Otra sensación fuerte le da al protagonista del Trionfo della morte el nombre de la heroína: "--Ippolita Sanzio--disse Giorgio, pronunziando quel nome con lentezza come per assaporarlo" (Trionfo, 39).

Este amor sensual de la palabra estimula al brillante

¹⁷ Francesco Flora, "D'Annunzio e la parola," en Yolanda de Biasi (ed.), op. cit., pág. 282. Esta declaración del mismo D'Annunzio, Piacere, págs. 203-204, puede iluminarnos sobre este concepto: "Egli credeva intravedere lembi di quel mondo interiore non tanto pe 'l significato delle parole ch'ella diceva, quanto pe' suoni e per le modulazioni della voce indipendentemente dal senso delle parole.

.....
 Le quali tanto più da un ritmo o da una modulazione acquistano di valore musicale, tanto più perdono di valore simbolico."

¹⁸ Laura Gropallo, Autori italiani d'oggi (Torino: Casa Editrice Nazionale, 1903), pág. 124.

escritor a escoger con inmenso cariño no sólo las voces con que expresarse, sino también los nombres de sus personajes, de los lugares y de los animales. Espigando entre los escritos dannunzianos encontramos que a veces el mismo autor revela directamente o por boca de sus personajes el atractivo que tienen para él esos nombres. Massimilla, Violante y Anatolia, los nombres de las tres princesas de Le vergini delle rocce "sono espressivi come volti pieni d'ombre e di luci."¹⁹ El nombre de Muriella "è un grazioso nome, e su la sua bocca diventa piu grazioso ancora" (Piacere, 237). En un cuento publicado en 1886, así describe el autor dos nombres masculinos: "Costui aveva un nome melodrammatico, si chiamava Lindoro."²⁰ "L'amadore aveva un bel nome antico, si chiamava Marcello" (Nov., 41).

Regresando a la obra de Valle-Inclán, constatamos que el autor escoge sus nombres con la misma diligencia que D'Annunzio, y a veces, como él, indica el motivo de su predilección. Unos le atraen por lo poético y musical, otros por lo antiguo. "Carmen se llamaba, y era gentil como ese nombre lleno de gracia andaluza, que en latín dice poesía y en árabe vergel,"

¹⁹D'Annunzio, Le vergini delle rocce (Milano: Fratelli Treves Editori, 1896), pág. 108. Citaremos por Vergini.

²⁰D'Annunzio, Il libro delle vergini (Firenze: Editore Quattrini, 1921), pág. 29, y Le novelle della Pescara (Milano: Fratelli Treves Editori, 1902), pág. 43. En adelante se citarán estas dos obras en el texto abreviando respectivamente Libro, Nov.

escribe poéticamente en Sonata de invierno (Sonatas, 188).

Haciendo eco a la frase de D'Annunzio al presentarnos Marcello, dice: "La dama tenía un hermoso nombre antiguo: se llamaba Águeda" (Sonatas, 141). Y en Flor de santidad dice de la zagala: "Tenía un hermoso nombre antiguo: se llamaba Ádega" (Obras, 450).

De Marcello el hermoso nombre antiguo se ha convertido en Águeda y en Ádega, nombres que por ser desusados, según nos dice, adquieren rareza y evocan tiempos lejanos y mundos irreales. Don Ramón debe de haber encontrado bella y armoniosa la evocativa oración del admirado escritor italiano si la aprovechó repetidamente.

Ambos nuestros escritores se fijan en los nombres para efectos especiales. En Il fuoco D'Annunzio, por ejemplo, escribe: "Era così infantile come il suo nome arcaico!" (Fuoco, 31). Y Valle-Inclán: "El nombre de la criada es sencillo y arcaico, con perfume de aldea bíblica. Se llama Sabel" (Obras, 1007). El escritor italiano combina lo ridículo del nombre, Orsetta, con la preciosidad que le viene de lo antiguo para describir una mujer ingenua, mientras que el español se ayuda con la evocación literaria de la aldea bíblica para dar matices de sencillez y autenticidad al nombre de la criada.

Con el mismo esmero que los nombres de personas, de animales, de cosas, y de lugares, nuestros dos escritores escogen los adjetivos: heráldico, gentílico, por ejemplo;

adjetivos que tienen matices de preciosidad y de aristocracia. "Azul," por ejemplo, es una calificación que oímos a menudo, y por eso no provoca ninguna sensación notable. Cielo "de un azul heráldico" es otra cosa. Así describe el mar Gabriele D'Annunzio:

Talvolta appariva tutto azzurro, d'un azzurro intenso, quasi direi araldico, solcato di vene azzurre. (Piacere, 167)

Valle-Inclán es cautivado por la misma graduación del cielo:

Bajo el cielo límpido de azul heráldico los cipreses venerables parecían tener el ensueño de la vida monástica. (Sonatas, 139)

La aprovecha también al hablar de los lirios:

Al verla recordé aquellos dones celestes concedidos a las princesas infantiles que perfuman la leyenda dorada como lirios de azul heráldico. (Sonatas, 139)

... distinguen el jardín iluminado por la luna, los cipreses mustios destacándose en el azul heráldico.²¹

Valle-Inclán, anheloso de enriquecer el léxico y la prosa castellana, pudo haber aprovechado los vocablos y las expresiones del afortunado y brillante escritor italiano. Es notoria la pobreza de inspiración, no menos que el tremendo esfuerzo que le costaba el encontrar las palabras aptas a expresar

21

Valle-Inclán, El Marqués de Bradomín: Coloquios románticos (Madrid: Pueyo, 1907), pág. 104. Citaremos en el texto por la abreviatura Marqués.

sus sentimientos, como señala Rubia Barcia,²² y como confiesa Don Ramón mismo (Lámp., 25-26). Una vez encontrados los nombres armoniosos o poéticos o raros, o las expresiones que le agradan--sean palabras, giros expresivos, imágenes o descripciones--todos vienen atesorados para ser disfrutados en obras posteriores. Así Isabel, Sabel, Sabelita, María Rosario, Rosarito, Rosita, Nieves, María Nieves, María Fernanda, María Isabel, Micaela, Brion, y Galana son nombres que recurren en cuentos, novelas y dramas, a veces sin parentesco, creando confusión en la mente del lector. Esto pasa con mucha más frecuencia en las páginas de Valle-Inclán que en las de D'Annunzio, aunque éste también muestra una notable preferencia por unos nombres como Simonetto, Simonetta, Ippolita, Giuliana, Giuliano, Francesca, Splendore, nombres que repite más de una vez.

El vocabulario valleinclanesco de la primera fase de su producción literaria es "pulcro y selecto" por el ambiente que trata, aristocrático o plebeyo, sin preocupación por la clase media,²³ y si no sobresale por su abundancia, sí lo hace por su calidad, como nota Fernández Almagro.²⁴

²²José Rubia Barcia, "Valle-Inclán y la literatura gallega," en RHM, XXI, (abril, 1955), 95.

²³Casares, Crítica profana, págs. 42-43. El lenguaje de los campesinos tiene cierto aire de refinamiento que estriba de su misma vetustez.

²⁴Fernández Almagro, Vida y literatura, págs. 93-94.

Sin duda logra un efecto de aristocracia refinada y de poesía, y matices de romántica tristeza.

Se puede decir que tanto Valle-Inclán como D'Annunzio han cuidado del vocabulario como ningún otro escritor desde el período áureo de su respectiva literatura; que ambos han enriquecido el propio idioma empleando voces antiguas y nuevas, musicales e inusitadas, cosmopolitas y hasta dialectales para describir fenómenos locales o la conversación de la plebe. Valle-Inclán ha recibido inspiración del eximio humanista italiano,²⁵ y si por falta de una seria preparación cultural no ha alcanzado ni su magnitud ni su profundidad y precisión, sin duda ha sacado del olvido muchas palabras poéticas y ha dejado una profunda huella en las letras castellanas.

II. SINTAXIS

Valle-Inclán no sólo anhelaba enriquecer y ennoblecer el vocabulario, sino también encontrar nuevas maneras de combinar los vocablos. Haciendo eco a la queja de Gabriele D'Annunzio expresada en su "Prólogo" al Trionfo della morte, él se lanza en contra de los escritores "que nunca supieron

²⁵Bruno Migliorini, op. cit., pág. 186, dice que el poeta pescarese fue el último y el más grande de los humanistas italianos; Giuseppe Ravegnani, I contemporanei (Milano: Casa Editrice Ceschina, 1960), I, 48, nota que en D'Annunzio se reúnen todos los vocabulistas del siglo XV al siglo XVIII.

ayuntar dos palabras por primera vez, y de quienes su ruta fue siempre la eterna ruta trillada por todos los carneros de Panurgo."²⁶ Esto explica su inapacible deseo de ensamblar las palabras de manera que formen frases cadenciosas y que produzcan imágenes ingeniosas, evocadoras, insólitas y atrevidas, complaciendo a los ojos y los oídos (Lámp., 95).

Valle-Inclán logró el estilo musical y cincelado de su obra modernista eligiendo palabras musicales en sí mismas por la combinación de sus sílabas, y ensamblándolas con atención al ritmo que producían agrupadas en oraciones.

Una de las características más evidentes de este estilo es la oración relativamente corta. Don Ramón hizo esfuerzos conscientes por librarse de los períodos largos, como se puede constatar por las correcciones hechas en sus obras reimpresas. Su primer cuento que se conoce, "A media noche," publicado en 1889, empieza con una oración de diez y seis líneas, ligadas por siete pronombres relativos.²⁷ El mismo período, al reaparecer en Jardín umbrío, está dividido en cinco oraciones y queda con un solo pronombre relativo.²⁸

El esfuerzo de abreviar las oraciones es evidente en

²⁶Valle-Inclán, "Breve noticia sobre mi estética . . .," en Corte, pág. 20.

²⁷Valle-Inclán, Publicaciones periodísticas anteriores a 1895, pág. 47. Seguiremos abreviando Publ.

²⁸Valle-Inclán, Jardín umbrío; historias de santos, de almas en pena, de duendes, de ladrones (Vol. XII de sus Opera omnia; Madrid: Sociedad General de la Librería Española, 1920), pág. 149. En adelante se citará en el texto abreviando Jardín.

los trozos que vamos a copiar a continuación. El sentido queda idéntico, pero resultan mejorados el ritmo, la precisión, y la lógica. El primero se lee, exactamente igual, en el artículo periodístico "Bajo los trópicos" (Publ., 170), y en el cuento "La niña Chole:"

Quando levanto los ojos hasta los peñascos de la ribera, que asoman la tostada cabeza entre las olas, distingo grupos de muchachos desnudos que se arrojan desde ellos, y nadan grandes distancias, hablándose a medida que se separan y lanzando gritos; otros descansan sentados en las rocas con los pies en el agua, ó se encaraman, para secarse al sol que ya decae, y los ilumina de soslayo, gráciles y desnudos como figuras de un friso del Partenón. [sic] (Fem., 113).

El segundo se lee en Sonata de estío, donde el autor escribió tres oraciones en vez de una, añadió un pronombre indefinito, y substituyó otro más apropiado:

Quando levanto mis ojos hasta los peñascos de la ribera, que asoman la tostada cabeza entre las olas, distingo grupos de muchachos desnudos que se arrojan desde ellos y nadan grandes distancias, hablándose a medida que se separan y lanzan gritos. Algunos descansan sentados en las rocas, con los pies en el agua. Otros se encaraman para secarse al sol, que los ilumina de soslayo, gráciles y desnudos, como figuras de un friso del Parthenón. (Sonatas, 64)

El anhelo de Valle-Inclán de escribir oraciones cortas no siempre ha llevado a resultados deseables. Como ya ha señalado Julio Casares, a veces el intento de abreviar las frases las ha dejado defectuosas y faltas de lógica.²⁹ Como

²⁹Casares, Crítica profana, págs. 62-66.

el eminente crítico ha probado su aserto, aquí no es necesario insistir. Sólo daremos dos ejemplos para aclarar el punto:

Uno de esos vasos pesados y antiguos que recuerdan los refectorios de los conventos, Don Juan Manuel bebió con largura y sosiego, apurando el vino de un solo trago, y volvió a llenar el vaso: --Muchos así debía beberse mi sobrina. (Sonatas, 151-152)

El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los cedros y los cipreses, que contaban la edad del palacio. (Sonatas, 126)

El mero cambio de puntuación sería suficiente para conseguir oraciones correctas. Se trataría, sin embargo, de sacrificar la brevedad, y Don Ramón, resuelto a buscar a un tiempo concisión y matices de vetustez y aristocracia refinada, a veces no ha querido renunciar ni a una ni a otros, acabando con unos desatinos como los de arriba.

Para lograr oraciones breves, y también para dar sonoridad a su prosa, Valle-Inclán empleó a menudo el participio presente en ante, ente o iente. Los ejemplos siguientes demuestran cuanta musicalidad, belleza y soltura adquieren las frases con esos participios que substituyen cláusulas o adverbios:

Llegan por el camino aldeano, fragante y riente bajo el sol otoñal. (Marqués, 18)

Silenciosa y suspirante me acarició la frente con sus dedos de hada. (Sonatas, 107)

Adega camina suspirante. (Obras, 510)

Sobre la ciudad nevada, el claro de la luna caía
sepulcral y doliente. (Sonatas, 204)

Mis brazos la abrigaron amantes. (Sonatas, 172)

Valle-Inclán también hizo bastante uso del participio pasado de manera análoga al ablativo absoluto latino para lograr la deseada concisión. Citaremos dos ejemplos de Sonata de otoño y uno de Sonata de invierno.

Respiró con delicia, cerrando los ojos, sonriendo,
cubierto el rostro de rocío como otra rosa, una
rosa blanca. (Sonatas, 139)

Apareció blanco de harina, la montera derribada
sobre un lado y el cantar en los labios. (Sonatas, 124)

... cabalgábamos, emparejadas las monturas ...
(Sonatas, 207)

Las frases de Valle-Inclán no se distinguen sólo por la brevedad, sino también, y más aún, por su ritmo cadencioso. En realidad el ritmo de la prosa valleinclanesca de esta primera fase es una característica señalada por todos los críticos, y especialmente por Alonso Vicente Zamora y Amado Alonso³⁰ que han hecho un estudio detenido. Por eso no es necesario probar la aseveración. Daremos solamente unos ejemplos, todos

³⁰ Alonso Zamora Vicente, Las "Sonatas" de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, 1955), págs. 181-192; Amado Alonso, "El ritmo de la prosa" y "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán," en Materia y forma en poesía (Madrid: Editorial Gredos, 1955), págs. 301-369. Este crítico, Ibid., pág. 330, opina que "la prosa de Valle-Inclán, la de sus Sonatas y libros semejantes, es la más musical de toda nuestra historia literaria."

sacados de la misma obra. La dificultad está sólo en escoger, así que los tomamos al azar.

En el fondo del laberinto cantaba la fuente como un pájaro escondido, y el sol poniente doraba los cristales del mirador donde nosotros esperábamos. Era tibio y fragante. Gentiles arcos, cerrados por vidrieras de colores, le flanqueaban con ese artificio del siglo galante que imaginó las pавanas y las gaviotas. En cada arco, las vidrieras forman tríptico y podía verse el jardín en medio de un aguacero. Aquella tarde el sol de otoño penetraba hasta el centro como la fatigada lanza de un héroe antiguo. (Sonatas, 153)

Nos sentamos a la sombra de las acacias, en un banco de piedra cubierto de hojas. Enfrente se abría la puerta del laberinto misterioso y verde. Sobre la clave del arco se alzaban dos quimeras manchadas de musgo, y un sendero umbrío, un solo sendero, ondulaba entre los mirtos como el camino de una vida solitaria, silenciosa e ignorada. (Sonatas, 140)

Apareció blanco de harina, la montera derribada sobre un lado y el cantar en los labios. Era un abuelo con ojos bailadores y la guedeja de plata, alegre y picaresco como un libro de antiguos decires. (Sonatas, 124)

A menudo los miembros de la oración son casi simétricos y podrían formar armoniosos versos. Nota Fernández Almagro, alabando la prosa de Valle-Inclán:

sus frases son fáciles de esquemetizar en líneas de limpio trazado; acaso se curven en gracioso arabesco o se dupliquen en expresivo paralelismo, pero jamás se enredan en esos oscuros incisos o pesadas hilaciones que tanto complicaban las grandes y recargadas cláusulas al uso de románticos y naturalistas.³¹

³¹Fernández Almagro, Vida y literatura, pág. 94.

El estilo de la fase literaria que vamos analizando no es el de las fases posteriores, pero la voluntad de estilo de Valle-Inclán se mantuvo constante por toda su vida.

Como Valle-Inclán, Gabriele D'Annunzio también había empezado escribiendo oraciones larguísimas. Por avidez de precisión científica y de amor a las palabras recargaba la frase de adjetivos casi equivalentes y la enmarañaba de giros anticuados.³² En unos cuentos de Il libro delle vergini, por ejemplo, hay oraciones bellas con imágenes preciosas, pero pesadísimas, que quitan el aliento, especialmente si leídas en voz alta. Hemos aquí un ejemplo:

La luce che entrava nella stanza era una di quelle pallide chiarezze pomeridiane di marzo, ove la rosea letizia solare ride modestamente estinguendosi come un indizio di aurora in un gran cielo albeggiante.
(Libro, 20)

Después, aunque D'Annunzio sigue escribiendo muchas oraciones retóricas y largas, hay un avance hacia la soltura del lenguaje. El esfuerzo para simplificar el esquema sintáctico es evidente en las obras reeditadas, como los cuentos de Il libro delle vergini, donde a menudo hay un dislocamiento, debido a la colocación anómala de los complementos. He aquí un ejemplo donde el autor hará ligeras modificaciones que resultarán eficaces para dar sencillez y armonía a la frase:

³²Gonzalo Zaldumbide, La evolución de Gabriele D'Annunzio (Paris: Roget et F. Chernovitz Editores, 1909), pág. 55.

Teodora la Jece, una tessitrice vicina, stava ritta, in silenzio, tutta intenta nell'atteggiare la faccia bianca e lentiginosa, li occhi grigi di piombo, la bocca crudele al dolore. (Libro, 6)

En la edición final, en Le novelle della Pescara, la frase se simplificará y los elementos relacionados se encontrarán en su posición lógica:

~~Teodora la Jece, una tessitrice vicina, stava ritta, in silenzio, tutta intenta nell'atteggiare a dolore la faccia bianca e lentiginosa, gli occhi d'acciaio, la bocca crudele. (Nov., 3)~~

Además de mejorar la frase ensamblando los términos de modo más natural, D'Annunzio también ahorró al lector pormenores superfluos y horrorosos, como se ve al final del mismo cuento, donde describe la muerte de la pobre víctima de un bruto:

Allora, in mezzo al sangue, Giuliana fu scossa da un parossismo di convulsioni. Le contrazioni dei muscoli le gettavano il tronco da una parte e dall'altra; li arti si allungavano con lo scatto e il battito d'una gamba di animale ferito a morte, le mani stringevano i pollici nel pugno, si riaprivano, restringevano; i bulbi degli occhi si ritraevano dalle orbite, sotto le palpebre violastre, quasi un movimento di fiore che si ritiri i petali flosci in sè. Ad un tratto la testa si arrovenciò indietro tutta, nel supremo colpo dell'apoplezia nervosa; il tronco senza sangue s'irrigidì nella paralisi. Un leggero tremore apparve nelle corde del collo, le dita chiuse, dopo un minuto, si distesero.

Muà, senza comprendere, girava intorno a sè il bastone, tentando vanamente, con un borbottio nella bocca adentata. (Libro, 56)

De las quince líneas que esta descripción ocupa en la

versión original, quedan sólo ocho en la de 1902:

Allora, ai piedi del mostro orrendo, in mezzo al sangue del peccato, con i pollici stretti nei pugni, senza grida, la sposa violata del Signore per alcuni attimi si agitò nella convulsione mortale.

--Via! Via! Passa via! Via di qua!

Il vecchio, credendo che fosse entrato il mastino del beccaio, allungava il bastone per scacciarlo; e percuoteva la moribonda. (Nov., 85)

Huelga decir que, sin la prolijidad y la representación demasiado vívida de esa escena repugnante, la versión final gana bajo todos los aspectos.

En Crítica profana Julio Casares señala el uso de participios presentes en vez de cláusulas como una loable innovación de Valle-Inclán.³³ Hay que observar que Gabriele D'Annunzio, especialmente en las primeras obras, había usado con frecuencia los participios presentes, y si el escritor español leyó Il libro delle vergini, como hay buenas razones de creer, debió de haberlo notado. De este librito sacamos unos de los numerosos ejemplos:

Giuliana stette lì stupidita allo spettacolo di tutta quella corruzione di lupanare fermentante pe 'l bon sole di quaresima salente fino a lei. (Libro, 23)

.... sul paese si spandeva la grande frescura glauca della sera di giugno, originante dall'Adriatico. (Libro, 36)

Nella casa dell'inferma li astanti videro il salire dei vegnenti. (Libro, 36)

³³Casares, op. cit., págs. 67-68.

.... tutti quai volti si tesero verso il giacente, si addolcirono di misericordia. (Libro, 173)

Ma la porta della chiesa restava abarrata, enorme, tutta di quercia, stellante di chiodi. (Libro, 181)

Le risa si propagarono di bocca in bocca, come un tuono d'acque cadenti giù pe' sassi d'una china. (Nov., 267)

El uso de construcciones absolutas con el participio pasivo es rara en la prosa de D'Annunzio; en cambio en los primeros cuentos es frecuente el uso de esas construcciones con el acusativo griego, usado en Italia por Petrarca, Tasso, Marino y Chiabrera, y en España por Herrera, Garcilaso y Góngora.³⁴ Bastarán tres ejemplos:

Sotto un vetro una Madonna di Loreto, tutta nera il volto, il seno, le braccia, come un idolo barbarico, emergeva glorificata dalla veste d'oro ove le mezze lune salivano. (Libro, 6)³⁵

Nella stanza di Giuliana tutti erano in ginocchio, chini la faccia. (Libro, 7)

Teodora metteva di tratto in tratto un singulto soffocato, coperta il volto con le palme, ai piedi del letto. (Libro, 8)

El empleo de estas construcciones extravagantes y tan raras en la prosa italiana moderna, en vez de dar soltura a la frase crea un efecto de pesadez, pues detiene al lector quien

³⁴Dámaso Alonso, La lengua poética de Góngora, Parte primera (Madrid: Revista de Filología Española, 1961), págs. 162-164.

³⁵Es interesante cotejar la versión definitiva de esta oración: "Sotto un vetro una Madonna di Loreto tutta nera il volto il seno le braccia, come un idolo barbarico, luceva nella sua veste adorna di mezze lune d'oro" (Nov., 3). El deseo de simplificar la frase es evidente.

queda sorprendido por esas fórmulas artificiosas. Después de los cuentos pescareneses, el autor evitó casi completamente el uso de construcciones absolutas.

En I romanzi della rosa la prosa se vuelve suelta por el orden de las palabras según la sintaxis moderna. Hay preponderancia de oraciones breves, con términos simétricos. Como observa A.G. Borgese, los períodos de D'Annunzio, considerados en promedio, son los más maravillosos que ha producido la literatura italiana.³⁶ En otras obras, sin embargo, nuestro escritor pescarés es grandilocuente, y cansa a veces por su excesivo preciosismo. Dice Borgese: "Le parole e le frasi dannunziane somigliano un felice popolo utopistico, senza cenciosi, senza mendicanti, senza analfabeti: tutto quanto aristocrazia blasonada e milionaria."³⁷ Francesco Flora critica a D'Annunzio por su sintaxis "tutta proposizioni coordinate che hanno l'affanno."³⁸ Esta nos parece una crítica exagerada y se podrá aplicarla solamente a lo peor D'Annunzio y no a toda la obra.

En cuanto a la brevedad, Valle-Inclán ha superado al maestro. La frase de Valle-Inclán es corta, "pero lo bastante

³⁶ A.G. Borgese, Gabriele D'Annunzio (seconda edizione; Milano: Bompiani Editore, 1932), pág. 176.

³⁷ Ibid.

³⁸ Francesco Flora, D'Annunzio (Messina: Principato Editore, 1935), pág. 153.

larga para fijar y cerrar la curva de la entonación rítmica. Y las frases más largas no son tampoco más que cláusulas de miembros rítmicos ..." señala César Barja.³⁹

Continuando nuestro análisis, nos damos cuenta de que en la técnica de Don Ramón del Valle-Inclán es tan importante la construcción como la brevedad de la frase. La innovación más sobresaliente es la selección y colocación de los adjetivos, usados en abundancia, generalmente en grupos de tres, pero ocasionalmente de dos, de cuatro y hasta de cinco, colocados a veces todos detrás del sustantivo, otras veces uno delante y otros detrás, y con frecuencia seguidos de una comparación.⁴⁰ A veces estos adjetivos parecen redundantes, a veces inadecuados, pero el efecto es siempre, o casi siempre, de dulces evocaciones musicales, de suaves cuadros llenos de luz, de color y de sonido. El terceto de adjetivos, aunque no es la regla, se encuentra a menudo en las Sonatas y demás obras de la primera fase de Valle-Inclán. Citaremos unos ejemplos que no son más que una mínima parte de los que se podrían aducir:

³⁹Barja, Libros y autores, pág. 382.

⁴⁰Esta fórmula ha sido señalada por varios críticos, entre los cuales Casares, op. cit., págs. 78-79, y William Fitcher, Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán ..., págs. 14-16.

Allá en el fondo del claustro resonaba el campanilleo argentino, grave, litúrgico. (Sonatas, 8)

Enlazó el cuello del Príncipe con los brazos desnudos, tibios, perfumados, blancos. (Corte, 154)

... me parecía respirar una esencia suave, deliciosa, divina. (Sonatas, 67)

Eres el más admirable de los Don Juanes: feo, católico y sentimental. (Sonatas, 243)

La luna espejábese en el fondo, inmóvil y blanca, atenta al milagro. (Obras, 472)

Aunque con menos frecuencia, hay también tresillos de sustantivos y de frases. En Sonata de primavera, por ejemplo, leemos:

Jaculatorias, misereres, responsos caían sobre el féretro como el agua bendita del hisopo. (Sonatas, 24)⁴¹

La silla de posta seguía una calle de huertos, de caserones y de conventos, una calle antigua, enlosada y resonante. (Sonatas, 7)

⁴¹Me permito discrepar con Julio Casares, op. cit., págs. 76-78, quien declara que después de Femeninas Valle-Inclán no volverá a emplear el sujeto múltiple. Tampoco tiene razón el eminente crítico, Ibid., pág. 78, al decir que la triple adjetivación después del sustantivo es una particularidad que empieza con Sonata de otoño. Fitcher, en su estudio preliminar a Publicaciones ..., págs. 14-16, ha demostrado con pruebas a la mano que esta innovación ya se encuentra en las primeras publicaciones de Valle-Inclán anteriores a 1895. En Femeninas el recurso se encuentra a menudo también. Espigando, encontramos estas pruebas que serán suficientes para comprobar nuestro aserto: "manos pálidas, místicas y ardientes" (pág. 217); "Rosarito estaba allí ... inanimada, yerta, blanca!" (pág. 226); "... algún culto licencioso, cruel y diabólico ..." (pág. 157), etc. Todas estas citas son sacadas de "Rosarito," cuento que más tarde pasó a hacer parte de Jardín umbrío. Citaremos "Rosarito" siempre por la edición original de Femeninas.

He aquí unos ejemplos donde un adjetivo se coloca delante y dos van detrás del sustantivo:

El colegial interrumpió con su grave voz, reposada y amable. (Sonatas, 17)

El emigrado retuvo con un extraño gesto, tiránico y amante. (Fem., 217)

Antes de hablar de las comparaciones tan singulares de Valle-Inclán, que trataremos en otro capítulo, será oportuno notar aquí que la agrupación de adjetivos al final de la oración, si era nueva para los españoles no lo era para los italianos, como es patente de una observación, aún superficial, de los cuentos y de las novelas de D'Annunzio. Ejemplos de tercetos con o sin comparación al final, abundan en todos los escritos dannunzianos desde Il libro delle vergini, pero son más frecuentes aún en L'innocente. Tendremos que limitarnos en las pruebas, y daremos sólo lo suficiente para ilustrar nuestra aseveración. En "Il Duca d'Ofena," cuento de la fase verista-naturalista del autor, verbigracia, antes de 1886, se lee:

Il fuoco.... propagavasi con una stupenda celerità per tutta la vecchia ossatura dell'edifizio, divorando ogni cosa, suscitando da ogni cosa vampe mobili, fluide, canore. (Nov., 272)

En "Gl'idolatri" se lee:

Ma la porta della chiesa restava sbarrata, enorme, tutta di quercia stellante di chiodi. (Nov., 181)

Otros ejemplos sacados de otras obras:

Egli era l'uomo esemplare: buono, forte, sagace.⁴²

E guardava Andrea con li occhi bene aperti, con uno sguardo continuo, immobile, intollerabile. (Piacere, 104)

Le case dei nostri contadini erano larghe, ariose, linde. (Inn., 63)

Egli era spinto come da un bisogno di adorazione sommessata, umile, pura. (Piacere, 208)

Se encuentran también atributos unidos por copula, que añade una impresión de sosiego y finalidad:

Tutta la sua persona era semplice, sacra e grandiosa, (Inn., 291)

Il suo gesto era largo, gagliardo e sapiente, moderato da un ritmo uguale. (Inn., 290)

Hay que notar que aunque estos ejemplos no son los únicos que se hallan en las páginas de D'Annunzio, el empleo de la fórmula es menos común aquí que en las de Valle-Inclán. Como y más que Valle-Inclán, nuestro escritor italiano usa también dos, cuatro y ocasionalmente aun más adjetivos en lugar de tres. Además, de tarde en tarde usa sustantivos o verbos múltiples para conseguir mayor énfasis, equilibrio, alusión o dinamismo. Veamos unos ejemplos:

.... la casa viveva. Viveva di una vita irrequieta, allegra e tenera. Le rondini fedeli l'avvolgevano dei loro veli, dei loro gridi, dei loro lucicchii, di tutte le loro tenerezze, senza posa. (Inn., 104)

In lei tutto era luce, aroma, ritmo. (Trionfo, 204)

⁴²D'Annunzio, L'innocente (Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1949), pág. 65. En el texto se abreviará Inn.

Io sono colei che ascolta, ammira e tace. (Vergini, 16)

.... mi fissarono con gli occhi trascolorati, senza un cenno, senza un gesto, senza un sorriso. (Vergini, 134)

Este ejemplo, por el ritmo, la actitud, el sentido y hasta unas palabras encuentra resonancia en una descripción de Sonata de primavera:

Atendía sin mostrar sorpresa, sin desplegar los labios, sin hacer un gesto. (Sonatas, 40)

Allá Claudio Cantelmo describe la impasibilidad de sus antepasados que imagina recibéndole en el palacio ancestral al regresar después de larga ausencia; aquí el Marqués de Bradomín describe el ademán de la Princesa Gaetani que por ser noble no puede demostrar su desdén contra el libertino incapaz de respetar los sentimientos más sagrados de la hospitalidad. Situaciones diversas, en conjunto, es verdad, pero parecidas en su particularidad; es decir, en la actitud y en los giros expresivos.

Tanto Valle-Inclán como D'Annunzio se sirve de sintagmas no progresivos para crear efectos rítmicos y onomatopéicos. Citaremos un ejemplo de cada uno:

En la alcoba penetró un rayo de sol tan juguetón, tan vivo, tan alegre, que al verse en el espejo se deshizo en carcajadas de oro. (Sonatas, 102)

Un altro ruscello attraversava il cammino; rideva, tutto cespó, ilare, vivo, limpido. (Trionfo, 190)

Las pausas, el ritmo brincante, la dichosa expresión

"tutto cresco," nos hacen ver y oír el riachuelo jugueteón y fresco de D'Annunzio dando saltos cuesta abajo, lo mismo que la oración de Valle-Inclán nos representa el glorioso rayo del sol que se refleja en el espejo. La expresión chistosa y coloreada del escritor español provoca la misma impresión que la del escritor italiano por el atrevido de los vocablos empleados y por el efecto imitativo tan evidente, especialmente si se lee in voz alta.

Otro procedimiento adoptado por ambos nuestros escritores es el uso del nombre abstracto en vez del adjetivo que expresa una cualidad en una persona o en una cosa. Para evitar repeticiones, como vamos a tratar este punto al hablar del lenguaje metafórico, remitimos al lector al próximo capítulo.

Sin ser exhaustivo, este análisis de la estilística gramatical ha demostrado que Valle-Inclán ha utilizado varios recursos expresivos ya empleados por Gabriele D'Annunzio, que vamos a resumir aquí:

1) léxico raro, poético, pictórico, sugestivo de lo lejano, lo antiguo, lo litúrgico; 2) abundancia de adjetivos, agrupados y colocados con frecuencia al final de la frase, a veces seguidos de una comparación; 3) empleo del sustantivo abstracto por un adjetivo calificativo; 4) uso de participios presentes en ante, ente o iente; 5) uso de participios pasados en construcciones absolutas--Valle-Inclán en forma

análoga al ablativo absoluto latín y D'Annunzio al acusativo griego--para la economía de la frase.

Ambos escritores han logrado una prosa aristocrática y rítmica donde predomina el elemento musical y de color. Bien se acomodarían a los dos autores las palabras con que D'Annunzio prologó Il trionfo della morte:

le feste ho celebrato
de' suoni, de' colori e de le forme. (Trionfo, x)

CAPITULO III

COMPARACIÓN DE LA ESTILÍSTICA LITERARIA

Nos ocuparemos ahora de las modalidades de expresión que por su frecuente uso contribuyen a la belleza musical, pictórica y plástica del estilo de Valle-Inclán como del de D'Annunzio

I. LENGUAJE METAFORICO

Al hablar de la agrupación y colocación de adjetivos al final de la frase, hemos notado que la serie de adjetivos a menudo es seguida de una comparación que tiene la doble función de dar equilibrio a la frase y de agrandar el cuadro con evocaciones poéticas:

... aún la veo pálida, divina y trágica como el mármol de una estatua antigua. (Sonatas, 56)

La tarde agonizaba y las oraciones resonaban en el silencio de la oscuridad de la capilla, hon-
das, tristes y augustas, como un eco de la Pasión.
(Sonatas, 120)

... su rostro cobró una expresión calma, serena, tersa, como esas santas de aldea que parecen mirar benevolente a los fieles. (Sonatas, 40)

A propósito de estas comparaciones, Ortega y Gasset señaló en un artículo publicado en 1904:

La comparación genuinamente castellana, la que tiene abolengo en los clásicos, ... es una comparación integral de toda la idea primera que se casa con toda otra idea segunda. ... Valle-Inclán ... emplea casi exclusivamente imágenes unilaterales, es decir, imágenes que nacen, no de toda la idea, sino de uno de sus lados o aristas. De un

molinero que adelanta por un zaguán se lee que es "alegre y picaresco como un libro de antiguos decires."¹

Se puede aducir muchos ejemplos de esta particularidad, pero nos limitaremos al siguiente, extraído de Sonata de estío:

En la orilla el cocodrilo permaneció aletargado sobre la ciénaga con las fauces abiertas, con los ojos vueltos hacia el sol, inmóvil, monstruoso, indiferente, como una divinidad antigua. (Sonatas, 110)

La comparación más obvia está entre el último adjetivo "indiferente" y "divinidad antigua," que no entre "el cocodrilo ... con las fauces abiertas" y "una divinidad antigua."

La comparación al final de la frase produce un efecto de equilibrio y ritmo cadencioso; además obliga al lector a demorar un poco para fijarse más en la imagen y saborear la sensación, particularmente cuando la comparación es tan rara y las palabras están relacionadas de manera tan imprevista. En Sonata de otoño, por ejemplo, el mayordomo tiene de las riendas a un caballo "viejo, prudente, reflexivo y grave como un Pontífice" (Sonatas, 154). En Sonata de primavera la brisa es "alegre, perfumada y gentil como un mensaje de la Primavera" (Sonatas, 29), y el sol es "un sol abrioleño,

¹José Ortega y Gasset, "La Sonata de estío de Don Ramón del Valle-Inclán," en La Lectura (Madrid), febrero de 1904, reproducido en sus Obras completas (Madrid: Revista de Occidente, 1946), I, 25.

joven y rubio como un mancebo" (Sonatas, 24).

Elaborando su aseveración que la comparación de Valle-Inclán es unilateral, Ortega y Gasset dice:

Esta faena de unir ideas muy distantes por un hilo tenue no lo ha aprendido de juro el Sr. Valle-Inclán de los escritores castellanos: es arte extranjero, y en nuestra tierra son raros quienes tuvieron tales inspiraciones.²

Esta comparación no era ajena a las letras italianas.

D'Annunzio ya la había empleado repetidamente. He aquí un ejemplo ilustrativo de Le vergini delle rocce y otro de Il fuoco:

.... s'era seduta nell'ombra di un angolo, bianca, misteriosa e propizia come un genio familiare.
(Vergini, 358)

E allora la moltitudine.... gli si presentó a imagine d'una smisurata chimera.... che s'allungava nereggiando sotto le enormi volute d'un cielo ricco e greve come un pensile tesoro.
(Fuoco, 64)

No se trata, en el primer ejemplo, de "una donna seduta in un angolocome un genio familiare," ni, en el segundo, de "una chimeragreve come un pensile tesoro," sino de "propizia come un genio familiare," y "greve come un pensile tesoro." En otras palabras, como observa Casares a propósito de las comparaciones de Valle-Inclán, "los epítetos se relacionan más directamente con el término de comparación que con la cosa comparada."³

²Ibid.

³Casares, Critica profana, pág. 84.

A. G. Borgese observa que D'Annunzio procede por series de asociaciones y por imágenes comparativas y que es verdaderamente "imaginifico" (es decir, creador de imágenes) en asentar las relaciones de identidad entre cosas muy lejanas.⁴ La observación de Ortega y Gasset que Valle-Inclán no ha aprendido de los escritores castellanos la tarea "de unir ideas muy lejanas por un hilo tenue"⁵ refuerza nuestra conjetura de que la haya aprendido de Gabriele D'Annunzio. Hay que observar que Valle-Inclán usa este tipo de comparación mucho más que el escritor italiano. Además, la comparación valleinclanesca, más que la dannunziana, tiene a menudo valor únicamente evocativo, o valor evocativo y musical a un tiempo en vez de ideológico. Tomemos como ejemplo sus comparaciones con el canto gregoriano, caro a Don Ramón que lo utiliza varias veces, casi siempre al describir una prosaica conversación de un sacerdote con las damas del Pazo o con sus perros. En Sonata de otoño, por ejemplo, mientras el Prior de Brandeso va alejándose, las señoras le gritan una recomendación. Relata el autor:

Y la voz grave y eclesiástica respondía:
-- ¡No lo hecho en olvido! ... ¡No lo echo en olvido!

Y como un canto gregoriano se elevaba desde el fondo del jardín entre el cascabeleo de los perros. (Sonatas, 166)

⁴Borgese, D'Annunzio, pág. 187.

⁵Ortega y Gasset, loc. cit.

Estas expresiones aparecen repetidamente en otras obras, a veces con leves cambios. Copiamos una de "El miedo" y otra de El Marqués de Bradomín:

La voz grave y eclesiástica se elevaba lentamente, como un canto gregoriano:

--Ahora veremos qué ha sido de ello ... Cosa del otro mundo no lo es, seguramente ... ¡Aquí, Carabel! ... ¡Aquí, Capitán! ... (Jardín, 34)

... una voz grave y eclesiástica se eleva ... como un canto gregoriano. Es la voz del Abad de Brandeso ...

EL ABAD

Excelentísima señora doña María de la Concepción Montenegro y Bendaña, Gayoso y Ponte Andrade.
(Marqués, 38-39)

Nuestra opinión es que el autor de las Sonatas ha encontrado la imagen en las páginas del brillante escritor italiano a quien admiraba. De hecho D'Annunzio había empleado el canto gregoriano como término de comparación en Il piacere: "Veniva un canto dal paese, un canto largo, spiegato, religioso come un canto gregoriano" (pág. 275). También en "La vergine Anna": "Molti altri canti sorsero dalla campagna e si dispersero nella sera con la piena larghezza di un canto gregoriano" (Nov., 122). La imagen es siempre apropiada y sugestiva; en cambio, la de Valle-Inclán, por poco que el lector se fije en el concepto y no solamente en su musicalidad y prestigio, es difícil de aceptar.

Según César Barja, un rasgo general y original del estilo de Valle-Inclán es "el término de comparación

místico y eclesiástico común a la mayor parte del elemento de imaginaria."⁶ Sin duda el empleo de términos litúrgicos para dar unción al estilo no sólo de las Sonatas sino de obras posteriores como El Marqués de Bradomín, El verme de las almas y hasta de La lámpara maravillosa es muy eficiente, pero no resulta correcto llamarlo original en el sentido de haberse producido por primera vez. D'Annunzio ya lo había explotado prodigalmente en todos sus escritos, en los cuentos no menos que en las novelas y en los dramas. Así vemos que si para Valle-Inclán las copas de los cedros eran " ... altar donde bandadas de pájaros se casaban, besándose los picos" (Sonatas, 103), los vestidos de las niñas "albos como el lino de los paños litúrgicos" (Jardín, 31-32; Sonatas, 170), la gracia de María Rosario una "gracia eucarística de lirio blanco" (Sonatas, 43), y si la fuente "tenía un murmullo tímido de plegaria" (Sonatas, 44), a D'Annunzio el respiro de la durmiente le parecía "religioso como se sfiorasse l'ostia sacra su la patena d'argento" (Nov., 60); la frente del confesor de María Ferres "pura como l'ostia del ciborio" (Piacere, 257); los largos tallos sulfúreos del girasol sin hojas "somiiglianti nella lor nudità ad emblemi liturgici, a pallidi ostensori d'oro" (Piacere, 275); la sien de Giuliana "pallida come un'ostia" (Inn., 72 y 197), y el olor

⁶Barja, Libros y autores contemporáneos, pág. 383.

del laurel y del mirto "un odor singolare, quasi ecclesiastico" (Nov., 236).

No me consta que Valle-Inclán haya empleado este recurso estético antes de 1895, es decir, en las publicaciones periodísticas. En Femeninas ya se nota un amplio aprovechamiento de él, especialmente en el cuento "Rosarito,"⁷ donde se lee que la doncella "recordaba esas ingenuas madonnas pintadas sobre fondo de estrellas y luceros" (pág. 187) y "tenía manos pálidas, transparentes, como las de una santa; manos místicas y ardientes, que parecían adelgazadas en la oración por el suave roce de las cuentas del rosario" (Fem., 187-188): "aquellas hermosas manos de novicia, pálidas, místicas y ardientes" (Fem., 217). Después, en Sonata de otoño, la tez de Concha tendrá una "blancura eucarística" (Sonatas, 130), y en Sonata de primavera las manos de María Rosario serán "manos blancas y frías. Manos

⁷También las hay en "La niña Chole," donde el negro silba "esos aires de hipnótico y religioso sopor" (Fem., 115), y la bella criolla tiene "esas bellas actitudes de ídolo ..., esa quietud estática y sagrada de la raza maya" (pág. 118) y un "encanto sacerdotal" (pág. 135). El protagonista tiene el alma presa "de religiosa emoción" al contemplar la playa ardiente (pág. 126). Por el ambiente primitivo, la naturaleza en su exuberancia primordial, el recuerdo de civilizaciones extintas, y el carácter ferino de la criolla, Valle-Inclán emplea términos religiosos pertenecientes al culto pagano. Cuando "La niña Chole" pasará a la novela Sonata de estío, al sentimiento pagano del ambiente se añadirá el católico de Bradomín, y los términos serán de la liturgia católica, con sensible afinamiento de la emoción y del estilo.

diáfanas como la hostia! ..." (Sonatas, 37).

D'Annunzio ya había escrito en Il piacere que las mujeres pintadas por los pintores primitivos italianos tenían manos "affilate, ceree, diafane como un'ostia" (pág. 244).

No hay duda de que el escritor italiano ha precedido al español en el procedimiento estilístico de mezclar lo cotidiano a lo litúrgico, y de utilizar éste para representar aquél. Lo mismo ha pasado en lo tocante la comparación entre lo concreto y lo abstracto, como se verá ahora. Se trata de otro recurso inusitado que ambos escritores emplean con bastante frecuencia y consiste en atribuir a cosas abstractas propiedades que normalmente se atribuyen a las cosas concretas.

Julio Casares, comentando su presencia en la obra de Valle-Inclán, atribuye a Eça de Queiroz el hallazgo del extraño ayuntamiento, y nos da pruebas convincentes.⁸ Hay que admitir la posible ascendencia del escritor lusitano, pero también hay que recordar que el acoplamiento de lo concreto y lo abstracto era frecuente en todas las obras dannunzianas. Dice Valle-Inclán:

... suspiraba viendo morir ... la breve tarde azul
llena de santidad y de fragancia. (Obras, 504)

Era como si un perfume de lágrimas se vertiese en
el curso de las horas felices. (Sonata, 230)

⁸Casares, op. cit., pág. 95.

El libro de María Rosaria tenía una fragancia delicada y marchita que exhalaba como un aroma de santidad. (Sonatas, 43)

Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor. (Sonatas, 121)

Esta poética descripción de la carta de Concha, que Casares coteja con otra casi idéntica de Eça de Queiroz, recuerda no poco ésta de D'Annunzio:

Già la sua passione dalle origini portava in sè un profumo pio d'incenso svanito e di violette. (Trionfo, 284)

No se trata de las mismas palabras ni de la idéntica situación, sino de igual propósito en querer representar de manera romántica un amor antiguo, suave y triste, con idéntico recurso: mezcla de concreto y abstracto como violetas y amor, perfumes y pasiones.

Elegiremos unos ejemplos de la obra de ambos escritores para demostrar que el medio fue aprovechado con frecuencia no sólo por Valle-Inclán, sino también, y anterior y mayormente, por D'Annunzio, que especialmente en Il fuoco habla con imágenes preciosas y atrevidas.⁹ Escribe el español:

Después murmuró con cierta resignación amable, perfumada de amor y de melancolía ... (Sonatas, 143)

Aquella pregunta rica de voluptuosidad, perfumada de locura ardiente. (Corte, 171-172)

⁹Stelio Effrena, protagonista de Il fuoco, habla con imágenes. Una vez (pág. 306) pregunta a un amigo, revelando su incansable búsqueda de expresiones raras y figuradas: "Per un'immagine non cederesti un principato?"

... su boca, pálida de ideales nostalgias ...
(Sonatas, 22)

Era una esperanza que llenaba mi vida con un aroma de fe. (Marqués, 152)

Escribe el italiano:

.... l'uomo portatore d'acqua e di gioia. (Nov., 45)

.... cupole gonfie di preghiere.... (Fuoco, 79)

Venezia, Città eroica e voluttuosa, portò e suffocò nelle sue braccia di marmo il più ricco sogno dell'anima latina. (Fuoco, 6)

La candida clemenza della benedizione cristiana si diffondeva per tutta l'aria da quelle selve, come se si appressasse il Galileo.... (Nov., 36)

Scendeva a traverso i vetri delle finestre un sorriso tenue di sole. (Piacere, 403)

Fluttuava ancora su quella tristezza il ricordo di Constantia Landbrook vagamente, como un profumo svanito. (Piacere, 45)

Esta última imagen encuentra resonancia en otra que encontramos en Sonata de primavera donde Valle-Inclán cuenta la historia de María Rosario, describiéndola entre quehaceres humildes y silenciosos, bordando mantos sagrados y soñando llegar a santa como esas princesas de la leyenda cristiana. Así la describe:

Cuando bajaba al jardín traía la falda llena de espliego que esparcía entre sus vestidos, y cuando sus manos se aplicaban a una labor monjil, su mente soñaba sueños de santidad. (Sonatas, 26)

En "la vergine Orsola" D'Annunzio relata que dos maestras solteras habían pasado una vida triste y monótona en tres cuartos, rodeadas de cuadros de santos y madonas, entre

niños a quienes cada día, por cinco horas, les enseñaban a leer siempre las mismas cosas. Como las mártires de la leyenda, las doncellas habían ofrecido su virginidad a Jesús y mortificado la carne con sacrificios y privaciones. Así su relato:

Avevano stupefatto lo spirito in quell'esercizio arido e lungo di sillabazione, in quel freddo distillio di parole, in quell'opera macchinale dell'ago e del filo su le eterne tele bianche odoranti di spigo e di santità. (Nov., 15)

Lo curioso no está tanto en la semejanza de las dos historias, bastante comunes en efecto, sino en esa asociación del espliego y la santidad, unión tan nueva y preciosa de lo concreto y lo abstracto, de lo profano y lo religioso, que nos hace pensar que Valle-Inclán haya partido del cuento de D'Annunzio para llegar a su propia creación, empleando semejantes medios estilísticos.

Otro de los recursos que encontramos a menudo en las obras de Valle-Inclán y en las de D'Annunzio es la sinécdoque; es decir, el uso del sustantivo en lugar de un adjetivo. Para decir que la cabellera apenas cubría los senos cándidos, Valle-Inclán escribe: " ... apenas cubría la candidez de los senos" (Corte, 230). En vez de "sobre su frente alba" dice: "sobre la albura de su frente" (Jardín, 115). Del mismo modo escribe: " ... encendía el candor de su carne con divinas rosas" (Sonatas, 53); " ... quedó con los ojos fijos en el cristal de la fuente" (Sonatas, 44): " ... no

encontraba las delicadas palabras que convenían a su gracia eucarística de lirio blanco" (Sonatas, 43); " ... se alegraba el misterio de su ojos" (Corte, 173); "El enigma de su boca de Gioconda era alegre y perfumado ..." (Corte, 182).

En la obra de D'Annunzio el uso del nombre abstracto en vez del adjetivo es tan frecuente que es facilísimo encontrar ejemplos. Copiaremos unos de Il libro delle vergini:

La rosea letizia solare ride modestamente.... (pág. 5)

Su 'l candore del guanciaie posava la testa.... (pág. 5)

.... ma la sonorità del mare empiva di grandezza il silenzio. (pág. 39)

Urgeva nell'aria.... l'imminenza dell'aprile. (pág. 22)

Molto canto d'uccelli letificava la maturità delle biade. (pág. 49)

de L'innocente:

Il suo volto.... aveva la trasparenza di certi alabastri lividicci. (pág. 117)

.... giù per la trasparenza dei petali rosa ed argentei.... (pág. 64)

y de Il piacere:

Il viale delle Cento Fontane apparve in una prospettiva fuggente, ove li spilli e li specchi dell'acqua mettevano un lucicchio vitreo, una mobile trasparenza jalina. (pág. 232)

.... nelle forme marmoree si diffondeva la vaga trasparenza d'una carne angelicale. (pág. 241)

Il primo quarto della luna brillava in un cielo delicato.... (pág. 269)

Y así se podría encontrar muchos más ejemplos, pero creemos que estos serán suficientes para demostrar que Valle-Inclán tenía en los cuentos y en las novelas del escritor italiano un dechado para estas formas de expresión. Esto no quiere decir que el uso del nombre abstracto para substituir un atributo de cosa concreta nunca se ha empleado anteriormente. Lo que resalta, tanto en los escritos de Valle-Inclán como en los de D'Annunzio,¹⁰ es su descomunal frecuencia que llama la atención del lector.

Nuestros dos escritores coinciden también en el empleo de imágenes sinestéticas, muy de moda en Francia en la segunda mitad del siglo XIX. Según Carlos Bousoño, la sinestesia, llamada también audición coloreada, "se produce al atribuir sensaciones auditivas, olfactivas, táctiles o visuales a elementos que por naturaleza no pueden tenerlas."¹¹

En el prólogo "Breve noticia sobre mi estética al escribir estos cuentos," Valle-Inclán expresó su admiración por los escritores Gautier, Renato Ghil, Baudelaire, Carducci y D'Annunzio que encuentran correspondencias entre colores, sonidos y aromas (Corte, 28-29). Según él, estas sensaciones nuevas provienen de una evolución progresiva de

¹⁰Mario Praz, La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica (Milano: La Cultura, 1930), pág. 435, ya ha observado este uso en el estilo de D'Annunzio.

¹¹Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre (Madrid: Ediciones Insula, 1950), pág. 38.

los sentidos y necesitan nuevos vocablos y nuevas imágenes para ser expresadas. Como demostración, cita un armonioso verso de D'Annunzio:

Canta la nota verde un bel limone in fiore.¹²

El mismo se avalora de epítetos atrevidos y de hermosas imágenes para expresar dichas correspondencias entre las sensaciones y aquí veremos unas pruebas:

Todas mis pasiones se purificaban en aquel fuego ardiente y aromaban como gotas de Arabia. (Sonatas, 22)

María Rosario, siempre ruborosa, repuso con aquella serena dulzura que era como un aroma. (Sonatas, 28)

... aquella calma azul del mar y del cielo ...
(Fem., 156)

... volaban los vencejos en la sombra azul de la tarde. (Sonatas, 42)

En el silencio perfumado ... (Sonatas, 35)

Divinos labios, que desvanecían en un perfume de rezos el perfume de los olés flamencos. (Sonatas, 211)

Como se ve, los trueques de sensaciones más frecuentes son entre las emociones y los perfumes. D'Annunzio tiene mayor variedad. Para él la frescura es húmeda, la paz blanca o azul o luminosa; la quietud tibia, la luz palpitante, el sonido agrio o dulce. Pero leamos unos ejemplos en las

¹²En este prólogo a Corte de amor, pág. 29, Valle-Inclán se tropezó en copiar el verso y escribió: "Canta la nota verde d'un bel limone inflore," como ya hemos señalado en el primer capítulo.

palabras del autor:

Una melodia infinita si spandeva nella bianca pace.
(Fuoco, 521)

.... un tepore quieto addolciva l'aria, evocaba
il profumo assente delle violette. (Inn., 51)

.... la pace luminosa, piovente dal cielo sul
fiume.... (Nov., 57)

Un gran cantico di rane empiva la sonorità della
solitudine. (Nov., 178)

In mezzo all'odore elettrico della campagna ansio-
sa.... (Nov., 178)

V'era una frescura umida in una luce glauca e pal-
pitante. (Vergini, 499)

.... la pura calma che scendeva dalle stelle....
(Trionfo, 356)

.... una calma piena di freschezza e di profumi.
(Piacere, 242)

María Ferrés expresa su propia visión coloreada de la música:

E di ogni Sinfonia, ... di ogni singolo pezzo....
conservo una imagine visibile, un'impressione di
forma e di colore, una figura, un gruppo di figure,
un paesaggio; tanto che tutti i miei pezzi prediletti
portano un nome, secondo l'immagine. (Piacere, 202)¹³

D'Annunzio ha utilizado la audición coloreada, y Valle-
Inclán, cual modernista y admirador de las tendencias moder-
nas, la ha aprovechado también. Es fácil suponer que unas
de las dichosas locuciones del brillante escritor italiano
hayan impresionado al español, pero siempre hay que recordar

¹³Migliorini, "D'Annunzio e la lingua," pág. 199,
observa que a D'Annunzio se debe la introducción de la
expresión "sinfonia di colori" en la lengua italiana.

que éste sabe imprimir a cada expresión el sello de su personalidad.

De este recorrido a través de algunas obras de Valle-Inclán y de unas de D'Annunzio resalta el hecho de que ambos autores se han servido con frecuencia de varias de las mismas figuras retóricas: comparaciones unilaterales al final de la oración, con mezcla de lo abstracto y lo concreto, de lo cotidiano y lo litúrgico; la sinécdoque, y la sinestesia.

A continuación se mostrará que ambos escritores han empleado también otros medios de la misma manera y con brillante éxito.

II. DESCRIPCION: ARTES PLASTICAS

Característica del estilo de Valle-Inclán son las peregrinas representaciones de escenas, personajes y ambientes, elaboradas con el intento de crear obras de belleza.

La realidad de Valle-Inclán no es la que se presenta a los ojos de todo observador objetivo, sino la que se conforma a su ideal estético. Cuenta Ramón Gómez de la Serna que al preguntarle él su opinión sobre Galdós, Don Ramón le contestó: "Cree Vd. que la fotografía puede substituir el arte?"¹⁴

A la verdad Valle-Inclán siempre prefiere la fantasía.

¹⁴Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón del Valle-Inclán, pág. 113.

En Sonata de invierno declara por boca de Bradomín:

Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustado que prefería la historia a la leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convencen de la necesidad de tu triunfo! (Sonatas, 187)

Le encantan las leyendas antiguas, y en el presente reconoce reminiscencias del pasado. La vista de una ciudad mexicana evoca el recuerdo de una ciudad asiria (Sonatas, 110); unos hombres de tez bronceada le parecen figuras mitológicas: "Ya el tropel de centauros nadaba por el centro de Tixul ..." (Sonatas, 110); un negro que boga bajo el sol tropical es la figura de Carón, y el calor que llena el aire viene de las fraguas de Vulcano (Sonatas, 64).

Esta visión de la realidad es la misma que la de D'Annunzio. Vamos a exponer como la representan los dos.

Escenas y personas

Valle-Inclán y D'Annunzio aprovechan a menudo lo que el eminente crítico Amado Alonso llama "simbiosis artística," que "consiste en describir como vivas, directamente, pinturas existentes, o imaginar otras posibles," según los procedimientos parnasianos.¹⁵ Es un connubio entre las

¹⁵ Amado Alonso, "El modernismo en La gloria de Don Ramiro" en Ensayo sobre la novela histórica (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942), pág. 211.

principales artes, fruto de teorías estéticas modernas, desconocidas en la literatura italiana antes de D'Annunzio.¹⁶ El arte ayuda a representar la vida, llega a compenetrarla, a ennoblecerla y a confundirse con ella. El procedimiento facilita la tarea del escritor, al mismo tiempo que le proporciona una aureola de erudición, de cultura y de gusto refinado.

Para describir a una niña en la ventana, Valle-Inclán dice que "estaba sobre el alféizar circundada por el último resplandor de la tarde, como un arcángel en una vidriera antigua" (Sonatas, 56); un grupo de niñas que caminan juntas le parece "un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Botticelli" (Sonatas, 31); María Rosario rodeada de mendigos le hace pensar en "antiguos cuadros vistos tantas veces en un antiguo monasterio de la Umbría [sic], tablas prerrafaélicas que pintó en el retiro un monje desconocido" (Sonatas, 26).

Este mismo recurso lo usó ampliamente Gabriele D'Annunzio antes que Valle-Inclán. En Il piacere casi se diría que para representar a cualquier personaje se remite a obras famosas de arte o de literatura. La Marquesa de Deffand, por ejemplo, era "una bellezza del Direttorio, una Recamier, dal

¹⁶Manlio Lo Vecchio Musti, L'opera di Gabriele D'Annunzio, pág. 212.

lungo e puro ovale, dal collo di cigno, dalle braccia bacchiche" (pág. 131); Barbarella Viti, "la mascula, ... aveva una superba testa di giovinetto, tutta quanta dorata e fulgente como certe teste di giudee del Rembrandt" (pág. 131); Giannetto Rútolo tiene los mostachos enhiestos y la pequeña barba aguda "alla maniera di Carlo I ne' ritratti del Van Dyck" (pág. 156); Elena Muti recuerda a la Danae de Correggio que está en la Galleria Borghese (pág. 66). Y no hemos agotado la lista.

De vez en cuando las descripciones de D'Annunzio son tan semejantes a las de Valle-Inclán que no se puede menos de pensar que hayan inspirado al escritor gallego. Veamos unos ejemplos:

Questa dama aveva nella sua persona una grande aria di nobiltà, somigliando un poco a Maria Maddalena d'Austria, moglie di Cosimo II de' Medici, nel ritratto di Giusto Suttermans, ch'è in Firenze, dai Corsini.... I grandi collari medicei parevano la foggia meglio adatta a far risaltare la bellezza della sua testa superba. (Piacere, 132)

Del mismo modo nos presenta a otra dama aristocrática:

Donna Bianca Dolcebuono era l'ideal tipo della bellezza fiorentina, quale fu reso dal Ghirlandaio nel ritratto di Giovanna Tornabuoni, ch'è in Santa Maria Novella. (Piacere, 128)

Esta es la manera que sigue Valle-Inclán también para representar a una gran dama que el Marqués de Bradomín encuentra todavía muy hermosa:

Aquella Princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Médicis, pintado, cuando sus bodas con el Rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens. (Sonatas, 9)

Ló mismo hace en "Beatriz" para dar al lector una visión clara del aspecto de un penitenciario:

Tenía la frente desguarnida, las mejillas tristes, el mirar amable, la boca sumida, llena de sagacidad. Recordaba el retrato del cardenal Cosme de Ferrara que pintó el Perugino. (Jardín, 67)

Se sirve de otro retrato para representar la frialdad y la audacia que se ven en los labios de Bradomín, siguiendo el ejemplo de Gabriele D'Annunzio al representar la expresión un poco cruel de los labios de Andrea Sperelli. Vamos a cotajar el trozo de Sonata de primavera con el de Il piacere, así se verá cuán de cerca Don Ramón sigue a Gabriele:

No puedo decir lo que entonces pasó por mí. Creo que primero fue un impulso ardiente, y después una sacudida fría y cruel. La audacia que se admira en los labios y en los ojos de aquel retrato que del divino César Borgia pintó el divino Rafael de Sanzio. (Sonatas, 37)

Pura di forma, accesa di colore, gonfia di sensualità, con un'espressione un po' crudele quando rimaneva serrata, quella bocca giovanile ricordava con singolar somiglianza il ritratto del gentiluomo incognito ch'è nella galleria Borghese, la profonda e misteriosa opera d'arte in cui le immaginazioni affascinate credettero ravvisare la figura del divino Cesare Borgia dipinta dal divino Sanzio. (Piacere, 57)

No puede haber duda del influjo dannunziano en este caso, porque las palabras lo transparentan. Solamente por no haber leído Il piacere Alonso Zamora Vicente pudo escribir:

Es curiosa la cita de los cuadros. Nada más fácil que inventar temas pictóricos, sobre todo

cuando no desempeñan un papel importante ni suponen nada decisivo en el total de la novela. Sin embargo, hay que detenerse en esos títulos como en algo significativo. Valle-Inclán no ha visto Italia al escribir la Sonata de primavera. Cita siempre aprovechándose de los elementos cercanos a su mundo real. Y cuadros con esos temas, obras capitales del arte italiano, hay en el Museo del Prado.¹⁷

El cuadro citado Valle-Inclán lo ha encontrado en la novela de D'Annunzio, pues no se encuentra en El Prado, sino en la Galleria Borghese en Roma. Además, en la página del escritor español su empleo es algo forzado, y la violencia hecha a la gramática deja al lector algo perplejo, buscando la función gramatical de "la audacia."

Además Zamora Vicente se equivoca también conjeturando que Don Ramón aprovecha las citas de cuadros italianos para dar autenticidad al ambiente italiano que le era desconocido. Si fuera así no aludiría al mismo cuadro para el cuento "Beatriz", localizado en Galicia, y Sonata de estío, localizada en México.

Don Ramón ha encontrado tan hermosa y elegante la citadannunziana del retrato "atribuido" a Rafael, que la utiliza para ilustrar el arreo del Marqués de Barbanzón en "Beatriz":

... durante muchos años llevó sobre los hombros el manto azul de los guardias nobles y lució la bizarra ropilla acuchillada de terciopelo y raso. ¡El mismo arreo galán con que el divino Sanzio retrató al divino César Borgia! (Jardín, 53)

¹⁷Alonso Zamora Vicente, Las Sonatas de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, 1955), págs. 105-106.

Encontramos el recuerdo del mismo retrato en la descripción del gesto de Juan de Guzmán en Sonata de estío:

... el capitán de los plateados tenía el gesto dominador y galán con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento. Era hermoso como un bastardo de César Borgia. Cuentan que, igual que aquel príncipe, mató siempre sin saña, con frialdad, como matan los hombres que desprecian la vida, y que sin duda no miran como un crimen dar la muerte. (Sonatas, 94)

La última oración nos lleva a conjeturar que Valle-Inclán pensara en el mismo retrato también al describir el gesto cruel de Don Juan Miguel en el cuento "Rosarito" de Femeninas (que es de 1895, es decir, posterior a Il piacere; que es de 1889):

La boca de aquel hidalgo aventurero reproducía el gesto con que los grandes señores de otros tiempos desafiaban la muerte. (Fem., 218)¹⁸

¹⁸A propósito de la alusión al retrato de César Borgia en Sonata de primavera citada arriba, Alonso Zamora Vicente, op. cit., págs. 105-106, observa que "la cultura artística le sirve a Bradomín para designar rostros, actitudes." Según él, como se ha notado, al referirse a cuadros Valle-Inclán piensa en los que ha visto y admirado en El Prado o en revistas ilustradas que en sus días publicaban cuadros clásicos. Además señala (Ibid., pág. 54) que Rubén Darío también empleó los labios de Borgia para representar la perversidad en el poema "Retratos" (Cantos de vida y esperanza), pero advierte que "no se puede pensar en préstamos o influjos, sino en una común aceptación fervorosa de una serie de supuestos." Sonata de primavera es de 1904, es decir, anterior a Cantos de vida y esperanza, que es de 1905, pero Il piacere (1889) es anterior a ambas obras. Es indudable entonces que tanto el escritor español como el nicaragüense han encontrado un manantial de inspiración estética en la novela de Gabriele D'Annunzio. Para el influjo de éste sobre Rubén Darío, véase la conferencia de Felix Fernando Murga, "Gabriele D'Annunzio nel mondo di lingua spagnola," en Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita (Roma: Centro di Vita Italiana, 1963), págs. 144-154.

Es indudable, por la inequívoca semejanza del vehículo expresivo, que el famoso retrato atribuido a Rafael Sanzio y mencionado por D'Annunzio en la primera novela del ciclo de las Rosas ha proporcionado inspiración para tres descripciones: la de Bradomín, la de Juan Guzmán, la del Marqués de Barbanzón, y probablemente la del Penitenciario también.

Sin embargo hay otro cuadro en Le vergini delle rocce que Valle-Inclán pudiera haber tomado como modelo para dibujar la figura del bandolero mexicano: el retrato de Alessandro Cantelmo, pintado, según nos dice el autor, por Leonardo da Vinci, y descrito minuciosamente. El protagonista de la novela elige a Alessandro, "il più nobile e vivido fiore di mia stirpe," como numen familiar, y lo describe con calor según le aparece en el magnífico retrato que de él pintó el "artefice divino" (Vergini, 79). El descendiente del gran condottiero ve reunidas en ese espíritu heroico la belleza varonil y fiera, la elegancia exquisita, la voluntad temeraria y el gesto dominador: las mismas prendas que Valle-Inclán ascribirá al caballero de Sonata de estío. Además de estas dotes, tanto el personaje dannunziano como el valleinclanesco tienen el atractivo de una leyenda de amores y el hecho de ser capitanes de soldados aventureros.

Si hay unas variantes en el aspecto físico de los dos guerreros, como la barba y los bigotes del español que faltan en el retrato del italiano, hay también muchos rasgos

comunes, delineados de la misma manera. El estilo y el tono admirativo de la descripción bastarían a justificar la conjetura de que si Valle-Inclán no ha copiado servilmente el pasaje dannunziano, por lo menos ha sido inspirado por él. A continuación copiamos parte de las dos descripciones. La española:

Era hermoso con una hermosura varonil y fiera. Tenía las niñas de los ojos pequeñas, tenaces y brillantes; el corvar de la nariz, soberbio; las mejillas, nobles y atezadas; los mostachos, enhiestos; la barba, de negra seda. En la llama de su mirar vibraba el alma de los grandes capitanes, gallarda y de través, como los gavilanes de la espada. (Sonatas, 94)

La italiana:

Tutte le linee del volto.... sono precise e ferme come in un bronzo cesellato con insistenza; la pelle ricopre d'un pallor fosco i muscoli asciutti, usi per certo a palesarsi con un tremito ferino nel desiderio o nella collera; il naso diritto e rigido, il mento ossuto e stretto, le labbra sinuose ma energicamente serrate esprimono la volontà temeraria; e lo sguardo è come una bella spada, all'ombra d'una bella capellatura densa e greve e quasi violetta.... (Vergini, 81)

Juan Guzmán "tenía al gesto dominador y galán con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento" (Sonatas, 94), y "era tan famoso por su fiera bravura como por su galán arreo" (Sonatas, 94), rasgos notados también en el retrato de Alessandro Cantelmo. D'Annunzio nos deja vislumbrar el refinamiento de este capitán al decirnos que estaba "vestito d'un'arme leggerissima, damaschinata certo da un artiere sommo" (Vergini, 82).

Parece claro que nuestros autores se ayudan con cuadros

conocidos en sus propias pinturas. A veces la alusión al arte es menos específica y se refiere a un tipo más que a una obra en particular, como en los pasajes a continuación, donde la situación de las mujeres recuerda cuadros de los pintores primitivos. En el de Valle-Inclán la mujer está al pie de la escalinata con la falda llena de rosas deshojadas, hundiendo la cabeza en las flores. En el de D'Annunzio la mujer está inclinada sobre la fuente, escuchando su murmullo. Leámoslos:

Alzó la cabeza y respiró con delicia, cerrando los ojos y sonriendo ... Sobre aquel fondo de verdura grácil y umbroso, envuelto en la luz diáfana como veste de oro, parecía una Madona soñada por un monje seráfico ... En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el arrullo parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono. (Sonatas, 139)

Ella stava in mezzo al sentiere, un po' china verso le fontane, attratta più dalla melodia, con l'indice sollevato verso la bocca nell'atto involontario di chi tema sia disturbata la sua ascoltazione. Andrea, ch'era più presso alle vasche, la vedeva sorgere sopra un fondo di verdura gracile e gentile quale un pittore umbro avrebbe potuto mettere dietro un'Annunziazione o una Natività. (Piacere, 222)

Ambas son sin duda pinturas exquisitas, pero la comparación entre la figura que esboza la mujer al expresar su deleite en el perfume de las rosas, y una Madona de los devotos pintores primitivos no nos convence por lo demasiado sensual. Es evidente, por varias expresiones casi idénticas, que Valle-Inclán se ha valido de la imagen creada por D'Annunzio para presentar su propio cuadro, y si parece que en el suyo haya

elementos que faltan en el cuadro italiano (como el juego de luz), bastará releer algunas páginas atrás de Il piacere para encontrarlos todos. Poco antes de la descripción copiada arriba, D'Annunzio presenta otro cuadro plástico que parece pintado por "un quattrocentista pio" (Piacere, 217), que equivale al "monje seráfico" de Valle-Inclán.

Hasta ahora hemos dado ejemplos de simbiosis artística en su aspecto pasivo; es decir, donde el autor se sirve de obras conocidas para representar escenas y personajes vivientes. Ahora daremos otros donde el autor describe a sus personajes y sus escenas de modo que podrían servir de modelo para crear nuevas y bellísimas pinturas y esculturas.

En Sonata de primavera se lee:

Desde lejos, como a través de larga sucesión de pórticos, distinguí a María Rosario sentada al pie de la fuente. (Sonatas, 43)

La descripción hace pensar en estas dos de D'Annunzio:

Ella era sotto un alto arco di bosso, con i piedi nell'erba; e un lembo di prato si dileguava in liste d'oro, dietro la sua persona. (Vergini, 194)

Io la guardai allontanarsi per la fuga delle porte. (Inn., 62) ¹⁹

Es posible que estas descripciones de delicado impresionismo

¹⁹En El Marqués de Bradomín, pág. 148, hay otra descripción que recuerda aún más la de D'Annunzio que acabamos de copiar: "En la puerta del jardín aparecen dos sombras. Se las distingue como a través de larga sucesión de pórticos, en el fondo de la avenida de castaños."

hayan servido de inspiración a Valle-Inclán. De otras parece que el escritor gallego se haya apropiado palabras y hasta sensaciones: "Sobre su cabeza volaron dos palomas, como un augurio" (Sonatas, 154), que parece el eco de la siguiente: "Uno stuolo di colombi attraversò lo spazio e venne a posarsi sull'arco; parve un augurio" (Libro, 14). Esta y varias otras imágenes típicas de D'Annunzio que encontramos repetidas o imitadas en la obra de Valle-Inclán nos hacen sospechar que Don Ramón había leído Il libro delle vergini antes de 1902, año de la publicación de Sonata de otoño. Il libro delle vergini es de 1884, y en 1901, como hemos señalado, fue publicado también en español bajo el título de Las vírgenes.

La imagen dannunziana de las palomas puede haber inspirado a Valle-Inclán a crear otra de propio, de sentido más vago pero no menos donosa en su valor plástico y poético:

Sobre el hombro de María Rosario estaba posada una paloma, y en aquel cándido suceso yo hallé la gracia y el misterio de una alegoría. (Sonatas, 16)²⁰

En Sonata de otoño se encuentra una pintura de gran acierto:

²⁰ Esta expresión, "misterio de una alegoría," recuerda también otra que hallamos en Il piacere, pág. 233: "Ne' loro spiriti esaltati la superstizione.... diede all'insignificante episodio la misteriosità di una allegoria."

En la chimenea ardía un alegre fuego. Sentada sobre la alfombra y apoyando un codo en mis rodillas, Concha lo avivaba removiendo los leños con las tenazas de bronce. La llama, al surgir y levantarse, ponía en la blancura eucarística de su tez un rosado reflejo, como el sol en las estatuas antiguas labradas en mármol de Pharos. [sic] (Sonatas, 130)²¹

Este cuadro es un eco de otro igualmente bello, si bien no tan conciso, que se halla en Il piacere, la novela de D'Annunzio que ha proporcionado el mayor número de fructuosas sugerencias:

Ella aveva molt'arte nell'accumulare gran pezzi di legno su gli alari. Prendeva le molle pesanti con ambo le mani e rovesciava un pò indietro il capo ad evitar le faville. Il suo corpo, sul tappeto.... pareva sorridere da tutte le giunture....

A pena ella aveva compiuta l'opera, le legna conflagravano e rendevano un sùbito bagliore. Nella stanza quel caldo lume rossastro e il gelato crepuscolo entrante pe' i vetri lottavano qualche tempo. (Piacere, 3)

El poeta italiano indica el recurso estilístico que emplea, revelando al mismo tiempo su goce ante su propia creación artística:

E quelle due figure muliebri, chine a pie' dell'alta pietra inghirlandata nella dubbia luce, tra li acanti simbolici, faceva un componimento di linee e di colori tanto armonioso che il poeta per qualche istante restò sotto il domino del godimento estetico e della pura ammirazione. (Piacere, 218)

²¹Zamora Vicente, op. cit., pág. 113, nota que en esta cita artística "se observa el compromiso de lujo, de exotismo, que la difícil y forzada ortografía impone." Nos permitimos señalar que el nombre de la isla griega se debe escribir Paros y no Pharos, así que la observación del distinguido crítico no acierta. (Cf. Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Madrid, 1947, bajo la voz pario.) D'Annunzio menciona el preciado mármol de la isla griega en

Valle-Inclán, como D'Annunzio, crea también grupos escultóricos que se podrían realizar. Tenemos aquí uno escogido por su afinidad con dos del escritor italiano, que copiaremos luego:

Y se dispuso a oír, sentada en un taburete, con los codos en las rodillas, y el rostro entre las manos que casi desaparecían bajo la suelta cabellera.
(Sonatas, 198)

Ella era immobile, seduta su un plinto di pietra.... Poggiato il gomito su un ginocchio, ella reggeva il mento con la mano. Su la sua fronte breve era visibile il riflesso della corona ideale. (Vergini, 163)²²

Andrea su la sedia bassa tenendo il gomito poggiato al ginocchio e il mento nella mano, guardava ora la bella creatura.... (Piacere, 25-26)

Los ejemplos que hemos dado son solamente unos de los muchos que hemos anotado, pero no es necesario continuar pues a este punto el lector se habrá dado cuenta del valor que tienen estos cuadros plásticos en el estilo aristocrático de ambos nuestros autores y la importancia de la inspiración dannunziana en la elaboración de Valle-Inclán.

Don Ramón delinea las figuras humanas con pocas pinceladas impresionistas, repitiendo con frecuencia las mismas

Il piacere, pág. 298: "il marmo di Paros che canta il Gautier," y pág. 108: "le belle colonne di marmo pario." Esto nos induce a pensar que de allí le ha venido la inspiración a Valle-Inclán.

²²La última oración recuerda otra que Valle-Inclán escribió en Sonata de otoño (Sonatas, pág. 133), tal vez inspirado por aquélla: "Ahora tu frente brilla como un astro bajo la crencha de ébano."

expresiones, de modo que se hacen estilizadas. Unas veces se fija en la sonrisa, otras en la boca, en la voz o en el pelo, pero sobre todo en las manos. La boca es casi siempre una rosa marchita y pálida; los ojos son dorados, negros, glaucos y hasta violeta; la voz es salmodiada, triste, reposada o amable. Hay también descripciones chistosas: "un picaresco reír de los labios y de los dientes" (Sonatas, 101); labios de corcho" (Jardín, 80); "boca semejante a una sandía abierta ..." (Obras, 464).

Para las manos Don Ramón tiene una adjetivación más abundante y más variada. Además de las expresiones raras como "dedos secos como los de una momia" (Corte, 214) y "manos que parecían reclamar la pastoral ametista" (Sonatas, 17), encontramos otras como las siguientes: "manos místicas y ardientes, que parecían adelgazadas en la oración, por el suave roce de las cuentas del rosario" (Fem., 187-188); "su mano ... era como una camelia" (Jardín, 115); "manos, que parecían dos blancas palomas azoradas" (Corte, 230); "su mano ... parecía una paloma en el aire" (Corte, 230); "sus dedos, ... lirios blancos aprisionados en los mitones de encaje" (Corte, 206).

Ahora, pasando a examinar la obra de D'Annunzio, constatamos que él también ha puesto mucha atención en las características corporales de sus personajes. Especialmente en sus primeros cuentos y en Trionfo della morte es extremadamente despiadado al describir el lado feo y repugnante de

las personas como de las cosas: "occhi bianchicci e opachi come bolle di siero, ... occhi tristamente glauchi come quelli dei rospi solitarii, ... nasi camusi, come schiacciati da un pugno.... (Trionfo, 309-310).

En todos los libros dannunzianos hay también hermosas descripciones, pero nos limitaremos a tres sobre el pelo:

"Erano i capelli una morbida massa palpitante" (Libro, 74); "Lo splendore della canizie precoce conferiva alla sua testa una maestà veneranda" (Vergini, 182); "Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva travagliata dalla profonda massa, come un divino castigo" (Piacere, 189).²³

Si, como se ha visto, las manos son la parte del cuerpo que ejerce la mayor atracción para Valle-Inclán, lo mismo se puede decir que pasa para D'Annunzio, quien describe manos de todas formas. Encontramos "mani bianchicce e molli...., mani improntate di vizio, mani sadiche" (Piacere, 326); "belle mani che soltanto le vene azzurre distinguevano dal lino" (Inn., 42); "mani.... ossute, asciutte, brune, che parevano fuse in un bronzo animato, non si fermavano mai, non conoscevano forse la stanchezza" (Inn., 199); "mani pallide e sensitive ma pur con un non so che di micidiale nel loro

²³ Esta asociación del pelo con el "divino castigo" recuerda la función satánica que tiene la trenza de Concha en la última escena amorosa de Sonata de otoño donde actúa de afrodisíaco.

disegno netto" (Vergini, 82); "mani bianche purissime che avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma a pena sfiorarle...." (Piacere, 24); mani "quasi increate, come le forme delle apparizioni, tanto erano tenui; e tanto erano candide che il raggio d'oro non riusciva a indorarle" (Vergini, 229); "mani.... affilate, ceree, diafane come un'ostia, piu' significative di qualunque altro lineamento" (Piacere, 244); "bianche mani concave a fior d'acqua come due petali di magnolie" (Vergini, 226).

Vemos de estas citas que, entre otras cosas, D'Annunzio ha comparado las manos a la hostia, a los lirios del valle, a las mariposas, a la magnolia. Valle-Inclán escribe que son como la hostia, como lirios, como palomas, como camelias. La semejanza nos parece más que accidental.

Una descripción de Valle-Inclán llama particularmente a la memoria otra de D'Annunzio. Esta se halla en Il piacere, y naturalmente precedió a la de Valle-Inclán, que se halla en "Beatriz." A continuación copiamos las dos:

"In quelle mani incomparabili, morbide e bianche, d'una trasparenza ideale, segnate d'una trama di vene glauche a pena visibili; in quelle mani un poco incavate e ombreggiate di rose, ove un chiro-mante avrebbe trovato oscuri intrichi.... (Piacere, 62)

"Sus manos quedaron sobre la colcha: Eran pálidas, blancas, ideales, transparentes a la luz. Las venas azules dibujaban una flor de ensueño." (Jardín, 233)

Ambos autores se fijan en lo blanco, lo ideal y lo

transparente de esas manos así como en la flor que parece dibujar el enredo de venas y sombras. Valle-Inclán habla también de la risa y de la sonrisa, y lo mismo ha hecho D'Annunzio, a veces de manera muy semejante. Ya hemos citado la fresca imagen del escritor gallego: "con un picaresco reír de los labios y de los dientes" (Sonatas, 102). Es cosa común hablar de labios rientes, pero rarísimo de "dientes" rientes. Por eso la expresión de Valle-Inclán nos hace pensar en una de D'Annunzio: "con la bocca aperta, rorida, tutta illuminata da' denti ridenti...." (Piacere, 46).

De estos ejemplos se observará que en lo tocante la descripción física de sus personajes, Valle-Inclán en general es más conciso y estilizado. Como D'Annunzio, y probablemente influido por él, destaca ciertos rasgos, y en particular las manos, que a veces representa del mismo modo pintoresco.

Ambiente

Otro punto de semejanza en la obra de nuestros dos escritores es la manera inusitada y pictórica de describir los fenómenos físicos y el paisaje. Algunas veces, no sólo el tono, sino también las expresiones y el ritmo son tan parecidos que de no ser por el idioma distinto, sus descripciones se dirían escritas por la misma pluma. Ambos poetas cogen la armonía que existe entre las cosas y su propio ser,

y la saborean con un sentimiento inefable, místico. Fijémosnos en estos dos ejemplos:

En aquella beatitud del campo, del mar y del cielo, me sentí lleno de un sentimiento divino. (Lámp., 41-42)

.... ed egli contemplava ed ascoltava, respirando col mare e con la terra, placido come un dio. (Piacere, 164)

Otros trocitos sacados de la Sonata italiana recuerdan aún más la concordia cantada por D'Annunzio. Helos aquí:

La quietud del jardín parecía mayor que la quietud del cielo. (Sonatas, 29)

Como para armonizar con la sombra, se levantó una brisa que pasó despertando largo susurro en todo el recinto y trajo hasta mí el aroma de las hojas deshojadas. (Sonatas, 36)

El ronco canto del mar parecía acordarse con la fragancia de aquel jardín antiguo. (Sonatas, 16)

En el silencio perfumado cantaba un ruiseñor y parecía acordar su voz con la voz de las fuentes. (Sonatas, 35)

Si las palabras en las descripciones dannunzianas no son iguales, sí lo son la sustancia, el sentido panteísta, y la belleza de expresión:

E la concordia dei profumi illanguiditi dall'Autunno era come lo spirito e il sentimento di quello spettacolo pomeridiano. (Piacere, 261)

È strano l'accordo tra le voci delle fontane e la voce del mare. (Piacere, 237)

Il respiro del mare, lento e solenne, bastava da solo a misurare la tranquillità della notte, senza turbarla; e le pause erano più dolci del suono. (Piacere, 165)

Una concordia palese era tra il respiro di lei e il respiro del mare. (Trionfo, 220)

Un senso di letizia nuziale e di grazia religiosa emanava dalla concordia del mare, del cielo e della terra. (Piacere, 172)

Además, esta "letizia nuziale" podría haber sido la semilla de la dichosa expresión "susurros nupciales" que se halla en

Sonata de estío:

En aquellas tinieblas pobladas de susurros nupciales y de moscas de luz que danzan entre las altas yerbas raudas y quiméricas, me parecía respirar una esencia suave, deliciosa, divina. (Sonatas, 67)

Un atardecer mexicano descrito por Valle-Inclán nos lleva el recuerdo de uno italiano representado por D'Annunzio en "Il Duca D'Ofena." Aquí copiamos las dos versiones:

El horizonte relampagueaba. Un vago olor marino, olor de algas y de brea, mezclábase por veces al mareante de la compaña, y allá, muy lejos, en el fondo oscuro del Oriente, se divisaba el resplandor rojizo de la selva que ardía. (Sonatas, 67)

Il sole declinava dal cielo puro, simile a un cerchio roseo di fiamma, che più s'ingrandiva e più s'accendeva nel raggiungere le cime dei colli. Tutta la campagna pareva ardere; e pareva che il garbino fosse l'alito dell'incendio. (Nov., 260)

No es necesario extremar el punto y querer ver en la descripción de Sonata de estío una repetición del cuento dannunziano. Bastará con constatar que ambos escritores se fijan en los mismos elementos y que ambos miran la naturaleza con ojos de paganos y de pintores ávidos de colores y de sensaciones lujuriantes. A veces atribuyen al paisaje una pureza y santidad que le confieren una aureola de poesía, como

en los dos ejemplos de La lámpara maravillosa y otro de Sonata de primavera que vamos a transcribir a continuación:

"Tenía el campo una gracia matutina y bautismal" (Lámp., 42); "El campo tenía una gracia inocente bajo la lluvia" (Lámp., 31); "En el jardín se levantaba el canto de un ruiseñor, que evocaba en la sombra azul de la tarde un recuerdo ingenuo de santidad" (Sonatas, 53). Algo semejante encontramos en las páginas de D'Annunzio: "Le loro attitudini erano integre nella santità della luce" (Inn., 66); "Il giorno aveva una specie di santità" (Nov., 280; Piacere, 206); "Una calma infinita era intorno.... Un sentimento di santità primitiva eravi ancora diffuso...." (Trionfo, 286).

Estas referencias a la santidad de la naturaleza no tienen nada que ver con el sentimiento religioso, sino que sirven de puro adorno por su poder alusivo y decorativo. En la naturaleza ambos escritores ven también la personificación de la lujuria, como evidencian estas descripciones de la Sonata mexicana:

El campo se hundía lentamente en el silencio amoroso y lleno de suspiros de un atardecer ardiente. La brisa aromada y fecunda de los crepúsculos tropicales creaba mi frente. La campiña toda se estremecía cual si al acercarse sintiese la hora de sus nupcias, y exhalaba de sus entrañas vírgenes un vaho caliente de negra enamorada, potente y deseosa. (Sonatas, 65-66)

Las cumbres azules de los montes se vestían de luz bajo un sol dorado y triunfal. Volaba la brisa en desiguales ráfagas, húmedas y agrestes como aliento de arroyos y yerbales. El alba tenía largos estremecimientos de rubia y sensual desposada. (Sonatas, 102-103)

y ésta de Il fuoco:

Tutta la Città ai miei occhi si accendeva di desiderio e palpitava di ansia nelle sue mille cinture verdi, come l'amante che aspetta la sua ora di gioia. Ella tendeva le sue braccia marmores verso il selvaggio Autunno di cui giungevale l'umido alito profumato dalla morte deliziosa delle campagne lontane. Ella spiava i vapori leggeri che sorgevano dal limite della laguna muta e parevano avvicinarlesi in aspetto di messaggi furtivi. (págs. 72-73)

Nuestros dos autores tienen descripciones maravillosas, como ya hemos notado, y como demuestran las que copiamos a continuación:

Era una noche de primavera, silenciosa y fragante. El aire agitaba las ramas de los árboles con blando movimiento, y la luna iluminaba por un instante la sombra y el misterio de los follajes. Sentíase pasar por el jardín un largo estremecimiento, y luego todo quedaba en esa amorosa paz de las noches serenas. En el azul profundo temblaban las estrellas, y la quietud del jardín parecía mayor que la quietud del cielo. A lo lejos el mar misterioso y ondulante exhalaba su eterna queja. Las dormidas olas fosforecían al pasar tumbando los delfines, y una vela latina cruzaba el horizonte bajo la luna pálida. (Sonatas, 29)

Erano i giorni ultimi de agosto. Una quiete estática teneva il mare; le acque avean tal trasparenza che ripetevan con perfetta esattezza qualunque imáine; l'estrema linea delle acque perdevasi nel cielo, cosí che i due elementi parevano un elemento unico, impalpabile, innaturale. Il vasto anfiteatro dei colli, popolato d'olivi, d'aranci, di pini, di tutte le piú nobili forme della vegetazione italica, abbracciando quel silenzio, non era piú una moltitudine di cose ma una cosa unica, sotto il comune sole. (Piacere, 163)

Es patente que Don Ramón y Gabriele poetizan el paisaje, escogiendo solamente lo que puede hacerlo bello y servir de

digno marco o reflejar los sentimientos de sus personajes. Hay que notar que el escritor gallego, más que el abruzzese, se aleja de la realidad en favor de la belleza, como en el trozo de Sonata de primavera que acabamos de citar. Sus descripciones muchas veces son más sencillas y producen una suave emoción, mientras que las de D'Annunzio de tarde en tarde, de pura preciosidad, pierden algo de su atractivo. Se diría que resplenden de un brillo frío como un diamante.

De particular belleza y efecto son las descripciones de palacios y jardines que encontramos en las Sonatas, en "Augusta," en "Beatriz" y en El Marqués de Bradomín. Son exquisitas descripciones de viejos palacios con escalinatas y enrederas, salas inmensas y tristes, jardines gentílicos con fuentes escondidas, estatuas mutiladas y arcos con escudos; bojés, mirtos y laureles seculares; cipreses mustios y laberintos oscuros. Son palacios y jardines de abolengo italiano. Valle-Inclán ha sacado elementos de Il piacere e Le vergini delle rocce, combinándolos para representar no sólo los ambientes italianos de Sonata de primavera, sino también los ambientes gallegos de Sonata de otoño y de los cuentos de Corte de amor.

Las descripciones, verdaderamente exquisitas, tienen el defecto de ser repetidas con harta monotonía, a veces en idéntica forma, a veces con leves variantes. Es obvio que Valle-Inclán tenía poca fantasía para inventar otras, o que

las encontraba tan admirables que no se cansaba de saborearlas e imitarlas. En Sonata de primavera, por ejemplo, se halla una descripción de la fuente del palacio Gaetani que después se repite dos veces en el drama de ambiente gallego El Marqués de Bradomín, y tres veces en Las mieles del rosal, librito donde en 1910 el autor recogió la flor de lo que había escrito hasta entonces.²⁴

En las páginas de Le vergini delle rocce, donde D'Annunzio describe la fuente del jardín de Trigento, encontramos los monstruos y las demás estatuas que componen la escultura que describirá Valle-Inclán por primera vez en las Sonatas:

La mole marmorea--componimento pomposo di cavalli nettunii, di tritoni, di delfini e di conche in triplice ordine--sorgeva innanzi a noi coperta di croste grigiastre e di licheni disseccati;... e le sue molte bocche umane e bestiali parevano quasi aver conservato nel silenzio l'attitudine della liquida voce ultimamente prodotta. (Vergini, 173)

El motivo está en este pasaje, pero Valle-Inclán le dió una cálida interpretación personal:

Los tritones y las sirenas de las fuentes borboteaban su risa quimérica, y las aguas de plata corrían con juvenil murmullo por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos, que se inclinaban para besar a las sirenas, presas en sus brazos. (Sonatas, 17)

²⁴Estas descripciones se encuentran en Sonatas, pág. 17; El Marqués de Bradomín, págs. 72 y 166-167, y en Las mieles del rosal (Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1910), págs. 138-139, 140, y 142.

En Le vergini D'Annunzio había descrito el grandioso espectáculo del agua que después de mucho tiempo volvía a correr por las numerosas bocas de tritones, delfinos, caballos marinos y figuras humanas que formaban el grupo de la fuente, y la descripción es una de las más admiradas de su obra. Hela aquí:

Le boccine dei tritoni soffiavano, le fauci dei delfini gorgogliavano. Dalla sommità uno zampillo eruppe sibilando, lucido e rapido come un colpo di stocco vibrato contro l'azzurro.... Uno strepito breve e netto come uno scroscio di risa poderoso echeggiò dapprima nel chiuso; poi fu come uno scoppio di applausi, fu come un rovescio di pioggia. Tutte le bocche diedero i loro getti, che si curvarono in arco per riempire le conche sottoposte. La pietra bagnandosi qua e là si copriva di macchie oscure.... in fine gioì tutta quanta al contatto dell'acqua, parve aprire alle gocce innumerevoli tutti i suoi pori, si ravvivò come un albero beneficato da una nube.... (Vergini, 175-176)

De esta rebuscada y precisa descripción Valle-Inclán recibió una impresión de vida a la cual dió una interpretación menos precisa, pero más personal y jocosa. El trozo de D'Annunzio, aun en la forma abreviada que hemos copiado, tiene algo de dramático y de grandioso como una gran orquesta mientras que el de Valle-Inclán da la impresión de una escena báquica a la manera de Boccaccio.

De todos modos es muy probable que la inspiración venga de la novela dannunziana, porque otros elementos que figuran en esta obra reaparecen en las del escritor español. Hay que hacer un trabajo de tijeras para reunir los elementos

esparcidos acá y allá. Para dar un ejemplo copiamos una poética descripción de Sonata de primavera compuesta de varios trocitos de Le vergini delle rocce:

Las veredas de mirtos seculares, hondas y silenciosas, parecían caminos ideales que convidaban a la meditación y al olvido entre frescos aromas que esparcían en el aire las yerbas humildes que brotaban escondidas como virtudes. Llegaba a mí sofocado y continuo el rumor de las fuentes sepultadas entre el verde perenne de los mirtos. Una vibración misteriosa parecía salir del jardín solitario, y un afán desconocido me oprimía el corazón.
(Sonatas, 42-43)

En los trozos a continuación hallamos el murmullo de la fuente escondida y el afán del caballero:

Mi giungeva all'orecchio una voce soffocata che era il chiocciolio sommesso d'una fontana nascosta nella vicinanza. E un'ansietà indefinibile mi premeva il cuore. (Vergini, 146)

los mirtos seculares, los bojés y los laureles que figuran también en otros jardines valleinclanescos:

Andavamo tra il verde perenne: tra i bossi, tra i lauri e tra i mirti antichissimi. (Vergini, 241)

las flores escondidas, las veredas silenciosas y hondas y el misterio en otro pasaje:

L'alta siepe dei mirti levavasi di contro tutta verde, non interrotta se non dalle bianche erme cogitabonde. E il terreno umido era tutto coperto dai muschi come da un feltro che rendeva silenzioso il nostro passaggio, aumentando la dolcezza del mistero. (Vergini, 250-251)

El estado de abandono de estos jardines les confiere una aureola de poesía. Allí se encuentran árboles centenarios, fuentes sin edad, estatuas mutiladas que han sido testigos de

las grandes pasiones y de la magnificencia de otros siglos. "Come non si può sentire la poesia della sua vecchiezza?" (Vergini, 149), exclama Claudio Cantelmo contemplando el jardín abandonado.

Como ya hemos observado, Valle-Inclán y D'Annunzio perciben el paisaje como cosa animada. Las fuentes, por ejemplo, cantan, lloran y ríen. Una de sus descripciones es sumamente interesante. Si la semejanza indicada en las que ya hemos examinado es innegable, el parecido aquí es más cercano aún, como comprabará el cotejo:

En el jardín, las fuentes repetían el comentario voluptuoso que parecen hacer a todo pensamiento de amor, sus voces eternas y juveniles. Al inclinarme sobre la balaustrada, yo sentí que el hálito de la primavera me subía al rostro. (Sonatas, 16)²⁵

Il primo fiato della primavera appena tiepido.... blandiva le tempie delle vergini inquiete. Sul grande claustro fiorito di giunchiglie e di violette, le fontane ripetevano il commento melodioso che da secoli la acque fanno ai pensieri di voluttà e di saggezza espressi nel distici leonini. (Vergini, 12-13)

La glosa que hace la fuente dannunziana está verdaderamente relacionada con el relato, pues sobre ella, labrado en la piedra, hay un dístico incitante al amor. En cambio la glosa de la fuente valleinclanesca tiene valor musical y

²⁵También en El Marqués de Bradomín, pág. 137 y Las mieles del rosal, págs. 138-139. El subrayado en la cita arriba es nuestro.

sugestivo, pero sin relación con el contexto. Este "comentario voluptuoso" ("comento melodioso.... si pensieri di voluttà," había dicho D'Annunzio) se modifica un poco cuando Valle-Inclán lo aprovecha en Sonata de otoño para adaptarse al tono melancólico del ambiente:

En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono. (Sonatas, 139)²⁶

Por estos jardines abandonados se pasean las mujeres de Valle-Inclán, o se sientan en bancos de piedra con escudos de familias linajudas, tanto en Sonata de primavera como en Sonata de otoño, y en El Marqués de Bradomín--todas formando guirnaldas con ramas de flores o arrojando hojas sobre los caballeros, a imitación de las mujeres dannunzianas. De las pruebas aducidas se puede constatar que el autor de las Sonatas no arrancó el paisaje y los jardines de los cuadros de los pintores italianos primitivos, como opina Alonzo Zamora Vicente,²⁷ sino que fue inspirado por los que había representado D'Annunzio en Il piacere y Le vergini delle rocce.

Valle-Inclán ha construido también sus palacios con el molde de los palacios de D'Annunzio, no sólo en la Sonata

²⁶ Sustancialmente la misma descripción se lee en El Marqués de Bradomín, págs. 137-138, donde el autor la usa para las acotaciones, que, como D'Annunzio en sus dramas, hace siempre muy poéticas y detalladas.

²⁷ Zamora Vicente, Las Sonatas de Valle-Inclán, págs. 82-84.

italiana, sino también en la gallega. El Pazo de Brandeso es "un edificio a la italiana, con miradores, fuentes y jardines" (Sonatas, 140), mandado edificar por el Obispo de Corinto.

Examinando sus descripciones nos enteramos de la gran semejanza que hay entre sus salones y los de Le vergini delle rocce, de la habilidad con que el autor ha acertado un ambiente que lleva su sello personal, aunque basado casi enteramente sobre elementos ajenos. Leamos, por ejemplo, la descripción del salón de los espejos:

En el fondo de los espejos, el salón se prolongaba hasta el ensueño como un lago encantado, y los personajes de los retratos, aquellos obispos fundadores, aquellas tristes damiselas, aquellos avellanados mayorazgos parecían vivir olvidados en una paz secular. (Sonatas, 141)

El autor de Le vergini delle rocce también había descrito un salón con grandes espejos nebulosos, también evocadores de lagos y de un mundo muerto:

Le pareti erano coperte di specchi compartiti in giro simmetricamente.... e gli specchi erano appannati e inverditi come le acque degli stagni soli.... (pág. 193)

Il gran numero degli specchi.... moltiplicava lo spazio all'infinito. E nulla era più triste di quei pallidi abissi illusorii che sembravano schiudersi in un mondo soprannaturale e allo sguardo dei viventi promettere d'attimo in attimo apparizioni funeree. (pág. 180)

Las figuras de los criados silenciosos y lentos, en librea azul y calcetines blancos, "avanzi d'un lusso abolito...." (pág. 197) parecían fantasmas del pasado:

Quando si ritraevano in disparte, parevano dileguarsi come ombre nella lontananza illusoria degli specchi,

rientrare nel mondo inanimato. (págs. 197-198)

Este efecto lo producen en la obra de Valle-Inclán las damas y caballeros de los retratos que parecen multiplicarse al infinito. Hay también la alusión a los fantasmas en las pisadas silenciosas de los niños: "... nuestras pisadas no despertaron rumor alguno: Parecían pisadas de fantasmas" (Sonatas, 141).

En los salones de Brandeso (Sonata de otoño) los personajes retratados parecen "vivir olvidados en una paz familiar," mientras que en los de Trigento (Vergini) hay un sentido de superstición y de miedo, despertado por la alusión a esas "apparizioni funeree" y a esas sombras de los criados que parecen volver a su "mondo inanimato." El contraste entre el pasado grandioso y brillante, y la inactividad y el abandono presente da relieve al sentido de tristeza que ambos escritores desean producir. Sin embargo, lo que engendra la descripción dannunziana es más bien una trágica desolación, mientras que la valleinclanesca es una apacible melancolía. Como de costumbre, el autor de Sonata de otoño ha escogido de la novela italiana sólo esos elementos que eran necesarios y adecuados para su propia creación. En la prosa de Gabriele D'Annunzio ha encontrado la expresión más atinada de sus propias tendencias y al imitarla no ha hecho sino expresar lo que tenía en su mismo corazón. La fascinación del pasado pretérito existía en Valle-Inclán desde sus años juveniles.

Así la había expresado en un artículo publicado en 1892:

Lo que en unas ruinas me atrae y me interesa no son las hojas de acanto, ni los astrólogos, ni las volutas, sino la yedra y el polvo; el hábito de la vejez. Para una imaginación algo enamorada de las cosas arcaicas y tradicionales, son el más grato solaz los fantaseos sobre cuatro piedras cubiertas de musgo, después de la lectura de una página carcomida en cualquier nobiliario.²⁸

Resulta patente que al seguir las huellas dannunzianas, Don Ramón desarrollaba sus tendencias personales. Lo que no resulta patente es que él hubiera aprovechado trozos ajenos sólomente para dar ambiente. Así declaraba para defender su apropiación de una escena de Jacobo Casanova después de la acusación que le movió Casares:²⁹

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 la narración.³⁰

Esta explicación podría pasar en el caso de la Sonata italiana. En efecto las incrustaciones e imitaciones dannunzianas se encuentran también en relatos que nada tienen que ver con Italia, como la Sonata galaica y "Beatriz." El mismo Valle-Inclán admite que sus apropiaciones no se limitaron a Sonata de primavera:

²⁸Valle-Inclán, "Cartas galicianas, IV. Por la tierra saliniense," en Fitcher, Publicaciones, pág. 77.

²⁹Julio Casares, Crítica profana, pág. 99.

³⁰Declaración de Valle-Inclán, reproducida por Francisco Madrid, La vida activa, pág. 169.

En mis narraciones históricas la dificultad mayor consiste en incrustar documentos y episodios de la época. Cuando el relato 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. Eso suele ocurrir en toda obra literaria." ³¹

Otrotanto explícito es en otra declaración al hablar de su obra:

Fuimos dos los que escribimos la obra de don Ramón del Valle-Inclán. Yo y el otro yo. Yo soy el de hoy, y el otro yo el que escribió historias en un estilo acusado de decadentismo. Mis primeras novelas tienen ese ritmo porque más que mías, personalmente mías, son obras de colaboración, hechos de familia, inspirados en las hazañas de una vieja casa de conducta arbitraria. ³²

El empeño de Valle-Inclán para expresarse y crearse un estilo fue siempre tenaz, pero al principio le costó mucho esfuerzo, como confesó:

En este amanecer de mi vocación literaria hallé una extrema dificultad para expresar el secreto de las cosas. ... Yo sentía la emoción del mundo místicamente, con la boca sellada por los siete sellos herméticos, y mi alma en la cárcel de barro temblaba con la angustia de ser muda. Pero antes del empeño febril por alcanzar la expresión evocadora, ha sido el empeño de fijar dentro de mí lo impreciso de las sensaciones. Casi siempre se disipaba al querer concretarlo. ... Y cuando del arcano de mis nervios lograba arrancar la sensación, precisarla y exaltarla, venía el empeño por darle vida en palabras, la fiebre del estilo, semejante a un estado místico, con momentos de arrobo y momentos de aridez y desgana. (Lámp., 25-26)

En las obras de D'Annunzio Don Ramón encontró la

³¹Reproducido por Francisco Madrid, La vida activa, pág. 109.

³²Ibid., pág. 103-104.

centella que le ayudó a expresar lo que sentía dentro de sí. Es interesante constatar que D'Annunzio también había confesado su esfuerzo para encontrar la expresión adecuada:

Io scrivo con molta lentezza, lo stile mi costa una fatica indicibile: tutto quel barbaglio di luce e di colore che alcuni ammirano, io lo faccio sprizzare dall'anima mia a furia di tensione e non sono contento mai.³³

Como Valle-Inclán, él también necesitaba el brío, el punto de partida que le suministraba un verso, una expresión, una figura encontrada en páginas ajenas. Declara en Il piacere, hablando del procedimiento creativo del protagonista:

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta;... il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il la, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa. (pág. 180)

Además de la selección de palabras y medios expresivos, Valle-Inclán quizás necesitaba también sugerencias para representar a los personajes y los ambientes aristocráticos aptos a dar a su estilo el color, el brillo y la elegancia que anhelaba. Encontrándolos en el exhuberante escritor italiano, los hizo suyos y los acomodó a sus relatos, logrando resultados verdaderamente admirables.

³³Gabriele D'Annunzio en una carta escrita de Roma a un amigo en 1881, y reproducida en Mario Marcazzan, L'opera poetica di Gabriele D'Annunzio, pág. 47.

CAPITULO IV

COMPARACIÓN DE LA TEMÁTICA

Los temas tratados por Valle-Inclán y D'Annunzio en las obras que vamos recorriendo son la sensualidad, el orgullo y el drama de su tierra natal.

La satisfacción de los instintos parece el fin principal de la existencia tanto en los personajes valleinclinianos como en los dannunzianos y en los de los escritores decadentes en general.

El orgullo empuja al individuo a exaltar la propia voluntad, sacrificando todo sentido de justicia y de amor al próximo.¹

Estos temas no son tratados separadamente, sino que se entrelazan en la acción de las novelas y de los cuentos y dramas amorosos de ambos escritores.

¹Al hablar de las Sonatas Valle-Inclán dijo, según relata Ramón Gómez de la Serna, Don Ramón del Valle-Inclán, pág. 64, que trató el tema de Don Juan, en el cual se han desarrollado tres temas: "Primero: falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa. Segundo: Satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás. Tercero: conquista de mujeres. Es decir, demonio, mundo y carne, respectivamente." Amado Alonso, "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán," en Materia y forma en poesía, pág. 261, observa que el tema es triple: amor, religión y muerte, permanentemente enlazados, y que "hay un cuarto tema de extraño poder. Es un tema ausente: la ausencia de la lucha por la vida." Enrique Anderson Imbert, "El escamoteo de la realidad en las Sonatas," Realidad (Buenos Aires), II, 4 (1948), 46, opina, como nosotros, que hay también el orgullo.

El drama de la tierra natal es un tema que se encuentra también en las novelas amorosas, pero especialmente en los cuentos regionales.

I. SENSUALIDAD

Para profundizar la sensualidad ambos nuestros escritores utilizan la muerte, la religión y el esteticismo, que no son temas separados, sino facetas del mismo tema. La muerte no es cosa por ser temida, sino un potente estímulo erótico, porque el sentido de miedo y de misterio que va asociado con ella intensifica las sensaciones. Esto puede ser porque, como señala Carlos Bousoño, "el romanticismo junta en un sólo haz las ideas de amor y de muerte. ... Sin embargo, ... tal igualación no es más que un tropo ensalzativo de los sufrimientos o de los peligros del amor."² O más bien puede ser porque siempre, en el concepto de los románticos y decadentes, la muerte y la belleza vienen fundidos a menudo en una especie de herma bifronte, que tiene su belleza particular, llena de encanto fatal.³

En las obras de Valle-Inclán como en las de D'Annunzio de las cuales nos ocupamos, la religión tiene doble función:

²Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre (Madrid: Ediciones Insula, 1950), pág. 235.

³Mario Praz, La carne, pág. 29.

afrodisíaca y estética, pues ofrece el prestigio de la tradición, de su fausto, de su arte, de su música, y la poesía de la fe.

Examinaremos ahora brevemente el tema de la sensualidad en la obra de cada uno de nuestros dos escritores y mostraremos luego dónde coinciden.

Sensualidad en la obra de Valle-Inclán

El amor sensual es el asunto principal de todas las obras de Valle-Inclán de la primera etapa, salvo Flor de santidad y algunos cuentos de Jardín umbrío y Jardín novelesco. En unos cuentos, como "Augusta," la mujer es la que toma la iniciativa y a veces es singularmente repugnante por su cinismo.

Los amoríos del Marqués de Bradomín enlazan las cuatro Sonatas que representan cuatro fases y cuatro modalidades de la vida de un hombre. Sus aventuras eróticas están aderezadas por la alusión a la muerte y a la religión, y por su actitud esteticista y vanidosa. Este Don Juan sin problemas pasa de un amor a otro sin otro sentimiento que cierta dulce nostalgia. El nunca se enamora de veras, ni siquiera en Sonata de primavera, aunque dice que María Rosario fue el único amor de su vida. Sus palabras son reveladoras: "Viéndola a tal punto temerosa, yo sentía alagado mi

orgullo donjuanesco y algunas veces, sólo por turbarla, cruzaba de un lado a otro" (Sonatas, 35).⁴

El amor de la Niña Chole se reduce a una sensualidad casi animal, pues la atracción de esta criolla es su crueldad y el prestigio literario. Bradomín la ve como una de "aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso" (Sonatas, 65). Le atrae también la aureola de incesto que la rodea. Todos estos son poderosos atractivos en concierto con las tendencias decadentistas de las cuales D'Annunzio ya se había hecho divulgador.

El Marqués libertino no siente ni siquiera un sentimiento de piedad por su antigua amante de Sonata de otoño: "Con penosa aridez de corazón comprendí que se moría" (Sonatas, 127). Por María Antonieta de Sonata de invierno siente desprecio, y su relación es mera lujuria. El sentimiento que siente por Maximina es motivado por la nostalgia del tiempo que huye y por su vanidad. Además tiene sabor de incesto. El amor de esta niña, como el de la novicia María Rosario, le proporciona una emoción voluptuosa como si cayese en su corazón "rocío de lágrimas purísimas" (Sonatas, 56). Pero no tiene nada de puro, pues ese deseo nostálgico de las

⁴Seguiremos citando en el texto las obras de Valle-Inclán y de D'Annunzio que mencionamos con frecuencia, sirviéndonos de las abreviaturas convenidas.

ilusiones juveniles se ha convertido ahora en "una perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas" (Sonatas, 234-235).

Sin embargo, más que llorar con sus víctimas Bradomín ríe por el gusto de verlas enamoradas al punto de suicidarse por él. Después deplora su incapacidad de remordimiento, el "consuelo de los pecadores arrepentidos" (Sonatas, 235), porque lo priva de un placer más sutil.

Tres amores despiertan en el Marqués de Bradomín sensaciones satánicas: el de la Niña Chole, que le da "una voluptuosidad sutil y depravada" (Sonata, 75); el de Concha, cuyo cadáver le produce "una tristeza depravada y sutil" (Sonatas, 176), y el amor funesto de la hija, cuyo suicidio le llena el alma de "una tristeza depravada y sutil ... lujuria larvada de místico poeta" (Sonatas, 233). Con estas experiencias Valle-Inclán pone a su personaje en compañía de los "dandies" de la literatura romántica y decadente.

Es claro que los amores de este moderno Don Juan son "vanidad y placer epidérmico."⁵ Son también amores anómalos por la elección de mujeres que se alejan del tipo común. Este es uno de los requisitos de las mujeres escogidas por los escritores fineseculares.⁶

⁵Amado Alonso, Materia y forma en poesía, pág. 235.

⁶Yole Nardi, D'Annunzio e alcuni scrittori francesi, pág. 26.

La religión asoma a cada momento en las historias amorosas de Valle-Inclán, ya como rasgo de tradición y aristocracia, ya como condimento "para que la carnalidad esté en su punto."⁷ Explica el autor: "El dolor del pecado agranda el ámbito de nuestra ciudad interior y lo llena de resonancias infinitas" (Lámp., 238). También declara por boca del Marqués de Bradomín:

... gustaba de aquellos escrúpulos como un encanto más, acaso el mejor que podía ofrecerme María Antonieta. No se llega a viejo sin haber aprendido que las lágrimas, los remordimientos y la sangre alargan el placer de los amores cuando vierten en ellos su esencia afrodita: numen sagrado que exalta la lujuria, madre de la divina tristeza. (Sonatas, 202-203)

La religión está presente también en el ambiente solemne y devoto de Sonata de primavera, en los cuadros y crucifijos que se hallan en las casas aristocráticas, y en el continuo empleo del vocabulario propio del culto para describir cosas de la vida cotidiana.

En sus historias amorosas Valle-Inclán no trata la religión con seriedad. Además de servirse de ella para profundizar la voluptuosidad, a menudo se burla del clero, de los Sacramentos y de la moral cristiana, y lo hace con la sonrisa condescendiente del hombre superior que cuenta fábulas a unos niños ingenuos en presencia de adultos enterados del secreto.

⁷G. Torrente Ballester, Literatura española contemporánea, pág. 233.

Más que de su religión se podría hablar de su "a-religión,"⁸ pues Valle-Inclán no clama contra los abusos del clero ni contra los dogmas. Sólo se muestra despreocupado como quien ha superado el período de las creencias, buenas solamente para las beatas y los niños. De su educación católica le queda admiración por la magnificencia artística de la iglesia y por la poesía de las cosas asociadas con la niñez, como el tañido de las campanas y las leyendas de las santas. Además le queda cierto sentido de misterio y de superstición, como testimonia el manojito de hierbas de virtud oculta puesto entre las almohadas de Concha "con un sentimiento extraño, mezcla de superstición y de ironía" (Sonatas, 135).⁹

⁸E. Anderson Imbert, op. cit., pág. 47, distingue en el Valle-Inclán de las Sonatas tres actitudes: "a-religiosa, irreligiosa y ... anti-religiosa." G. Cox Flynn, en la reseña del libro de Juan Ruiz de Galarreta, Ensayo sobre el humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán, HR, XXXVIII (enero de 1965), 71-74, afirma que Don Ramón desvalora totalmente los valores tradicionales no sólo en las Sonatas, sino también en Flor de santidad, donde se mofa de la Virgen María y del milagro de la encarnación. No podemos compartir esta opinión, pues nos parece que en Flor de santidad el autor siente la poesía de la fe candorosa.

⁹La superstición dejó su huella en la vida de Valle-Inclán igual que en la obra. Cuenta Fernández Almagro, Vida y literatura, pág. 154, que a todos sus hijos Don Ramón les dio, además de los nombres de la dinastía carlista, el nombre de uno de los Reyes Magos, por la virtud que estos tienen tradicionalmente de librar de la alferecía a los que llevan el nombre de uno de ellos. El biógrafo relata también, Ibid., pág. 276, que en sus dolores durante los últimos días de su vida, nuestro autor gallego invocaba a la Virgen del Carmen, pero rehusó los Sacramentos que un amigo le aconsejaba. En su artículo "Modernismo," reproducido en parte por

La presencia de la muerte, así como la de la religión, es continua en las Sonatas igual que en la demás literatura amorosa de la fase inicial de nuestro escritor gallego. Amor y muerte se encuentran en el Palacio Gaetani de Sonata de primavera. El funeral de Monseñor, la muerte de la niña, el enloquecimiento de la doncella, todos sirven para mantener vivo el pensamiento de la partida final. En Sonata de estío amor y muerte se encuentran mientras el negro es desgarrado por los tiburones, en la celda de un convento mientras las campanas doblan a muerte, y en varios otros episodios. En Sonata de otoño es continuo el recuerdo de la palidez y enfermedad de la heroína y de la melancolía de la estación, y la muerte llega de veras en un momento de voluptuosidad. En Sonatas de invierno los peligros de la guerra, la amputación del brazo del Marqués, la muerte de una monja, el suicidio de la niña son todas cosas recordadoras del acabamiento, crean un vaho de tristeza romántica y sirven de condimento a la sensualidad.

El protagonista de las Sonatas, además de sensaciones eróticas y raras, busca el goce estético. En todos los trances

Díaz-Plaja, Modernismo frente a noventa y ocho, pág. 76, Valle-Inclán dijo: "Odio la religión ..." El artículo fue publicado en 1902, el año de Sonata de otoño, así que el desacato que demuestra Bradomín a todo lo religioso podría tener base en el sentimiento del autor, por lo menos en ese período. Es cierto que las opiniones y los sentimientos de Don Ramón son a menudo muy contradictorios.

amorosos se acuerda del efecto que produce en relación con el mundo del arte y de la literatura. Hemos aquí unos ejemplos. Al dejar a Concha por unas horas, él se despide como el cruzado "que partía a Jerusalén" (Sonatas, 155). Por María Rosario siente "esa romántica tristeza que encanta los amores juveniles, con la leyenda de los grandes y trágicos dolores que se visten a la usanza antigua" (Sonatas, 30).

Con extremos wertherianos soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron a la historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo." (Sonatas, 30)

Fue nuestro numen Aretino, y como oraciones pude recitar en italiano siete sonetos gloria del Renacimiento: Uno distinto para cada sacrificio. (Sonatas, 101-102)

María Antonieta fue exigente como una dogaresa, pero yo fui sabio como un viejo cardenal que hubiese aprendido las artes secretas del amor en el confesionario y en una Corte del Renacimiento. (Sonatas, 203-204)

Y ésta es solamente una mínima parte de los ejemplos que se pueden hallar en las cuatro Sonatas. Como observa agudamente Enrique Anderson Imbert, Bradomín aparece "como un coreógrafo de escenas amorosas."¹⁰

Hemos visto que la religión, la muerte y el esteticismo se reúnen en la obra amorosa de Valle-Inclán para agrandar y sutilizar el goce de los sentidos. Se verá ahora que los mismos recursos han sido empleados anteriormente por Gabriele D'Annunzio.

¹⁰ Anderson Imbert, loc. cit.

Sensualidad en la obra de D'Annunzio

Como en la obra de Valle-Inclán, en la de D'Annunzio la búsqueda del amor sensual es el empeño principal de los personajes. En unas novelas y en unos dramas se trata de una verdadera obsesión erótica y egoística que lleva a la crueldad y a la destrucción. Así el esteta-afrodisíaco Andrea Sperelli (Piacere) sacrifica y destruye a la mujer casta, María Ferres; Tullio Hermil (Inn.) asesina al pobre niño que le recuerda la afrenta a su orgullo; Giorgio Aurispa (Trionfo), impotente contra la lujuria llegada al paroxismo, mata a la amante y se mata a sí mismo; Leonardo (Città morta) sacrifica con el anegamiento a la hermana de quien se ha enamorado de amor incestuoso; Lucio (Gioconda) sacrifica a la esposa por la amante, satisfaciendo a un tiempo su egoísmo erótico y su anhelo artístico; Claudio (Vergini) sacrifica a Massimilla enamorándola cruelmente cuando ella está para entrar en el convento.

En los libros del escritor pescarés no se encuentra el amor genuino, si se excluye quizás el de María Ferres. Lo que se encuentra es la incesante búsqueda de sensaciones nuevas y más sutiles que empujen al hombre a extremar otras más raras y más agudas. El hombre se hace víctima de la lujuria que en apariencia quiere vencer, pero que en efecto

apetece como una voluptuosidad más.¹¹ Es el triunfo del instinto sobre la disciplina, de la estética sobre la ética.

La falta del sentimiento verdadero del amor es evidente para cualquier lector, pues D'Annunzio pone de relieve el profundo egoísmo de sus personajes. En Il piacere, por ejemplo, dice que Andrea Sperelli tenía en sí, siempre vivo, el instinto del desapego de todo lo que le atraía sin atarlo, y que pasaba de un amor a otro con increíble leviandad (pág. 127). "Habere non haberi" era su norma (pág. 41). En Le vergini delle rocce Claudio Cantelmo escucha el dictamen de su conciencia: "Non ti lasciar prendere da una femmina.... Bisogna che tu.... possa sempre rispondere superbamente come Castruccio: --Io ho preso lei non ella me" (pág. 99).

Para los galanes dannunzianos la mujer es tan sólo instrumento de placer o inspiradora de las pasiones más terribles, o de obras de arte. El atractivo de la Foscarina (Fuoco) es la lujuria colectiva que Stelio imagina habersele quedado en el cuerpo y en el alma de la actriz.¹² El atractivo de

¹¹F. Flora, D'Annunzio, págs. 45-47, hace observaciones muy interesantes sobre la lujuria dannunziana.

¹²D'Annunzio, Il fuoco, pág. 46: "E una pesante tristezza lo inclinó verso l'estremo amore di quella donna solitaria e nomade che pareva portare nelle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane dalla cui bestialità compatta ella aveva sollevato il brivido fulmineo e divino dell'arte con un grido di passione o con uno schianto di dolore o con un silenzio di morte; una torbida brama lo piegò verso quella donna sapiente e disperata in cui egli

Ippolita, ese "animale voluttuario e magnifico, destinata a.... suscitare le fantasie ambigue d'una lussuria estetica" (Trionfo, 350) son su animalidad y su esterilidad. El atractivo de Elena Muti (Piacere) es también su lujuria estéril.

Todas las mujeres dannunzianas son casadas, menos las tres hermanas de Le vergini delle rocce donde el amor no se realiza físicamente, y Bianca María de La città morta la cual viene sacrificada por el hermano culpable de deseos incestuosos. A diferencia de las heroínas valleinclanescas, ninguna de las de D'Annunzio se arrepiente de haber engañado al marido, ni siente remordimiento.

Antes que Valle-Inclán, D'Annunzio ha reconocido y aprovechado el valor afrodisíaco y estético de la religión. Esto se nota en la frecuente alusión a las cosas litúrgicas, especialmente en las escenas eróticas. Además, el autor de Trionfo della morte lo indica explícitamente. Giorgio y Demetrio Aurispa sienten la fascinación de las formas exteriores del catolicismo por lo que éste tiene de bello y misterioso, pero no tienen fe en Dios ni en la moral cristiana. Fijémonos en los pasajes a continuación:

Egli amava gli emblemi della religione, la musica sacra, l'odore dell'incenso, i crocifissi, gli inni della chiesa latina. Era un mistico, un ascetico,

credeva di scoprire i vestigi di tutte le voluttà e di tutti gli spasimi, verso quel corpo non più giovane, ammolito da tutte le carezze e rimasto ancora sconosciuto per lui."

il più appassionato contemplatore della vita interna. Ma non credeva in Dio. (Trionfo, 169-170)

.... entrambi avevano l'anima religiosa inclinata al mistero, atta a vivere in una selva di simboli o in un cielo di pure astrazioni; entrambi amavano le cerimonie della chiesa latina.... tutte le sensualità più violente e più delicate. Ma avevano perduto la fede. S'inginocchiavano davanti a un altare disertato da Dio. (Trionfo, 280-281)

Gabriele D'Annunzio no cree en Dios, pero no es anticristiano ni anticlerical programático, y alterna la exaltación con el oltraje, según el momento.¹³ La fascinación del pecado queda explícita:

Ma la voluttà come peccato gli parve più fiera, più agitante. Gli parve intensa come nessun'altra l'ebrezza frenetica degli amplessi a cui si abbandonavano i martiri della Chiesa primitiva, nelle prigioni, aspettando il supplizio....

Aspirando alla fede e alla redenzione, che faceva egli dunque se non aspirare a brividi e fremiti nuovi, a voluttà ignorate? -Infrangere il divieto e impetrare il perdono; commettere la colpa e confessarla piangendo....: -non avevano queste cose un fascino tutto sensuale? (Trionfo, 283-284)

Andrea Sperelli adorna el lugar de sus citas amorosas con vestimentas y objetos que han servido a la celebración de ritos sagrados. Así describe la alcoba donde recibía a sus amantes:

La stanza era religiosa come una cappella. V'erano riunite quasi tutte le stoffe ecclesiastiche da lui possedute e quasi tutti gli arazzi di soggetto sacro. (Piacere, 289)

¹³Meozzi, Significato della vita, pág. 181.

Llena de evocaciones religiosas, esta alcoba le parece el lugar más propicio para conquistar a María Ferres. La posesión de la mujer casta

gli parve il più nuovo, il più raro godimento a cui potesse giungere e quella stanza gli parve il luogo più degno di accogliere quel godimento, perchè avrebbe reso più acuto il singolar sapore di profanazione e di sacrificio che il segreto atto, secondo lui, doveva avere. (Piacere, 289)

Imaginando a María Ferres entrar en esa especie de santuario, Andrea se complace de la belleza que ofrece su aparición entre toda aquella magnificencia religiosa, y se da cuenta de que "il senso estetico e la raffinatezza della sensualità soverchiarono e falsarono in lui il sentimento schietto ed umano dell'amore" (Piacere, 291).

Cuando D'Annunzio se enternece al hablar de cosas religiosas, se trata de efusiones líricas y no de actos de fe. Son recuerdos de la infancia lejana, como en el siguiente pasaje de "Ad Altare Dei," que data de 1884:

Io pure credevo; e dalla mia fede di fanciullo i suoni dell'organo sacri e l'odore dolce che emanava da Giacinta suscitavano delle visioni confuse, delle visioni infinite, di mezzo a cui, non so perchè, fiorivano certi ricordi vaghi della prima infanzia. (Libro, 96)

Es patente que la religión tiene valor estético, afrodisíaco o lírico, y viene puesta al servicio del sensualismo dannunziano. La religión como función moral no se hace sentir durante el primer período de la producción literaria de

este escritor sino como freno por romper; es decir, es otro objeto de lujuria.¹⁴

La contemplación de la muerte es para D'Annunzio otra experiencia sensual. Esto se verifica a menudo en todos sus libros. En L'innocente, por ejemplo, el pensamiento de la muerte agudiza el arrobamiento de Giuliana:

.... seppi che un'immagine di morte e un'immagine di voluttà insieme avevano inebriata la povera creatura e che ella aveva fatto un voto funebre nell'abbandonarsi al languore del suo sangue. (pág. 102)

Più d'una volta ella aveva parlato di morte.... Ella era dunque dominata da un pensiero lugubre? Un tal pensiero aveva forse acceso in lei quegli ardori cupi, quasi disperati, quasi folli, tra le mie braccia. (pág. 119)

La vista del sufrimiento físico y de la palidez de su esposa incita a Tullio Hermil al erotismo:

¹⁴ Aquí alguien podrá observar que lo que piensan los personajes no es lo que piensa el autor. Será oportuno por lo tanto recordar que varios críticos han señalado que la obra de D'Annunzio, si no es verdaderamente autobiográfica, es por lo menos autoanalítica; cf. Gonzalo Zaldumbide, La evolución de Gabriel D'Annunzio, pág. 85; G. A. Borgese, Gabriele D'Annunzio, pág. 104; F. Flora, D'Annunzio, pág. 70; P. Carli, Storia della letteratura italiana, pág. 772. Mario Nanteli, D'Annunzio credente (Roma: Ugo Pinto Editore, 1957), passim, defiende su tesis aseverando que si el poeta no era observante de las prácticas religiosas, sí tenía fe. N. Cimmino, Poesia y poetica, pág. 60, señala un poemito en el cual Gabriele escarnece francamente los valores religiosos. F. Flora, D'Annunzio, pág. 83, relata que el poeta pescarés había ataviado la villa de Settignano, "La Capponcina," con estolas, pupitres y candelabros sagrados junto a varios ídolos. Esto demuestra que conservaba en la vida la misma actitud hacia la religión que describía en sus libros.

E come sempre, tra le angosce che mi dava il pensiero della sofferenza di Giuliana, l'immagine sensuale si determinava diventando lucida e durevole. (pág. 129)

En la última novela de la Rosa, el pensamiento de la muerte es un romántico pesimismo y una voluptuosidad más: "Era il caro e terribile pensiero dominante, il pensiero della morte" (Trionfo, 201); "La morte, infatti, m'attira....

(Trionfo, 97). En Le vergini delle rocce también este pensamiento es valorizado con frecuencia. Claudio, por ejemplo, admira a Sócrates porque éste reconocía "il fascino della bellezza caduca e.... il pregio che l'idea della morte conferisce alla grazia delle cose terrene" (pág. 35), y se regodea en las melancolías voluptuosas y en las apasionadas perplexidades que puede producir "il sentimento del continuo tramutare, del continuo trapassare, del continuo perire" (pág. 37). En Sogno di un mattino di primavera el doctor habla de un sueño juvenil donde "la morte e la vita sono divenute una cosa sola, infinitamente più bella e più grande della morte e della vita."¹⁵

El dolor causado por la religión, la muerte y el incesto, "passione scellerata e sublime" (Vergini, 55-56), es apreciado por D'Annunzio porque hace más picante el júbilo, como revelan las palabras de Claudio delante de la fuente donde Umbelino ha anegado a su hermana:

¹⁵D'Annunzio, Sogno di un mattino di primavera, en I sogni delle stagioni (Roma: Il Vittoriale degli Italiani, 1939), pág. 28.

Così la dolce fontana, invidiando il sapore del pianto, indicava ai gaudiosi l'arte sottile di gustar qualche amarezza nella piena felicità. (Vergini, 245)

Il pensiero della morte affascinò la sua anima. (Vergini, 238)

Como los demás escritores románticos y decadentes, D'Annunzio halla la suprema belleza en la unión de lo bello y lo triste.

Los personajes dannunzianos junto al goce erótico siempre buscan el goce estético, de modo que nunca se abandonan a la sinceridad y a la sencillez. Para ellos la vida y el arte se confunden. Stelio Effrena "era giunto a compiere in se stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonia" (Fuoco, 18). Como el Marqués de Bradomín, y antes que él, los amantes dannunzianos preparan los escenarios amorosos:

.... l'espressione verbale e plastica dei sentimenti in lui era sempre così artificiosa, così lontana dalla semplicità, che egli ricorreva per abitudine alla preparazione anche nei più gravi commovimenti dell'animo. (Piacere, 12)

La sua vanità di giovine viziato ed effeminato non trascurava mai nell'amore alcun effetto di grazia o di forma.... Egli aveva in sé qualche cosa di Don Giovanni e di Cherubino.... (Piacere, 13)

Per la natura del suo gusto, egli ricercava negli amori il gaudio molteplice: il complicato diletto di tutti i sensi, l'alta commozione intellettuale, gli abbandoni del sentimento, gl'impeti della brutalità. E poichè egli ricercava con arte, come un estetico, traeva naturalmente dal mondo delle cose molta parte della sua ebrezza. Questo delicato istrione non comprendeva la commedia dell'amore

senza gli scenari. Perciò la sua casa era un perfettissimo teatro.... (Piacere, 16-17)

Andrea dejaba memorias eróticas en las galerías de arte, en los jardines antiguos, en los palacios llenos de recuerdos artísticos y literarios: "... tutte le solitarie sedi della Bellezza conoscevano il loro amore" (Piacere, 109).

Los ejemplos aducidos, y muchos otros que se podrían aducir, muestran claramente que para nuestros autores el amor consiste de la satisfacción de los sentidos, refinada por la religión, la muerte, la literatura y las artes, consideradas en su valor plástico y sensual.

A continuación estudiaremos algunos casos específicos de la manera de tratar la sensualidad adoptada por nuestros autores.

Semejanzas

Los galanes de Valle-Inclán practican las formas exteriores del culto, aunque no tienen verdadera fe, y las mujeres son piadosas. Unas de ellas, además, están en punto de entrar en un monasterio. Los libertinos encuentran un acicate poderoso para la búsqueda de sensaciones raras en la seducción de mujeres devotas. Si son futuras monjas, la atracción gana fuerza, pues la conquista de tales mujeres tiene el mérito de la novedad y el sabor del sacrilegio.¹⁶

¹⁶D'Annunzio, Piacere, pág. 131, nos ilumina sobre este particular: "Un crudel gusto di contaminazione lo

Estos epicúreos de sensaciones voluptuosas aprecian la sensibilidad exquisita y el corazón apasionado que caracterizan a las que renuncian a su voluntad y a su libertad para entregarse completamente a Dios. Valle-Inclán alude a esta característica de las monjas al hablar de María Antonieta:

La llama del amor ardía en sus ojos con un fuego sombrío que parecía consumirla. Eran los ojos que algunas veces se adivinan bajo las tocas monjiles en los locutorios de los conventos. (Sonatas, 202)

Valle-Inclán relata la tentación de dos novicias: María Rosario, que está para ponerse el hábito monjil, y Maximina, que de veras no es novicia, sino educanda en un instituto de monjas, pero Bradomín insiste en el apellido con el intento de darle un halo de criatura apartada del mundo.

D'Annunzio también ha relatado la tentación de dos mujeres castas: Massimilla, al punto de entrar en un monasterio, y María Ferres, "turris eburnea" (Piacere, 194), cuya conquista apetece el Conde Andrea Sperelli para aliviar el tedio mientras convalece de la herida recibida en un desafío a un marido ofendido.

El móvil de las tentaciones descritas por Valle-Inclán y D'Annunzio es el mismo: no amor, sino orgullo, egoísmo,

spingeva a sedurre le donne di fama migliore." A propósito de la conquista de una novicia, recuérdese la apuesta de Don Luis y Don Juan en José Zorrilla, Don Juan Tenorio, I, xii.

y sadismo.

La tentación de María Rosario, que ocurre en Sonata de primavera, se parece mucho a la de Massimilla de Le vergini delle rocce, novela publicada ocho años antes. Julio Casares, el más severo crítico de Valle-Inclán, ha señalado la semejanza.¹⁷ En efecto las dos mujeres son hermosas princesas llenas de gracia y de ardor; las dos están para entrar en un convento de clausura, viven en un antiguo palacio rodeado de viejos mirtos y de cipreses seculares, y se presentan leyendo un libro edificante. Ambos seductores conocen esos libros y hablan de San Francisco y de Santa Clara. Ambos consiguen hacer vacilar a la novicia.

Hay semejanzas también en la condición de los caballeros, ambos muy jóvenes, linajudos, huéspedes de familias principescas, y recién llegados de Roma.

El galán de Sonata de primavera se regocica en el placer sádico de atormentar a la dulce doncella: "Viéndola a tal punto temerosa, yo sentía alagado mi orgullo donjuanesco, y algunas veces, sólo por turbarla, cruzaba de un lado a otro" (Sonatas, 35), escribe en sus memorias. También confiesa: "Yo tenía las lágrimas en los ojos, y sabía que cuando uno llora, las manos pueden arriesgarse a ser audaces" (Sonatas, 53). Recordando estos amores, los llama

¹⁷ Casares, Crítica profana, pág. 99-100.

"locuras gentiles y fugaces" que lo han hecho "suspirar y sonreír toda la vida" (Sonatas, 29).

En Le vergini delle rocce también el protagonista se divierte turbando a la suave novicia para saborear la voluptuosidad de verla sufrir: "Come saprei esasperare fino all'angoscia le inquietudini che sono in voi!..." (págs. 243-244); "È la mia santa prediletta--io aggiunsi, lieto di vederla così attonita, tentato dal piacere di turbare e di abbagliare quell'anima che mi pareva ardente e malsicura" (pág. 269). Al constatar que Massimilla se está enamorando, confiesa: "Sentii allora come fosse vero e profondo il mio distacco" (pág. 339).

Sin embargo, la seducción de Sonata de primavera y la de Le vergini delle rocce son semejantes, no iguales. En aquélla el Marqués de Bradomín emplea sus artes amorosas, y si no consigue su fin donjuanesco la culpa se debe a la fatalidad que interviene causando la muerte de la hermanita y el enloquecimiento de la novicia. En la novela italiana el Conde Cantelmo busca una experiencia estética más que carnal, y después de infundir en la pobre mujer el deseo y la esperanza del amor, la abandona desilusionada. El tiene un programa claro y frío: escoger una de las tres Princesas para dar la vida al futuro "re di Roma" que reúna en su persona todas las eximias calidades de los Cantelmo y de los Montaga. Le fascinan las tres hermanas y quisiera conquistarlas todas al mismo tiempo.

En efecto este héroe dannunziano procede a enamorar a las mujeres, insensible a la desolación que deja en cada una. Satánico como es el deseo del Marqués de Bradomín al tentar a María Rosario, sin duda resulta más humano y menos cruel que el de Cantelmo.

Valle-Inclán no ha copiado la escena de la tentación de Massimilla, sino que ha tomado el motivo dannunziano adoptando unos elementos, eliminando otros. Sus princesas son cinco, no tres como en Le vergini delle rocce, y su novicia es la más fuerte y maternal de las hermanas, mientras que la de D'Annunzio es la más lánguida y necesita el sustento de la hermana Anatolia. Las niñas de Sonata de primavera son alegres, casi infantiles, mientras que las de Le vergini delle rocce son tristes, taciturnas, en plena madurez, y viven en su enorme palacio completamente apartadas del mundo.

Valle-Inclán piensa en el modelo, sin embargo, al representar a sus Princesas Gaetani y escribe que "caminaban lentamente por los senderos del laberinto, como princesas que acarician un mismo ensueño" (pág. 17). Aunque muy poética y pintoresca, esta descripción representa a las niñas (que son alegres y chistosas, y una de ellas de cinco años) en una situación inverosímil, mientras que sería adecuada para complementar la descripción de las Princesas tristes hecha por D'Annunzio:

Aspettavano così un loro eguale, un reduce dalle città magnifiche apportatore d'un soffio di quella grande

vita a cui esse avevano rinunziato.

E ciascuna forse nel suo cuore segreto aspettava lo Sposo. (pág. 8)

En otra página sigue la descripción dannunziana: "... le tre principesse m'erano apparse como all'inizio di una favola uscenti con un sorriso novello..." (pág. 237).

El autor de Sonata de primavera ha asimilado materia y estilo en el episodio de la tentación de una novicia, pero ha mejorado el diálogo abandonando la larguísima y erudita disertación sobre el concepto del amor que tenía Santa Catalina de Siena, y sobre el "idilio" entre San Francisco y Santa Clara que hubiera escandalizado a la ingenua y tímida María Rosario. En dos paginitas ha concentrado lo bastante para crear una escena de seducción sencilla, directa y convincente, si bien demoníaca y descarada. La de D'Annunzio, tan recargada de retórica y de erudición, cubre varias páginas brillantes pero pesadas que podrían convencer al intelecto pero no al corazón.

El parecido entre el ambiente, las circunstancias, los personajes, y la sensación no deja duda sobre la fuente de inspiración, obvia para quien lea las dos versiones. Sin embargo Valle-Inclán no se ha llevado todo, hasta la barredura, como asevera Casares,¹⁸ sino que ha elaborado el

¹⁸Casares, Crítica profana, pág. 101.

motivo de modo que su escena es concisa, quintaesenciada, y verosímil.

La tentación de Massimilla quizás ha inspirado también la escena del enamoramiento de Maximina que leemos en Sonata de invierno. La semejanza no es tan sorprendente como la de María Rosario, pero tiene elementos que hacen pensar en la obra de D'Annunzio, incluso el nombre de Maximina, que bien pudiera ser derivado de Massimilla.¹⁹

La tentación de María Rosario tiene otra fuente de inspiración que, por lo que pude averiguar, no se ha notado todavía. Se encuentra en Il piacere y es la tentación de una mujer casada, dulce y pura, que con su hija, Delfina, es huesped de una amiga de infancia en la misma villa que el Conde Andrea Sperelli. Elegante, rico, orgulloso, elocuente, ávido de sensaciones sentimentales y estéticas, este libertino halla una fascinación especial en la hermosa señora que ha llegado a la villa precedida de la fama de mujer inconquistable.

En Sonata de primavera leemos que el Marqués de Bradomín se entenece al tratar de enamorar a María Rosario:

Y mi voz fue tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción ...
(Sonatas, 52)

19

Franco Meregalli, Studi su Valle-Inclán, pág. 17, también tiene esta opinión. Según él, la acusación de Casares tocante lo de la escena de Sonata de primavera no se debe tomar a la letra. Esto es también lo que acabamos de demostrar.

Lo mismo hace el Conde Cantelmo:

In quella specie d'ebrezza sentimentale, tutte le malinconie gli risalivano alle labbra; e il suono stesso della sua voce, umile e un po' tremante, gli aumentava la commozione.... (Piacere, 228)

María Rosario cierra los ojos con espanto, pero su boca "parecía sentir una voluptuosidad angustiosa" (Sonatas, 52).

María Ferres también hace un gran esfuerzo, como si estuviera para desmayarse, pero su boca "tradiva una sorta di dolorosa voluttà...." (Piacere, 229). Cada caballero pide perdón a la mujer, y protesta que viéndola tan alta, tan ideal, tan pura, su corazón agoniza sin esperanza (Sonatas, 52; Piacere, 226). Las damas, agitadísimas, llaman a una niña: María Rosario a su hermanita, María Nieves, y María Ferres a su hija, Delfina.

Sin duda los diálogos son distintos. El Marqués de Bradomín dice con pocas palabras bien escogidas lo que está diluido en largos discursos retóricos de Andrea Sperelli. Por ejemplo, Bradomín dice con una sola frase que este amor habrá sido como un fuego purificador, y Andrea expresa el mismo pensamiento en un largo discurso. Además, las expresiones del escritor italiano se encuentran dispersas en varias páginas, y no siempre en el mismo orden. Valle-Inclán las agrupa y las sintetiza.

La entrada de la niña es distinta en las dos novelas, y a primera vista se diría que Valle-Inclán no ha utilizado sino su propia fantasía para crear el resto de la historia.

Sin embargo, unas páginas atrás hay en Il piacere otra llegada de Delfina que muy probablemente ha sugerido a Valle-Inclán la de María Nieves. Obsérvese que ambas niñas entran corriendo, el pelo flotándoles sobre la espalda; que ambas "son" llenas de gracia; que piden algo de su respectiva hermana y madre: María Nieves un vestido para su muñeca, Delfina un burro para traer al palacio el montón de fruta que ha cogido en el parque de la villa; que ambas empiezan a contar una historia fantástica y confusa, mientras los caballeros lamentan en su corazón la oportunidad perdida.

Prescindiendo de la descripción de la niña, que es muy semejante en el concepto pero no en el lenguaje, cotejaremos un breve pasaje de cada narración:

Callábamos conmovidos, y la niña empezó a referirnos la historia de su muñeca. Se llamaba Yolanda y era una reina. Cuando le hiciesen aquel vestido de tisú, le pondrían también una corona.

María Nieves hablaba sin descanso. Sonaba su voz con un murmullo alegre, continuo, como el borboteo de una fuente. Recordaba tantas muñecas que había tenido, y quería contar la historia de todas. Unas habían sido reinas, otras pastoras. Eran largas historias confusas, donde se repetían continuamente las mismas cosas. La niña extraviábase en aquellos relatos como en el jardín

Delfina ora parlava, parlava, abundantemente, ripetendo senza fine le stesse cose, infatuata della cerva, mescolando le più strane fantasie, inventando nuove storie monotone, confondendo una favola con l'altra, componendo intrichi ne' quali si smarriva ella stessa. Parlava, parlava, con una specie d'incoscienza, quasi che l'aria del mattino l'avesse inebriata; e intorno a quella sua cerva chiamava figli e figlie di re, cenerentole, reginelle, mostri, tutti i personaggi de' regni immaginari, in folla, in tumulto come nella metamorfosi continua d'un sogno. Parlava allo stesso modo di un uccello che gorgheggia, con modu-

encantado del ogro las tres hermanas, Andara, Magalone y Aladina. (Sonatas, 53-54)

lazioni canore....
Li altri due non parlavano, nè ascoltavano. Ma pareva loro che quella cantilena coprisse i loro pensieri.... (Piacere, 231-232)

Nos parece inequívocable la ascendencia dannunziana de esta escena, pero, como casi siempre, Valle-Inclán ha cogido lo esencial, sea para trazar la figura de la niña, sea para dar la impresión de la fantasía infantil.

La escena del galanteo de María Rosario, fusión de dos escenas dannunzianas, supera ambas especialmente con motivo del dialogo acertado, que es uno de los logros más valiosos de Valle-Inclán, mientras que es una de las cualidades de que carece D'Annunzio.

No sólo Valle-Inclán considera el amor de la misma manera sensual y superficial que D'Annunzio, sino que ha recibido su inspiración para representar escenas amorosas. Si todavía quedara duda sobre la ascendencia de la situación que acabamos de estudiar, bastaría fijarse en varios otros indicios que atestiguan con qué interés y admiración el novelista gallego ha leído y absorbido motivos de Il piacere. Empecemos por la figura de Delfina, que, como se ha notado, Don Ramón tenía presente al dibujar la figura de la hermanita de María Rosario. Que sepamos, todavía no se ha señalado que puede haber inspirado también la figura de Nelly, hija de Augusta, del cuento homónimo de Valle-Inclán.

Delfina es una niña de pocos años, mientras que Nelly es una adolescente que se enamora del amante de su madre. Se diría entonces que es absurdo hablar de semejanzas, pero examinando a la criatura valleinclanesca uno se da cuenta de que bien puede ser una derivación dannunziana. Hay que recordar que Valle-Inclán no copia, sino que de una expresión, de una sensación o de un motivo recibe inspiración para desarrollar su propia composición.

En Il piacere el autor describe la estrecha relación espiritual que existe entre María Ferres y su hija, relación que el galán quisiera quebrar porque presenta un obstáculo a la conquista completa del corazón de la madre. Sobre este indicio de celos Don Ramón enhiebra su trama fantástica.

El ambiente donde se desarrolla la intriga amorosa de "Augusta" es un palacio de campo con terrazas, escalinatas, y enrederas como el de Il piacere. Augusta Del Fede, mundana y lujuriosa, pasa allí el verano, visitada a menudo por el Príncipe Attilio. Al empezar el cuento, el marido está para regresar, y la viciosa dama, para asegurarse la continuación de la intriga sin dar sospechas, propone el matrimonio de la hija con su amante.

En Il piacere no hay nada de tan repugnante. La mujer a quien el caballero espera conquistar es una dama virtuosa y una buena madre. Sin embargo hay unas circunstancias que indican que Valle-Inclán ha aprovechado la fantasía de D'Annunzio, desarrollándola a su manera. Las circunstancias

son el ordeño de una vaca y su coronación, cosas bastante banales.

En "Augusta" Nelly quiere llevar al Principe a ordeñar a una vaca y a beber su leche todavía tibia, hechos que él ha de celebrar en una "Egloga Mundana." Acuden los tres personajes--los amantes y la hija de ella--y de repente deciden poner una corona de hiedra en el testuz de la res como en un rito pagano.

En Il piacere el Conde Sperelli y María Ferres están paseando cuando la hija de ésta expresa su deseo no de ordeñar una vaca (sería inconcebible para el gusto dannunziano, y tal animal prosaico no se encontraría en un jardín gentílico), sino de cebar a una cierva a la que ha visto dar vueltas por el parque.

No extraña que Valle-Inclán, en busca de una extravagancia para una niña aristocrática, haya pensado en otro animal después de leer el episodio de la cierva en la novela del admirado escritor italiano.

La coronación que se halla en Il piacere no es de un animal, sino de una estatua. Delfina ha entretejido hábilmente una guirnalda con ramas floridas de naranjo, y por una subitánea fantasía infantil quiere coronar con ella a la divinidad de piedra. Este acto es espontáneo en una niña, pero la madre y su admirador, atraídos el uno hacia el otro por una fuerte atracción sentimental, ven en el suceso el misterio de una alegoría.

En el cuento de Valle-Inclán es el Príncipe quien tiene la intención de coronar a la vaca, y Augusta quien teje la corona y desempeña el papel de vestal para el rito pagano, y por eso el acto es libresco y afectado. Los amantes saborean las segundas intenciones y la farsa que representan delante de la ingenua doncella, mientras el autor lo toma todo en burla y se ríe él también.

Tanto en el cuento español como en la novela italiana se nota el alarde de erudición y de sensibilidad artística. En el caso de Valle-Inclán, la alusión a la mitología es algo forzada, y esto hace pensar que la haya inspirado el recuerdo de la herma de Il piacere. Además, el gallego nos muestra su "ídolo" iluminado por el sol, como la estatua dannunziana. He aquí los dos cuadros:

L'erma, cogitabonda sotto la ghirlanda, era tutta constellata dai raggi che penetravano tra li intervalli de' fogliami. (Piacere, 232)

La vaca levantó el mitológico testuz coronado de hiedra, y miró de hito en hito al sol que se ocultaba. Herida por los destellos del ocaso, la Foscarina parecía de cobre bruñido, recordava esos ídolos que esculpió la antigüedad clásica, divinidades benignas y fecundas que cantaron los poetas.²⁰

Si estos indicios no bastaran a demostrar la fuente de inspiración de estos episodios amorosos, habría el tipo de caballero, "poeta y gran señor," admirador de la tradición

²⁰"Augusta," en Corte de amor, págs. 189-190. Citaremos por Corte.

erótica y galante del Renacimiento florentino, "Príncipe poeta que cincelaba sus versos con el mismo buril que cincelaba Benvenuto las copas de oro ..." y autor de Salmos paganos (Corte, 150-151). Este caballero es (o parece) una parodia de Andrea Sperelli, poeta galante y gran señor él también, autor de un libro de versos eróticos, Favola di Ermafrodito. Otros detalles del juego amoroso del protagonista de Il piacere reaparecen en las páginas de Valle-Inclán. Aquí vemos unos gestos de Augusta:

Sin dejar de reír dio una vuelta por la solana arrancando puñados de hojas y flores, que arrojaba sobre el Príncipe. (Corte, 168)

y unos de Concha, la dama de Sonata de otoño:

Cuando descendía la escalinata, me saludó arrojando como una lluvia las rosas deshojadas en su falda. (Sonatas, 139)

que repiten los de María Ferres:

Dalla penultima terrazza salutò con la mano Andrea che aspettava ritto sull'ultimo gradino; e gli gettò le foglie raccolte, che si sparpagliarono come uno sciame di farfalle. (Piacere, 212)

En Il piacere Ramón del Valle-Inclán ha encontrado una verdadera almáciga de motivos, de situaciones y expresiones que aprovechó en las Sonatas y en los cuentos. Por ejemplo, el episodio del té que Andrea Sperelli bebía de los labios de la amante, los personajes valleinclanescos lo recuerdan dos veces: en "Augusta" y en Sonata de estío:

Galante y gran señor, el poeta deshoja las rosas de Alejandría sobre la nieve de divinas desnudeces, y

ebrio como un dios, y coronado de pámpanos, bebe en las copas blancas de las magnolias el vino alegre y dorado que luego en repetidos besos vierte en la boca roja y húmeda de Venus Turbolenta. [sic] (Corte, 151)

Tuvo miedo de aquellos labios, los labios de Lili, frescos, rojos y fragantes como las cerezas de nuestro huerto, que tanto gustaba ofrecerme con ellos. (Sonatas, 75)

En Sonata de invierno María Antonieta se enoja con su antiguo amante porque se muestra consentido a que ella vuelva a cohabitar con su esposo, y repite la respuesta de Elena Muti, ahora Lady Heathfield, a su antiguo amante que le propone reanudar su intriga amorosa. Dice María Antonieta:

Serías capaz de que me repartiese entre vosotros?
(Sonatas, 202)

y Elena:

Soffriresti tu di spartire con altri il mio corpo?
(Piacere, 32, 318 y 319)

frase que en la novela italiana se repite como un estribillo. Sin embargo, si la situación y las palabras son semejantes, no lo es la reacción de los dos caballeros. Mientras que Bradomín reflexiona cándidamente que aun sin el acicate de los celos--pues él nunca fue celoso de los maridos--los escrúpulos de María Antonieta serán precioso aderezo a su voluptuosidad, Andrea Sperelli se siente herido en su orgullo por las palabras frías de la amante y revela unos celos poderosos.

En Sonata de invierno el Marqués se encuentra también con otra antigua amante, Carmen. Para hacerse perdonar de

unas palabras un poco crueles ella repite un gesto de Elena Muti al tratar de hacerse perdonar de Andrea. El pasaje valleinclanesco:

... queriendo restañar la herida me hechó al cuello su boa de marta, ofreciéndome los labios como un fruto: ¡Divinos labios que desvanecían en un perfume de rezos el perfume de los olés flamencos! (Sonatas, 211)

Y el dannunziano:

Sempre così sorridendo, ella si tolse dal collo con un gesto agile il lungo boa di martora e lo gittò al collo di lui, in guisa d'un laccio. Pareva facesse per gioco. Ma con quel morbido laccio, profumato del profumo medesimo che Andrea aveva sentito nella volpe azzurra, ella attirò il giovane, gli offerse le labbra, senza parlare. (Piacere, 362)

La imagen de los labios "como un fruto" se encuentra unas líneas más adelante:

Ambedue le bocche si ricordarono.... di quelle congiunzioni terribili e soavi.... che davano la sensazione illusoria come d'un frutto molle e roscido che vi si sciogliesse. (Piacere, 362)

Encontramos entonces el boa de marta, el beso con labios como fruto, y aunque en sentido distinto, el perfume, que en realidad parece más a propósito en la escena de D'Annunzio. La acción de la amante italiana no extraña, pues ésta se encuentra de paseo en una carroza; en cambio Carmen, la española, al encontrarse en su propia casa, no llevaría su boa puesto. Por eso la imitación de la escena no deja duda si alguna había. Los elementos del episodio son parecidos: un antiguo amante linajudo y una duquesa se encuentran después de algún

tiempo y el galán quiere reanudar la relación amorosa; la mujer se niega, pero trata de hacerse perdonar con una actitud chistosa. El tono, sin embargo, es distinto. Bradomín halla la aventura placentera, Sperelli exasperante.

Parece indudable que Valle-Inclán y D'Annunzio han empleado varias situaciones casi idénticas para representar el tema amoroso. Las semejanzas están en pormenores, no en el conjunto. Aunque el amor es sensualidad en ambos escritores, el español lo representa gozoso o suavemente melancólico, mientras que el italiano, en busca de sensaciones inauditas, lo lleva a la exasperación.

II. ORGULLO

Ya hemos señalado que el orgullo es otro tema importante de nuestros dos escritores. Como la muerte, como la religión y el esteticismo, el orgullo permea todas sus representaciones novelescas, forma el marco y matiza el relato.

Ahora examinaremos como lo desarrolla y como lo utiliza cada escritor, y luego haremos la confrontación.

Orgullo en la obra de Valle-Inclán

En las Sonatas el despreocupado y elegante cinismo con que el Marqués de Bradomín glorifica la carne y el crimen y

se burla de las creencias religiosas proviene del orgullo y de la firme convicción de una superioridad que lo pone fuera de cualquier moral. El petulante aristócrata se refiere a su orgullo como "mi gran virtud" (Sonatas, 222), "mi mayor virtud" (Sonatas, 40), y una de las "antiguas pasiones sagradas que animaron a los dioses antiguos" (Sonatas, 181).

Fernández Almagro señala que al exaltar el orgullo, la fuerza, la violencia, y el instinto Brandomín revela el influjo de Nietzsche como lo interpretó D'Annunzio. Según este crítico, el Marqués encarna al sobrehombre nietzscheano tomando de modelo al protagonista de Le vergini delle rocce.²¹

El héroe valleinclanesco demuestra su admiración literaria por las hazañas violentas de personajes históricos o legendarios, y su añoranza del pasado, cuando la fuerza y la violencia eran muy estimadas, y lamenta: "Las almas son cada vez menos ardientes, menos impetuosas, menos fuertes" (Sonatas, 94).

Por orgullo y desprecio a los límites impuestos a los demás, el "sobrehombre" de las Sonatas no sólo condona, sino que ensalza las perversiones eróticas: el efebismo, "aquel bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas" (Sonatas, 98), y el incesto, "el magnífico pecado de las tragedias antiguas" (Sonatas, 89). Lamenta no poder él mismo disfrutar ni comprender el amor de los efebos, y siente

²¹Fernández Almagro, Vida y literatura, págs. 81-82.

nostalgia por "el tiempo antiguo de los griegos y romanos, cuando los efebos coronados de rosas sacrificaban en los altares de Afrodita" (Sonatas, 98).

Al Marqués de Bradomín el sentido de superioridad no le viene de la consciencia del ingenio ni de las conquistas morales, sino de su linaje aristocrático.

En las Sonatas y demás obras de Valle-Inclán del período 1895-1907 hay dos niveles sociales: aristocracia y pueblo. Ambos pueden eximirse de obedecer a las normas de conducta establecidas para la burguesía vulgar, que el autor desprecia y representa por unos pasajeros que viajan con Bradomín a "Tierra Caliente," y por un escribano. Dice de los pasajeros: "¡Herejes y mercaderes en el puente, herejes y mercaderes en la cámara! Cualquiera tendría para desesperarse" (Sonatas, 63). Al escribano lo hace matar como a un perro en "Mi bisabuelo" (Jardín, 168-169), y lo hace apalear tres veces: en Sonata de otoño (Sonatas, 146), en Sonata de invierno (Sonatas, 228), y en El Marqués de Bradomín (pág. 91). Por lo demás, la clase media es como si no existiese. En cambio el pueblo sirve para dar realce a la condición privilegiada del aristócrata y Valle-Inclán lo representa en forma poética y tierna. Bradomín no sólo no deja pasar ocasión de mencionar a los personajes importantes de su ascendencia, sino que se ufana de los privilegios que le vienen de los fueros antiguos. En Sonata de estío, por ejemplo, se da tono señalando que,

por el fuero concedido a su familia de canónigos agustinos, él está dispensado de arrodillarse para rezar en la iglesia (Sonatas, 82). Su altivez se manifiesta con las mujeres, los religiosos, y hasta con el pretendiente Carlos VII.

La posición social le da al Marqués de Bradomín la libertad de hacer lo que le da la gana sin preocupación alguna porque "la aristocracia está por encima de los prejuicios y el pueblo está por debajo."²²

Además del Marqués de Bradomín, en la obra inicial de Valle-Inclán hay otro personaje que se destaca: Don Juan Manuel de Montenegro, él también un aristócrata que personifica algunas de las "virtudes" ensalzadas por el autor en esta primera fase.

Orgullo en la obra de D'Annunzio

El orgullo es una de las características de los personajes dannunzianos también, y no solamente de los que representan el influjo de Nietzsche. Como observa Flora, después de haber leído la obra del filósofo alemán, D'Annunzio se dio cuenta de que había sido sobrehombre desde el día de su nacimiento. En la teoría de Nietzsche él vio realizados los aspectos de los cuales había querido componerse:

²²Ramón Sender, "Estudio preliminar," en Valle-Inclán, Sonatas, pág. xxxv.

voluntad, voluptuosidad, orgullo, instinto.

Antes de esta realización el novelista italiano había creado a héroes vanidosos y orgullosos en los Romanzi della rosa, pero a todos ellos les faltaba la voluntad, en modo especial a Giorgio Aurispa, víctima de una lujuria extremada. Los héroes de este ciclo se sienten seres superiores por su aristocracia y por sus dones intelectuales. Todos ellos son descendientes de condottieri sanguinarios y de artistas famosos, todos son dueños de ingentes riquezas heredadas, todos desprecian a los que tienen que ganarse la vida. Andrea Sperelli quiere hacerse una vida como se hace una obra de arte. De su padre ha aprendido el culto a la belleza, la codicia del placer, y el desprecio a los prejuicios (Piacere, 140-141), entendiendo por esto el desprecio a la moral. Giorgio Aurispa se deja guiar por su instinto y por la voluptuosidad, y se cree en derecho de matar a su amante para librarse de la lujuria a la cual no sabe resistir. Tullio Hermil está convencido de poseer una superioridad y una rareza tal que le permitan ponerse fuera de las leyes morales y de la opinión pública: "La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra potrebbe giudicarmi." (Inn., 5).

En Le vergini delle rocce e Il fuoco la influencia de Nietzsche lleva a D'Annunzio a manifestar una jactancia descarada. No hay límites a la prosopopeya de sus personajes.

²³Flora, D'Annunzio, pág. 55.

Claudio Cantelmo se hace un programa para llegar a la máxima elevación creando al "ideal tipo latino," al futuro "re di Roma," y una obra de arte suprema (Vergini, 96). Es un sueño de dominio sobre los hombres, quienes ahora están buscando una igualdad que nunca podrán lograr, porque, según él, unos hombres han nacido por ser dominadores y otros esclavos. Por éstos, que él llama La Gran Bestia, siente un desdén olímpico y los cubre de improperios: "Le loro mani.... sono atte a raccattar lo stabbio, ma non degne di levarsi per sancire una legge nell'assemblea" (Vergini, 69); "Lo sguardo della folla è peggio che un getto di fango; il suo alito è pestifero" (Vergini, 98); debería de haber "una magnifica strage ad arme bianca per irrigare e concimare le terre isterilite" (Vergini, 362).

Es el derecho de los fuertes que han de dominar a los débiles. Es también el dominio de la belleza sobre la utilidad, del instinto egoísta sobre la bondad. Proclama Stelio Effrena:

Per ottenere vittoria sugli uomini e sulle cose, nulla vale quanto la costanza nell'esaltar se medesimo e nel magnificare il suo proprio sogno di bellezza e di dominazione. (Fuoco, 59)

El lamenta que "un artista principe così magnificamente sensuale.... fosse costretto a vivere in disparte, a celebrare le feste 'de' suoni, de' colori e delle forme' nel palagio del sogno solitario" (Fuoco, 30).

Tal vez la mejor exposición de la moral dannunziana se encuentra en el pasaje a continuación:

L'orgoglio e l'ebrezza del suo duro e pertinace lavoro, la sua ambizione senza freno e senza limiti, costretta in un campo angusto, la sua insofferenza acerrima della vita mediocre, la sua pretesa ai privilegi dei principi, il gusto dissimulato dell'azione ond'era spinto verso la folla come verso la preda preferibile, il sogno di un'arte più grande e più imperiosa che fosse a un tempo nelle sue mani segnate di luce e stromento di soggezione, tutti i suoi sogni superbi e purpurei, tutti i suoi bisogni insaziabili di predominio di gloria e di piacere insorsero e tumultuarono in confuso abbagliandolo soffocandolo. (Fuoco, 45-46)

En sus novelas D'Annunzio desprecia a los débiles, a los burgueses, a los que no cultivan la belleza como valor supremo, y todo lo que impide la realización de sus sueños.

No cabe duda que el orgullo es un móvil potente en la obra de D'Annunzio no menos que en la de Valle-Inclán, y que ambos autores admiran al hombre que se destaca de la gente común. Sus actitudes se encarnan en sus personajes, y a veces son expresadas de manera muy semejante. Estas actitudes reflejan su rebelión contra el materialismo de la sociedad contemporánea, donde el conseguimiento de las comodidades, el éxito de los negocios, y el progreso de la ciencia parecen haber substituido el deseo de grandeza y el amor a la belleza y a la poesía. (Vergini, 100-102).

Pasaremos ahora a comparar la posición adoptada por nuestros escritores en lo tocante el orgullo, y a comprobar que la actitud de Valle-Inclán en varios casos tiene ascendencia dannunziana.

Será quizás tempestivo recordar al lector que todas las obras italianas que vamos examinando fueron no sólo publicadas, sino también traducidas antes de la publicación de las Sonatas y demás obras de Valle-Inclán estudiadas en estas páginas.

Semejanzas

Leyendo cualquier obra de Gabriele D'Annunzio hallamos siempre presente la preocupación del autor de no quedarse confundido con el hombre de las masas. Giorgio Aurispa "aveva cominciato presto a nutrire l'ambizione segreta che esalta e fuorivia tutti i veri uomini intellettuali disdegnosi della vita comune" (Trionfo, 195). El héroe de Le vergini delle rocce confiesa con soberbia:

C'è in ogni Cantelmo una tendenza originale a far parte da sè solo, a separarsi, a ben determinar la persona e potestà proprie. Sembra che ognuno fondi la concezione della sua dignità sul fermissimo convincimento che l'essere uno è radice dell'esser buono, e ciò che è buono è tale perchè consiste in uno. (Vergini, 383-384)

Esta es también la "convicción del Marqués de Bradomín, que en su lema resume quizás las palabras del personaje dannunziano:

Los españoles nos dividimos en dos grandes bandos: Uno, el Marqués de Bradomín y en el otro, todos los demás. (Sonatas, 78)

Bradomín, igual que Claudio, muestra desprecio a las clases trabajadoras y a las virtudes cristianas de la humildad y de la renuncia. En cambio elogia a los antiguos guerreros

feroces y lujuriosos que seguían sus instintos demostrando crueldad, intrepidez, y un violento deseo de gozar de la vida. Ambos sienten despertarse en sí el "ánimo atávico" (Sonatas, 228), lamentan haber nacido en tiempos inoportunos para el despliegue de esas bellas virtudes heroicas, y admiran a los antepasados que supieron derramar sangre, violar doncellas, encendiar pueblos, saquear ciudades, y esclavizar gente. En su estética neroniana Claudio Cantelmo deplora que la sociedad actual no ofrezca sino espectáculos de vulgaridad, sin siquiera "la fiamma d'un'ambizione perversa ma titanica" (Vergini, 45) ni el "lampo d'un bel delitto" (Vergini, 45). Glorifica la fuerza, "la prima legge della natura, indistruttibile, inabolibile" (Vergini, 72), y los odios y las pasiones violentas que hicieron "bello" el siglo de Santa Catalina de Siena (Vergini, 334).

Asimismo el Marqués de Bradomín admira a los negros encontrados en México por sus "actitudes de reyes bárbaros, magníficas, sanguinarias ..." (Sonatas, 111). Al oír el toque marcial de la corneta en la vieja ciudad de Estella, se entusiasma y expresa sus sentimientos que son de clara inspiración dannunziana:

Yo sentí alzarse dentro de mí el ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico, que haciéndome un hombre de otros tiempos hizo en éstos mi desgracia. (Sonatas, 228)

Estos mismos sentimientos los había declarado Claudio Cantelmo

en parte en los trozos siguientes:

.... dalle radici stesse della mia sostanza-- là dove dorme l'anima indistruttibile degli avi-- sorgevano getti di energia così veementi e diritti ch'io pur mi rattristavo riconoscendo la loro inutilità. (Vergini, 43)

È meraviglioso.... che queste antiche forze barbare si sieno conservate in te con tanta freschezza. Esse sono ancor belle, se bene importune. In altro tempo ti varrebbero a riprendere quell'ufficio che si conviene ai tuoi pari. (Vergini, 44)

Sin embargo Cantelmo se toma en serio y se propone cumplir el mandato de su sangre patricia y de su ingenio con un fantástico programa artístico y político; al contrario Bradomín es irónico, y aunque lamenta haber nacido en tiempos inoportunos para emular las hazañas heroicas de los antepasados, sólo acude a los placeres amorosos. En Sonata de invierno declama su admiración estética a los espectáculos horrorosos y bestiales:

Yo siento, también, que el horror es bello, y amo la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y a los viejos soldados crueles, y a los que violan doncellas, y a los que encendian mieses, y a cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar. (Sonatas, 228)

La misma admiración exprime en Sonata de estío:

Aquel capitán de bandoleros con aliento caballeresco ... parecía nacido para ilustrar su nombre en las Indias saqueando ciudades, violando princesas, esclavizando emperadores. (Sonatas, 94)

Estos motivos se encuentran en Le vergini delle rocce, y es probable que de allí los haya sacado Valle-Inclán. Claudio Cantelmo, a la vista de unas montañas excelsas y hórridas, tiene la visión de hombres de su misma sangre que comiten

"bellos" delitos:

Si risvegliò forse nelle radici stesse della mia sostanza l'ebrietà barbarica dei lontani padri,...
Io vidi uomini che mi somigliavano irrompere nella città espugnata, saltare oltre i mucchi dei cadaveri e degli arredi, affondare le spade nelle carni con un gesto infaticabile, portare in arcione le donne seminude a traverso le lingue innumerevoli dell'incendio mentre il sangue saliva al ventre dei loro cavalli agili e crudeli come i leopardi. (Vergini, 189-190)

También en el pasaje a continuación Valle-Inclán puede haber hallado la inspiración para su entusiasmo heroico y voluptuoso. Es un himno en loor de la belleza del mundo y de los antepasados que supieron gozar de ella y transmitieron a su descendiente, Claudio, su sangre rica y ardiente:

Lodati sieno per le belle ferite che apersero, per i belli incendi che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero, per tutte le loro stragi, le loro ebrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati.... (Vergini, 66)

Los mismos sentimientos había expresado ya Andrea Sperelli en Il piacere, donde la Quimera le lisonjea ofreciéndole a elección las maneras de realizar su ansia de grandeza:

Vuoi tu pugnare?
Uccidere? Veder fiumi di sangue?
gran mucchi d'oro? greggi di captive
femmine? schiavi? altre, altre prede? Vuoi
tu far vivere un marmo? Ergere un tempio?
Comporre un immortale inno? Vuoi (m'odi,
giovine, m'odi) vuoi divinamente
amare? (Piacere, 173)

Si el vehículo expresivo no es igual, pues Valle-Inclán siempre sintetiza los discursos dannunzianos, parecidas son las ideas

de nuestros dos escritores. Su héroe es quien sabe realizar sus sueños rompiendo los frenos y pisando todos los derechos. ¿Quién mejor dotado para simbolizar a ese héroe que el cruel y valiente hijo de Alejandro VI? Y a César Borgia Gabriele D'Annunzio llama "divino" y lo menciona varias veces en sus novelas acercándolo a los grandes artistas de su tiempo: al "divino Sanzio" en Il piacere (págs. 57 y 117); al Pinturicchio en la misma novela (pág. 108), y a Leonardo da Vinci en Le vergini delle rocce (pág. 85). De esta manera hace resaltar el gusto a la cultura y a la sabiduría necesarios a completar-- con el valor militar, la intrepidez, la perspicacia política y la crueldad--la imagen del "ideal tipo latino."

Don Ramón del Valle-Inclán, siguiendo las huellas del admirado escritor italiano, rinde honor al mismo personaje. En su obra lo menciona varias veces para representar cualidades que admira en personajes del presente. De Don Juan Manuel, hidalgo mujeriego y violento, dice: "Ese no tiene escrúpulos. Es otro descendiente de los Borgias" (Sonatas, 148). En un trance amoroso Concha dice al amante: "No te permito que poses ni de Aretino ni de Borgia" (Sonatas, 131). Cuando Valle-Inclán quiere representar la hermosura, la valentía, la temeridad y soberanía del bandolero Juan Guzmán lo compara al famoso "Príncipe" de Maquiavelo:

... el capitán de los plateados tenía el gesto dominador y galán con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento. Era hermoso como un

bastardo de César Borgia. Cuentan que, al igual que aquel príncipe, mató siempre sin saña, con frialdad, como matan los hombres que desprecian la vida, y que sin duda por eso no miran como un crimen dar la muerte ... Hoy sólo de tarde en tarde alcanzan tan alta soberanía porque las almas son cada vez menos ardientes, menos impetuosas, menos fuertes. (Sonatas, 94)

En la exaltación del famoso condottiero Valle-Inclán y D'Annunzio denuncian su preferencia por la "soltura satánica con que aquél ... desafiaba el destino en la capilla, en la alcoba y en el campo de batalla."²⁴ Admiran a bárbaros como el "Valentino" porque prefieren el despliegue de los instintos a la humildad. ¿No ha dicho Bradomín que él también (¿también como Gabriele?) siente "que el horror es bello" (Sonatas, 228)? El sentimiento estético lleva al culto del instinto de poder, o sea al orgullo y al concepto de la vida por ser vivida soberbiamente. Valle-Inclán declara en su libro de estética que el sendero de la belleza "es el primer camino que se abrió en las conciencias, es anterior a toda razón ética ..." (Lámp., 245), y admonesta: "No olvides que la última y suprema razón que todas las cosas atesoran para ser amadas es ser bellas" (Lámp., 243).

En esta concepción pagana del mundo coincide Gabriele D'Annunzio, quien escribió: "Quando la Bellezza si mostra, tutte le essenze della vita convergono in lei como in un centro; ed ella ha quindi per tributario l'intero universo" (Vergini, 179).

²⁴Ramón Sender, "Estudio preliminar," en Valle-Inclán, Sonatas, xii.

Pero la "Belleza" no es para la muchedumbre, sino para una minoría elegida: "Il mondo è la rappresentazione della sensibilità di pochi uomini superiori" (Vergini, 28). Para ser superiores estos hombres tienen que ser aristócratas, pues la superioridad deriva de un procedimiento de selección progresiva a través de las generaciones. De aquí la necesidad de ostentar títulos nobiliarios y de alardear las hazañas heroicas y los logros artísticos de los antepasados. Con la condición aristocrática van también el ambiente lleno de objetos preciosos y las maneras orgullosas y refinadas.

La manía de aristocracia es un rasgo común a los personajes de ambos autores, pero mientras Valle-Inclán repite las mismas historias genealógicas con pocas variantes al pasar de un cuento a otro, de una novela a un drama, a veces a través de todos ellos, y hasta a su misma autobiografía, D'Annunzio ofrece más variedad y enhiebra sus historias con largas citas documentables. Además, Don Ramón adorna a sus marqueses y a sus condes de antepasados insignes, pero lo hace con candorosa ironía,²⁵ mientras que D'Annunzio es siempre ampuloso y serio. La prosapia de Cantelmo, por ejemplo, ocupa nada menos que doce páginas de Le vergini delle rocce (págs. 382-394). Verdad que Claudio quiere demostrar que él es la quintaesencia de todas las magníficas cualidades

25

José Alberich, "Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán," HR, XXX, 4(1965), 371.

encarnadas en generaciones de ilustres antepasados, pero su discurso es un interminable vaniloquio, cosa que nunca haría el Marqués de Bradomín.

El orgullo y el deseo de hacer parte de la minoría patricia no son exclusiva de los personajes de ficción dannunzianos y valleinclanescos, sino que son típicos de los autores mismos. Aunque de familia burguesa, D'Annunzio llega a casarse con una duquesa, acude a las más importantes casas patricias de Italia, y vive entre un lujo principesco. Por boca de Andrea Sperelli expresa su propio anhelo cuando contesta, a quien le pregunta qué quisiera ser: --Príncipe romano. (Piacere, 43). Después de la conquista de Fiume el gobierno italiano otorgó a D'Annunzio el título de Príncipe de Montenevoso, título que, aunque de poca substancia, quizás pudo satisfacer su anhelo de nobleza.

Valle-Inclán dice por boca de Bradomín que quisiera ser "Confesor de Princesas" (Sonatas, 36), lo que, según Ramón Sender, lo pone en compañía de los escritores decadentes en busca de sensaciones anormales,²⁶ pero no era éste su deseo verdadero. Don Ramón se sentía descendiente de sangre patricia por parte de madre, y anhelaba lucir los títulos que lo comprobaran.²⁷

²⁶

Sender, "Estudio preliminar," en Valle-Inclán, Sonatas, xv.

²⁷

Fernández Almagro, Vida y literatura, pág. 185.

La ostentación de aristocracia y de refinamiento, y el desprecio de las actividades útiles que notamos en las ficciones de nuestros dos autores fueron una reacción contra el ambiente vulgar que los rodeaba. Esta reacción, junto a un sentimiento estético y heroico, coloreaba también su actitud hacia el gobierno. Por eso Don Ramón era partidario de Don Carlos VII. Declara Bradomín en Sonata de invierno: "El carlismo tiene el encanto de las grandes catedrales" (Sonatas, 237). Es un carlismo por estética. A Bradomín no le importa que triunfe la causa. "Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono" (Sonatas, 237). Esta no era solamente la opinión de su personaje, sino la opinión del propio Valle-Inclán, quien dijo: "El carlismo es la belleza romántica de las viejas catedrales destartadas, de las fuentes, y de los jardines abandonados, de los viejos mirtos solitarios ..." ²⁸ Para él seguir el carlismo es seguir la tradición que es "bella como un romance, sagrada como un rito" (Sonatas, 228). Le cautiva el aspecto de Don Carlos:

Entre aquellos bultos oscuros, sin contorno ni faz, mis ojos sólo pudieron distinguir la figura procer del Señor, que se destacaba en medio de su séquito, admirable de gallardía y de nobleza, como un rey de los antiguos tiempos. ... Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. Don Carlos de Borbón y de Este es el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto

²⁸Valle-Inclán, declaración reproducida por F. Madrid, La vida altiva, pág. 283.

de armiño, empujar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería con que se representaba a los reyes en los viejos códices. (Sonatas, 182)

El autor demuestra con estas palabras que conoce la inutilidad de la guerra civil y de las discordias internas, pues nos dice que la función del rey tiene valor decorativo nada más. Le agrada "la blanca capa de los carlistas" porque lo "retrotrae al imperio de una corte arcaica. Sin duda es el más bello disfraz político que ha existido."²⁹ El carlismo de Valle-Inclán es de una clase absolutamente individual, y Don Ramón lo anuncia con un orgullo que no admite duda: "Hay dos clases de carlistas. Los otros y yo. A los otros, ni los miro ni los trato."³⁰

Aunque ve la inutilidad de la causa carlista, nuestro autor respeta a los que todavía creen verdaderamente en su triunfo: al viejo soldado carlista que encuentra en México (Sonatas, 115), y a los navarros que gritan convencidos: "--¡Viva el rey de los buenos cristianos!" (Sonatas, 207).

²⁹Ibid., pág. 282. Carlos del Valle-Inclán y Blanco, "Fragmentos de una biografía inédita de Don Ramón del Valle-Inclán ..." en Gerifaltes de antaño por Ramón del Valle-Inclán (Buenos Aires: Espasa-Calpe, S.A., 1945), pág. 9, declara que su padre se sentía sinceramente carlista. Fernández Almagro, Vida y literatura, pág. 154, relata, como hemos señalado ya, que en honor de Don Carlos y su familia Valle-Inclán nombró a todos sus hijos empleando la onomástica carlista.

³⁰Valle-Inclán, reproducido en Madrid, op. cit., pág. 283.

También mira compasivo la abnegación de la antigua bailarina andaluza que se está arruinando por la causa (Sonatas, 212).

Por estética, por el culto de la fuerza D'Annunzio también es autócrata y muestra desprecio a los reinantes de Europa que, aceptando la constitución, han puesto el poder en mano de la "Gran Bestia" y se han reducido al oficio de modestos escribanos (Vergini, 354 y sigs.). Antes que Valle-Inclán, él mostró su admiración a los que se han arruinado por una causa sin esperanza. En Le vergini delle rocce expresa su veneración por el Príncipe Luzzo Montagna que ha perdido sus riquezas tratando de restaurar a Francisco Borbón sobre el trono de Nápoles y Sicilia.

Fantásticos como parecieron los conceptos políticos de Claudio Cantelmo cuando apareció la novela, Le vergini, hay que admitir que no eran tan inverosímiles, pues algunas de sus ideas imperialistas y antidemocráticas formaron el ideario fascista y permitieron su establecimiento en Italia por dos décadas. Se puede decir que la estética dannunziana preparaba los ánimos a la realización de la dictadura a la cual Valle-Inclán tampoco era contrario. Así decía éste:

En la dictadura de un hombre no puede haber egoísmos de clase. Es ya Napoleón, es ya Mussolini, es el caso del gran monarca. Atiende sin privilegios los intereses de uno y de otro sector y puede hacer una gran obra. ³¹

³¹ Valle-Inclán, declaración reproducida por F. Madrid, op. cit., pág. 281. Sin embargo, Don Ramón se oponía a la dictadura de Primo de Rivera. Véase F. Madrid, op. cit., págs. 69-71.

En Mussolini veía al héroe de otros tiempos. Decía de él:

... ha despertado en las almas poéticas de todos los italianos, ese pueblo de gestos heroicos, un sentido de universalidad ... ³²

Concluyendo se puede repetir que Valle-Inclán igual que D'Annunzio opina que el mundo pertenece a unos pocos privilegiados que por su ascendencia, su intelecto y su voluntad tienen el derecho de hacer lo que les da la gana, sin respeto ni consideración a los derechos de los demás. Ambos admiran y envidian a los héroes que se han distinguido en cualquier rama desafiando al destino y sujetando a los que se oponían a sus deseos, pero es una admiración literaria. También hacen alarde de aristocracia, Valle-Inclán con frecuentes pero breves noticias, D'Annunzio con largas historias eruditas. Ambos desprecian a los gobiernos democráticos, opinando que las masas son un rebaño incapaz de contribuir al manejo de los destinos del hombre. Una declaración de Valle-Inclán puede resumir el pensamiento de los dos:

A mí lo que me importa es el héroe ... Sin héroes no hay historia. Las grandes cosas las hacen los hombres superiores y no las masas gregarias. ... Me parece pueril dedicarse a buscar entre los hombres oscuros los protagonistas de las novelas. Lo que importa es el hombre que tiene afán de poder en el amor, en la política, en la religión, en el mundo. Ese hombre da igual que se llame Lenin que Don Quijote, el Marqués de Bradomín que Cristóbal Colón.³³

³²Ibid., pág. 282.

³³Ibid., pág. 79.

III. TIERRA NATAL: POESIA Y DRAMA

Otro tema tratado por nuestros autores es el de la tierra natal, pero tratado de modo muy distinto al de los escritores regionales. Expondremos ahora la visión que Valle-Inclán y D'Annunzio nos dieron de su respectiva región.

Galicia

Don Ramón no representa su tierra en su realidad, ni con el propósito de poner en evidencia problemas psicológicos, sociológicos o culturales, sino de representar toda la poesía que le viene de sus almas supersticiosas, de sus costumbres milenarias, de las pasiones primitivas, del terror al misterio, del misticismo medio cristiano y medio pagano.³⁴

Con esta materia de fondo campesino el autor ha creado un mundo imaginario suyo,³⁵ más poético que el mundo real. Al contar "historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones ..., historias de un misterio candomoso y trágico ..." (Jardín, 11-12), representa a su pueblo en forma

34

C. Barja, Libros y autores, págs. 365-366.

35

José Rubia Barcia, "Valle-Inclán y la literatura gallega," RHM (New York), XXI, 1 (1945), 94-95, nota que la visión de Galicia de nuestro autor es literaria, siempre a través de la palabra de escritores gallegos. Emilio González López, "Valle-Inclán y Curros Enríquez," RHM, XI (1945), 215-226, traza en Don Ramón huellas de varios escritores regionales. A estas fuentes se podrá añadir D'Annunzio también. Con todo, él sabe dar la impresión de que representa lo vital.

dramática, viva y poética. A veces lo representa desde fuera, mirándolo con desasimiento como si se tratara solamente de un gran tema poético y pintoresco. Otras veces se ensimisma en los personajes y entonces nos comunica una emoción llena y profunda. Verdaderas creaciones líricas son las figuras de Malpocade, Florisel, y Adegá, tres niños obligados a ganarse el pan trabajando para los otros, serios y resignados como si hubieran hecho "voto de humildad y de resignación y de pobreza al comenzar la vida."³⁶ Don Ramón no se pierde en palabrería describiendo su lastimosa condición, sino que con pocas pinceladas magistrales hace resaltar la tragedia, el candor y la bondad de estas criaturas nacidas bajo mala estrella.

En "¡Malpocado!,"³⁷ por ejemplo, nada se dice de la pobreza de la familia, de la desesperación de los padres, de la decisión de la abuela de llevar al niño en busca de trabajo. Sin embargo, del llanto silencioso del pobrecito, de sus respuestas lacónicas, juiciosas y sumisas sentimos la compasión del autor por esta criatura que ya conoce el hambre y la miseria, y que, ya resignada al hado cruel, acepta las responsabilidades del mundo adulto. También percibimos el sentimiento

³⁶Valle-Inclán, Flor de santidad, en Obras escogidas, pág. 487. Utilizamos esta edición por todas las referencias.

³⁷Este cuento, publicado por primera vez en Jardín umbrío en 1903, fue incrustado en Flor de santidad en 1904 y reimpresso en Jardín novelesco en 1905 y 1908.

del escritor por la vieja que confía al nietecito a un extraño, resignada a una voluntad superior que ella ni comprende ni duda. Sin una palabra de comentario Valle-Inclán nos entera de su emoción:

El ciego y el niño se alejan lentamente, y la abuela murmura enjugándose los ojos:
 - ¡Malpocado!, nueve años y gana el pan que come.
 ¡Alabado sea Dios! ... (Obras, 495)

El episodio de Florisel se encuentra en la Sonata de otoño, que es una novela de sujeto galante. Hay que recordar que la representación del alma de Galicia no es asunto exclusivo de Jardín umbrío, Jardín novelesco y Flor de santidad, sino que se halla también en las Sonatas, El Marqués de Bradomín y El yermo de las almas,³⁸ así como el tema amoroso se halla también en cuentos de Jardín umbrío: "Rosarito," "Beatriz," y "Mi hermana Antonia."

El diálogo entre el Marqués de Bradomín y Florisel es una joya literaria que demuestra una vez más la habilidad de Don Ramón en coger lo esencial y expresivo para crear bocetos y sugerir un mundo de poesía, representando usanzas antiguas y aspiraciones universales.

La misma fineza de sentimiento revela Don Ramón al

38

Eugenio de Nora, La novela contemporánea (segunda edición; Madrid: Editorial Gredos, 1963), I, 60, asevera que en las Sonatas faltan completamente irrucciones del elemento popular. El episodio del molinero (Sonatas, 123-125) y el de Florisel (Sonatas, 136-137) evidencian lo contrario.

representar a Adegá, la ingenua pastora que con fe candorosa y ardiente se entrega al viejo peregrino creyéndolo "Jesús Nuestro Señor" (Obras, 459). Aquí no se trata de amor erótico ni de falta de respeto a la religión, sino de un amor inocente y místico que conserva la poesía de una fe absoluta y de una ingenuidad conmovente. Es patente que a Valle-Inclán le enternece la poesía de estas criaturas ingenuas y cuitadas que creen en los milagros y son mansas y humildes "como la tierra" (Obras, 452). Mientras en la literatura galante alardea su desacato a la religión, en las historias de fondo popular este escritor se muestra respetuoso hacia la fe sincera de los seres humildes. Al mismo tiempo que representa la poesía de estos sentimientos en Flor de santidad y en cuentos de Jardín umbrío como "Tragedia de ensueño" y "Adoración de los Magos," enaltece también la violencia e intrepidez de hombres recios como Don Juan Miguel de Montenegro en "Rosarito," como Juan Guzmán en Sonata de estío, y como Don Manuel Bermúdez y Bolaño en el cuento "Mi bisabuelo" de Jardín umbrío.³⁹ Es que Valle-Inclán es cautivado por los extremos y no encuentra material para su tema en la gente media. Sus personajes han de ser los más humildes o los más soberbios, los estoicos o los rebeldes, los ingenuos o los descreídos, el pueblo o la aristocracia.

³⁹Estas obras fueron publicadas entre 1902 y 1905 como las Sonatas, con excepción del cuento "Rosarito" que fue incluido en Jardín umbrío en 1903, pero había sido publicado anteriormente en 1895 en Femeninas.

Si las Sonatas, Corte de amor y demás historias amorosas representan la tendencia lírica refinada del espíritu del autor, los cuentos regionales de Jardín umbrío, Jardín novelesco y Flor de santidad representan la visión lírico-dramática bárbara. Como justamente observa César Barja, esta literatura regional representa una epopeya de la raza, o "un magnífico drama épico."⁴⁰ Es el drama de las pasiones primordiales del pueblo en toda su intensidad, el miedo al hambre y a las fuerzas ocultas, el apego a las leyendas, a las supersticiones y al misterio, y la esperanza en el milagro. Sirvan de ejemplos de esta dramaticidad los episodios de la salvadora de Céltigo ("Beatriz"), del sastre y las tijeras ("Mi hermana Antonio"), y de las endemoniadas (Flor de santidad). Don Ramón insiste en lo misterioso, lo macabro, lo horroroso, como si en ello encontrara una clase de belleza especial.⁴¹ Se deleita en los colores fuertes, como quien no puede apartar la vista de una escena de horror. Como la insistencia en unir amor-religión-muerte y esteticismo, éste es un rasgo que sirve a producir sensaciones más agudas; es decir, otro rasgo de voluptuosidad.

⁴⁰Barja, op. cit., pág. 368.

⁴¹Salvador de Madariaga, Semblanzas literarias contemporáneas (Barcelona: Editorial Cervantes, 1924), pág. 210, opina que Valle-Inclán, indiferente hacia los problemas filosóficos y morales, muestra en toda su literatura su preocupación estética, y añade que así se explica su "prurito de buscar lo meramente extraño y pintoresco, lo horrible y lo mórbido."

Abruzzi

D'Annunzio también había tratado las pasiones y las tradiciones de su región en los cuentos de Tierra vergine, Il libro delle vergini, y San Pantaleone, reunidos más tarde en Le novelle della Pescara. En ellos la sensualidad prorrumpe en actos de brutalidad, erotismo, superstición y fanatismo idolátrico de seres primitivos frente al paisaje ardiente de Abruzzi. Estos cuentos son la representación épico-dramática de todo el pueblo con sus creencias y prácticas religiosas que permiten la continuación de costumbres primordiales y actos de fanatismo violento y de locura colectiva, instigada por el terror supersticioso y el misterio.⁴² Los mismos asuntos de estos cuentos, desarrollados y refinados por la evolución literaria del autor, se convertirán en episodios dramáticos y líricos de gran acierto en Trionfo della morte y en el poema trágico de La figlia di Jorio. En estas dos obras, como en unos de los cuentos, rezuma potente la poesía de la tierra de Abruzzi con sus tradiciones pintorescas y su paisaje ardiente.

D'Annunzio también muestra su predilección por lo horrible y lo cruel, concentrando su mirada en lo feo de las pasiones y de los fenómenos físicos, que él analiza con la

⁴²G.A. Borgese, Gabriele D'Annunzio, pág. 87, observa que la contemplación de las enfermedades y de la miseria agudiza la sensación de la sanidad y por eso es una forma de sensualidad.

precisión de un cirujano. A diferencia de los naturalistas franceses y de los veristas italianos, sin embargo, él no se preocupa de dar a sus relatos un fondo de ideas psicológicas o de aspiraciones a una mejoría de las condiciones en que vive y sufre la gente que nos presenta.⁴³

D'Annunzio encuentra el interés patológico o busca el instinto primitivo en sus aspectos más violentos y espectaculares, y trata los males corporales con riqueza de pormenores para poner de relieve la violencia, la miseria o el heroísmo de esta gente inculta. Con menos frecuencia representa también cuadros magníficos de las costumbres, de la labor del campo, y del paisaje. Pocas palabras sugestivas a veces transforman la realidad cotidiana en escenas encantadoras. Tenemos aquí un ejemplo: "La chiesetta stava in fondo a una strada protetta da querce che avevano una gravità di patriarchi e un'età di numi" (Libro. 94). Especialmente le deleita el espectáculo vivido de las costumbres pintorescas que se tramandan inalteradas de siglo en siglo y que en su ingenuidad y simbolismo están llenas de poesía. En "Mungia," cuento de Le novelle della Pescara, nos presenta el corteo nupcial que con carros tirados por bueyes ataviados de cintas coloradas y guirnaldas de flores lleva a la casa de la novia muebles, ollas, faldas bordadas, mantas de damasco, y otras posesiones atesoradas por la familia por generaciones. Así describe a

⁴³Zaldumbide, La evolución de Gabriel D'Annunzio, pág. 51.

los parientes que repiten la poética costumbre milenaria, precisa e ingenua como un rito:

Le donne della parentela, con su'l capo un canestro di grano e su'l grano un pane e su'l pane un fiore, si avanzano per ordine, tutte in una stessa attitudine semplice e quasi jeratica, simili alle canèfore dei bassorilievi atenesi, cantando. Come giungevano alla casa, presso il talamo, si toglievano il canestro dal capo, prendevano un pugno di grano e, a una a una, lo spargevano su la sposa, pronunziando una formula d'augurio rituale in cui la fecondità e l'abbondanza erano invocate. Anche la madre compiva la cerimonia frumentaria, fra molte lacrime: e con un pannello toccava alla figlia il petto, la fronte, le spalle.... (Nov., 394)

En la representación de la cosecha agreste D'Annunzio es insuperable. Las usanzas antiguas, los colores y las formas de la naturaleza, los cantos de los campesinos, la sugestividad de la bendición de la comida, todo está recreado con una viveza espléndida, hecha más sugestiva y emotiva por el recuerdo bíblico de Ruth la espigadora, y de "la santità originale dell'opera frumentaria" (Trionfo, 368-369).

En otros cuentos la brutalidad del suceso y la crudeza de representación por parte del poeta dejan ver la fuerza de la fe y la intensidad de los sentimientos primitivos. Esto pasa especialmente en "L'eroe" y en "Il cerúsico di mare." En el primero a un campesino se le aplasta una mano bajo la estatua de un santo que llevaba en procesión, pero él no suelta las andas hasta llegar a la iglesia. Convencido por los familiares se va a casa, pero notando que el daño es mayor de lo que creía, vuelve a la iglesia, y cerca del altar,

frente al público horrorizado, se corta la mano, que deja caer en la canastilla de las ofrendas, mientras su voz se eleva clara y firme: "Sante Gonzalve, a ve la offre" (Nov., 193).

En "Il cerusico di mare" a un marinero le ha crecido en el cuello un enorme bubón que le está sofocando. Los compañeros deciden cortárselo y luego cauterizarlo con alcatrafán hirviente. El mar en tempesta, el cielo negro contribuyen a dar a la escena un aspecto espantoso. El pobre enfermo grita de dolor y de miedo. De repente suplica a San Roco, patrón de los bubosos, y se calma como por milagro:

Gialluca teneva congiunte le mani; parlava con voce che pareva non fosse più la sua. Poi si rimise a sedere, dicendo a Massacese: --Fa.

Massacese avvolse intorno ai pezzi di legno un po' di stoppa; e a mano a mano ne tuffava uno nel catrame bollente e con quello strofinava la piaga. Per rendere più efficace e profonda la bruciatura, versò anche il liquido nella ferita. Gialluca non mosse un lamento. Gli altri rabbrivivano in conspetto di quello strazio. (Nov., 461)

D'Annunzio lo relata todo como un narrador exacto e indiferente que no viera sino gestos de autómatas, pero la dramática estriba precisamente en el contraste entre la falta de énfasis y la intensidad de la emoción.

En el prólogo a Trionfo della morte el autor dice al artista F. P. Michetti, cuyas pinturas le han servido de inspiración:

E ti ho.... raccolta in più pagine, o Cenobiarca, l'antichissima poesia di nostra gente.... Qui sono le

imagini della gioia e del dolore di nostra gente sotto il cielo pregato con selvaggia fede, su la terra lavorata con pazienza secolare.... (Trionfo, xi)

Muchos eminentes críticos han expresado su opinión de que D'Annunzio, insuperable en describir espectáculos capaces de despertar piedad en los demás, no era él mismo capaz de sentir sino curiosidad y horror.⁴⁴ Nos permitimos discrepar con ellos. Puede ser que algunas veces D'Annunzio contemple a su pueblo solamente desde afuera y represente la realidad como poeta visivo e impasible al dolor, como opina Franco Meregalli,⁴⁵ pero en los ejemplos aludidos nos parece que D'Annunzio ha querido representar la tragedia de esta gente ruda e impulsiva, capaz de actos heroicos igual que estoicos. En la impasibilidad de "L'ummalide," en el valor de Gialluca, en las expresiones lacónicas de los marineros frente al peligro de la muerte y al dolor del compañero, en su aceptación de la fatalidad se revelan la fortaleza de carácter y la resignación al dolor y a la muerte. Justamente dice Lo Vecchio Musti que los mejores de estos cuentos son verdaderas rapsodias.⁴⁶

⁴⁴Entre ellos, Benedetto Croce, Letteratura della nuova Italia, pág. 33; Zaldumbide, op. cit., pág. 51; Giuseppe Ravegnani, I contemporanei, Vol. I (terza edizione; Milano: Casa Editrice Ceschina, 1960), pág. 50.

⁴⁵F. Meregalli, Studi su Valle-Inclán, pág. 26.

⁴⁶Lo Vecchio Musti, L'opera di Gabriele D'Annunzio, pág. 63.

Semejanzas

En el tratamiento del tema de la tierra natal y de su gente hay semejanzas entre Valle-Inclán y D'Annunzio, y esto resulta patente hasta al lector menos penetrante.

Jacques Chaumié fue uno de los primeros, si no el primero, en hacer notar la semejanza entre Flor de santidad y La figlia di Jorio:

Dans la littérature contemporaine, Flor de santidad fait penser de la façon plus frappante à la Fille de Jorio: mêmes moeurs millénaires, et presque mêmes personnages. D'Annunzio ha écrit son oeuvre deux ans après la publication de celle de Valle-Inclán, qu'il ignorait presque certainement. Aucun des deux écrivains n'a demandé à l'autre son inspiration, tous deux l'ont trouvée dans leurs vieilles terres immutables des Abruzzes et de Galice.⁴⁷

Esto no corresponde a la verdad, como se puede comprobar leyendo las dos obras: ni las costumbres, ni los personajes son iguales. Además, ambas obras fueron publicadas el mismo año de 1904.

En este estudio no podemos ocuparnos del drama italiano porque está escrito en verso, y nuestro propósito ha sido de limitarnos a obras en prosa. Es interesante de toda manera constatar que se ha sentido la semejanza.⁴⁸

⁴⁷Jacques Chaumié, "Don Ramón del Valle-Inclán," Mer-cure de France, CVIII, 402 (avril 1914), 240.

⁴⁸Y semejanza hay. Es la clase de semejanza que los amigos de Valle-Inclán encontraban entre Sonata de otoño y una obra de D'Annunzio que ni siquiera sabían señalar por su título exacto. Contaba Don Ramón, según Madrid, op. cit.,

Valle-Inclán no necesitaba leer el drama dannunziano para recibir inspiración para su Flor de santidad. Los elementos de La figlia di Jorio ya estaban presentes en los cuentos de la Pescara y en Trionfo della morte que fueron publicados varios años antes del drama pastoral italiano y de la historia campesina española. De hecho, aunque no son idénticas las costumbres ni idénticos los personajes, como opina Chaumié, el ambiente bárbaro de Flor de santidad, el ciego rapsoda, la dramática visita de las endemoniadas al santuario, descrita con detalles realistas e impresionantes, el habla arcaica y dialectal del pueblo recuerdan ambiente, personajes, tipos y situaciones dannunzianos ya presentados en Le novelle della Pescara y en Trionfo della morte. Al describir el exorcismo de las endemoniadas Valle-Inclán representa un lugar y una usanza verdadera,⁴⁹ pero no sería extraño que él hubiera pensado en su representación después de haber leído la narración de la romería a Casalbordino, donde también hay endemoniadas que con otros desafortunados van al santuario para pedir la gracia de la curación (Trionfo, 323-324).

pág. 62, que cuando leyó su primera Sonata Villaespesa dijo que era magnífica: "¡Parece La Virgen de la Rosa de D'Annunzio!"

La diferencia entre Sonata de otoño y Le vergini delle rocce es enorme, pero el tono triste, el ambiente señorial, el sentido de la vejez y de la muerte, los jardines abandonados, las fuentes escondidas, los espejos empañados, los viejos palacios, el estilo cincelado comunes a las dos obras, hacen sentir la semejanza.

⁴⁹Chaumié, op.cit., pág.229, atestigua la existencia de la costumbre. D'Annunzio, Trionfo, pág. 492m, documenta su representación de la romería a Casalbordino.

Sin embargo, por fuerza trágica, conseguida con pocas y dichosas pinceladas, Don Ramón aventaja a Gabriele, quien en su representación rebasa la medida. Agobiado por la largura del relato y la contemplación de inagotables males narrados con realismo feroz, el lector de la novela italiana siente hastío más que compasión. De todos modos el soplo inspirador de la descripción valleinclanesca puede proceder de Trionfo della morte.

No queremos hablar de plagio. Este consiste en copiar mecánicamente material de otro escritor sin elaborarlo, sin añadir nada de propio para crear otra cosa bella. Si el trabajo ajeno proporciona la nota, el punto de partida para una nueva creación, eso no es plagio, como observa ecuanimamente el ya citado crítico Lo Vecchio Musti.⁵⁰

Recapitulando, entonces, el tema de la tierra natal y de su representación lírica y épico-dramática, se puede decir que Valle-Inclán y D'Annunzio lo han tratado de manera muy parecida en cuentos, novelas y dramas; que han presentado el ambiente campesino con su gente primitiva, supersticiosa, ingenua y dominada de pasiones violentas con cuadros de espléndido efecto visual. Los cuentos de Jardín umbrío, Jardín novelesco y Flor de santidad representan para Valle-Inclán lo que Le novelle della Pescara, unos episodios de Trionfo

⁵⁰Lo Vecchio Musti, op. cit., pág. 58.

della morte, y La figlia di Jorio para D'Annunzio: las pasiones ardientes y la tradición, el drama y la poesía de su tierra y de su pueblo. Representan, sobre todo, el deseo de nuestros dos poetas de crear obras de belleza.

Se puede repetir a este punto que la inspiración dannunziana no influyó solamente sobre el estilo de las Sonatas, sino que se extendió al ambiente, a la actitud hacia el arte, la vida, la política, y a los temas de toda la producción literaria inicial de Valle-Inclán. El gran mérito del eximio escritor gallego es haber sabido escoger de entre la vasta obra dannunziana lo esencial para lograr creaciones nuevas, suyas, aún cuando para conseguirlo ha tenido que ensamblar pedacitos sacados de varias páginas y de varias obras, demostrando una habilidad extraordinaria de orfebre. Como asevera Valle-Inclán mismo, ningún hombre puede deducir una forma nunca vista. Así los antiguos pusieron alas a los toros y combinaron hombres y animales para formar centauros. Lo mismo hace el poeta con las palabras:

El poeta las combina, las ensambla, y con elementos conocidos inventa también un linaje de monstruos: El suyo. Logra así despertar emociones dormidas, pero crearlas nunca. Lo que no está en nosotros larvado o consciente, jamás nos lo darán palabras ajenas. (Lámp., 60)⁵¹

⁵¹Redactado este capítulo, nos damos cuenta de que Guillermo Díaz-Plaja, Las estéticas de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, 1955) pág. 152, ha utilizado esta misma analogía para explicar el trabajo de asimilación de nuestro

De la misma manera Valle-Inclán ha ensamblado piedrecitas ajenas para su magnífica taracea, pero escogiendo las que satisfacían su gusto artístico y su personalidad; es decir, lo que ya estaba en él.

escritor gallego. Nos alaga el constatar la coincidencia de opinión con el brillante crítico, pero deseamos poner de relieve que nuestro juicio ha sido original.

CAPITULO V

CONCLUSION

En nuestro estudio de investigación hemos examinado la vida y algunas obras de Valle-Inclán en prosa, y la vida y algunas obras de D'Annunzio, también en prosa, demostrando puntos de contacto y afinidades, lo mismo en la vida común y diaria que en los ideales estéticos de los dos escritores.

En la vida éstas son las coincidencias más salientes: Ambos autores tuvieron la leyenda de haber nacido en un barco; ambos nacieron en las provincias, pero se mudaron a la capital siendo aun jóvenes; empezaron los estudios universitarios pero no los concluyeron; se separaron de sus esposas; tuvieron que luchar por la constante falta de dinero, Valle-Inclán porque la literatura le proporcionaba poco, D'Annunzio porque lo derrochaba; participaron en la política, fueron fervorosos intervencionistas aliadófilos y participaron en la Primera Guerra Mundial, Valle-Inclán como corresponsal, y D'Annunzio como soldado. Los dos vivieron una vida teatral, creando alrededor de sí una leyenda de hombres extravagantes. De ambos se contaban innumerables anécdotas que ellos no sólo no desmentían sino que alimentaban.

Rasgos sobresalientes de su carácter fueron la generosidad y la absoluta indiferencia al dinero, el desdén a la vida

común, el desprecio al peligro, el culto a la belleza y a la poesía, y el anhelo de títulos nobiliarios, que fueron negados a Valle-Inclán y otorgados a D'Annunzio. Las diferencias fueron también notables: maneras ásperas y coléricas en Valle-Inclán, suaves y exquisitas en D'Annunzio; vida de pobre hidalgo para el español, de príncipe refinado para el italiano; éxito literario tardío para el gallego, inmediato para el abruzzese.

Su producción literaria abarca artículos periodísticos iniciales, cuentos y dramas de fondo bárbaro, historias y novelas de fondo amoroso y de estilo decadente; novelas históricas, poesías. D'Annunzio empezó un ciclo de dramas que llamó I sogni delle stagioni, terminando solamente los dos primeros, Sogno d'un mattino di primavera y Sogno d'un tramonto d'autunno, y Valle-Inclán las Sonatas de las estaciones. En los dramas ambos han cuidado mucho de las acotaciones, escribiéndolas en una prosa poética más adecuada a la lectura que a la representación. En las obras de fondo bárbaro representan las pasiones violentas y primitivas, las leyendas y las supersticiones de su tierra natal, encerrando el drama de todo un pueblo y la poesía de las usanzas antiguas. En las novelas se han representado a sí mismos, si no en la acción novelesca, sí en las ideas y actitudes.

Lo más típico de la obra literaria de Valle-Inclán y de D'Annunzio es el estilo, elegante, aristocrático, y poético.

Características de su estilo son el vocabulario, escogido por su rareza, sugestividad y musicalidad; la prosa rítmica, con frases fáciles de esquematizar, nuevas combinaciones de vocablos, abundancia de adjetivos, a menudo en series de tres, seguidos de una comparación; la frecuente comparación de lo cotidiano y lo litúrgico; el empleo del nombre abstracto en vez del adjetivo correspondiente; el empleo del participio presente en vez de un adverbio o de una oración adverbial; el uso de metáforas nuevas y exquisitas y de la sinestesia; el aprovechamiento del arte para representar la vida; la selección de elementos de la realidad orientada a producir lo bello, tanto en el paisaje como en escenas, actitudes, gestos y ademanes y hasta sentimientos; el empleo de voces evocadoras de colores, sonidos, olores, sabores y suavidades para producir una fiesta para todos los sentidos, y de la naturaleza por su valor decorativo.

Los temas principales tratados en las obras examinadas son la sensualidad, matizada por la muerte, la religión y el esteticismo; el orgullo aristocrático, y el drama y la poesía de su pueblo.

Ambos escritores pertenecen a la escuela decadente por la importancia que dan a la música, a las sensaciones morbosas, a todo lo horroroso, lo anormal, a la superstición y al misterio; y pertenecen a la escuela romántica por su individualismo extremado.

El mérito de cada uno consiste en haber enriquecido y ennoblecido el léxico de su lengua con palabras sacadas del olvido de siglos o de los dialectos, y embellecido el estilo con nuevas y dichosas formas expresivas. Valle-Inclán ha seguido la inspiración dannunziana en la selección del vocabulario, en la creación de pinturas poéticas, en la descripción de los personajes, especialmente sirviéndose de obras de arte conocidas; en la descripción del ambiente, especialmente de palacios y jardines, y en otras modalidades de expresión. También ha demostrado la misma actitud hacia el amor, la aristocracia, la violencia y la fuerza, la tradición galante del Renacimiento italiano, la moral y la estética.

Creemos haber demostrado que no puede haber duda sobre la derivación dannunziana de unos episodios, giros, imágenes, actitudes, y ambientes, concluyendo que Valle-Inclán siempre ha sabido acoger lo que respondía a su propio gusto y a su escrito, adaptándolo con maestría para formar un conjunto armonioso. Cuando ha usado la forma de D'Annunzio, lo ha hecho con tal habilidad que no se nota discordancia, y en varios casos ha mejorado el original por su extraordinario don de sintetizar con pocas y atinadas palabras los largos discursos del escritor italiano, especialmente los diálogos, donde D'Annunzio casi siempre resulta retórico y prolijo. También ha simplificado la prosa, de modo que nos afecta como una suave melodía, mientras que la de D'Annunzio parece

más bien una poderosa orquestación wagneriana que a veces fatiga por su misma sostenida grandiosidad. Por otra parte, Valle-Inclán adolece de monotonía, pues una vez encontrada la palabra, la imagen o la situación, la repite sin cansarse a través de sus obras.

Don Ramón, quizás a imitación de D'Annunzio, llama la atención sobre la aristocracia, el refinamiento, y la cultura artística de sus personajes para crear un ambiente precioso y decadente, pero lo hace con sobriedad, mientras que D'Annunzio recarga sus páginas de frecuentes y eruditas historias heráldicas y de largas disertaciones sobre las artes que cansan al lector.

Las obras dannunzianas que han suministrado el mayor número de sugerencias indudables son Il piacere y Le vergini delle rocce. Sugerencias posibles y probables han dado también Il trionfo della morte, L'innocente, Il libro delle vergini y Le novelle della Pescara; y tal vez también I sogni delle stagioni y La Gioconda.

La constatación de que varios motivos, hechos, ideas, sensaciones y giros valleinclanescos, además de los ya señalados por los críticos, tienen ascendencia dannunziana, no disminuye el valor de la obra del enimente y exquisito escritor gallego. En primer lugar, ellos han servido de punto de partida y no de modelo de imitación servil; en segundo lugar, todos los escritos de cualquier autor tienen ascendencia, más

o menos pronunciadas, en obras anteriores. Don Ramón María del Valle-Inclán, como verdadero artista que era, en todo ha imprimido el sello de su personalidad y de su arte, asimilando solamente lo que tenía resonancia en su propio ser.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS CITADAS

Por D'Annunzio y Valle-Inclán

Annunzio, Gabriele D'. Il fiore della lirica. Nona edizione.
Verona: Edizioni Scolastiche Mandadori, 1949.

_____. [Fuoco*] Il fuoco. Milano: Fratelli Treves Editori,
1927.

_____. [Inn.*] L'innocente. Verona: Arnoldo Mondadori
Editore, 1949.

_____. [Libro*] Il libro delle vergini. Firenze: Editore
Quattrini, 1921.

_____. [Nov.*] Le novelle della Pescara. Milano: Fratelli
Treves Editori, 1902.

_____. [Piacere*] Il piacere. Milano: Fratelli Treves
Editori, 1928.

_____. I sogni delle stagioni: Sogno d'un mattino di
primavera; Sogno d'un tramonto d'autunno. Roma: Il
Vittoriale degli Italiani, 1939.

_____. [Trionfo*] Trionfo della morte. Milano: Fratelli
Treves Editori, 1927.

_____. [Vergini*] Le vergini delle rocce. Milano: Fratelli
Treves Editori, 1927.

Valle-Inclán, Ramón del. "Breve noticia sobre mi estética
cuando escribí este libro," Corte de amor: Florilegio de
nobles y honestas damas. Vol. XI de sus Opera omnia.
Madrid: Perlado Paez y Compañía, 1914.

_____. [Corte*] Corte de amor: Florilegio de nobles y
honestas damas. Vol. XI de sus Opera omnia. Madrid:
Perlado Paez y Compañía, 1914.

*Abreviatura empleada al citar esta obra en nuestro texto.

Valle-Inclán, Ramon del. [Fem.*] Femeninas: Seis historias amorosas. Prólogo por Manuel Murguía. Pontevedra: Imprenta y Comercio de A. Landin, 1895.

_____. [Jardín*] Jardín umbrío: Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Vol. XII de sus Opera omnia. Madrid: Sociedad General de la Librería Española, 1920.

_____. Jardín novelesco: Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Barcelona: Casa Editorial Manucci, 1908.

_____. [Lámp.*] La lámpara maravillosa: Ejercicios espirituales. Vol. I de sus Opera omnia. Madrid: Sociedad General de Librería, 1916.

_____. [Marqués*] El Marqués de Bradomín: Coloquios románticos. Madrid: Pueyo, 1907.

_____. Las mieles del rosal. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1910.

_____. "Modernismo," La Ilustración Española y Americana, 22 de febrero de 1902.

_____. [Obras*] Obras escogidas. Prólogo por Gaspar Gómez de la Serna. Madrid: Editorial Aguilar, 1958.

_____. [Publ.*] Publicaciones periodísticas anteriores a 1895 ... Edición, estudio preliminar y notas de William L. Fitcher. México: El Colegio de México, 1952.

_____. [Sonatas*] Sonata de primavera, Sonata de estío, Sonata de otoño, Sonata de invierno: Memorias del Marqués de Bradomín. Estudio preliminar de Ramón Sender. New York: Las Américas Publishing Company, 1961.

_____. [Yermo*] El yermo de las almas: Episodios de la vida íntima. Madrid: Imprenta de Balgañón y Moreno, 1908.

Por otros autores

Alberich, José. "Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán," Hispanic Review, XXXIII, 4 (1965), 360-382.

Alonso, Amado. "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán," Materia y forma en poesía. Madrid: Editorial Gredos, 1955. Págs. 256-300.

_____. "El modernismo en La gloria de Don Ramiro," Ensayo sobre la novela histórica. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942. Págs. 147-304.

_____. "La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán," Materia y forma en poesía. Madrid: Editorial Gredos, 1955. Págs. 313-369.

_____. "El ritmo de la prosa," Materia y forma en poesía. Madrid: Editorial Gredos, 1955. Págs. 301-312.

Alonso, Dámaso. La lengua poética de Góngora. Parte primera. Tercera edición corregida. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto "Miguel de Cervantes," 1956.

_____. "Sintagmas no progresivos y pluralidades," Seis calas en la expresión literaria española. Segunda edición aumentada y corregida. Madrid: Editorial Gredos, 1956. Págs. 25-45.

Anderson Imbert, Enrique. "El escamoteo de la realidad en las Sonatas de Valle-Inclán," Realidad (Buenos Aires), II, 4 (1949), 39-53.

Antongini, Tom. D'Annunzio. London: William Heinemann, Ltd., 1938.

_____. Vita segreta di Gabriele D'Annunzio. Milano: A. Mondadori, 1938.

Aubrun, Charles V. "Les débuts littéraires de Valle-Inclán," Bulletin Hispanique (Bordeaux), LVII, 3 (1955), 331-333.

"Azorín" [Martínez Ruiz, José]. "La generación de 1898," en Clásicos y modernos. Madrid: Renacimiento, 1913. Págs. 285-314.

Barga, Corpus. "Valle-Inclán y D'Annunzio," El Tiempo (Bogotá), 9 de marzo de 1924.

Barja, César. Libros y autores contemporáneos. New York: G. E. Stetchert and Company, 1935.

- Borgese, G. A. Gabriele D'Annunzio. Segunda edizione. Milano: Valentino Bompiani, 1932.
- Bousoño, Carlos. La poesía de Vincente Aleixandre. Madrid: Ediciones Insula, 1950.
- Cansinos Assens, R. La nueva literatura. 2 vols. Madrid: Calleja Editores, 1917.
- Carli, Plinio, e Augusto Sainati. Storia della letteratura italiana. Firenze: Felice Le Monnier, 1947.
- Casares, Julio. Crítica profana. Madrid: Imprenta Colonial, 1916.
- Chandler, Richard E. and Kessel Schwartz. A New History of Spanish Literature. Baton Rouge, Louisiana: Louisiana State University Press, 1961.
- Chaumié, Jacques. "Don Ramón del Valle-Inclán," Mercure de France (Paris), CVIII (1914), 225-246.
- Cimmino, Nicola Francesco. Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio. Firenze; Centro Internazionale del Libro, 1959.
- Croce, Benedetto. Letteratura della nuova Italia. Saggi critici. 6 vols. Settima edizione. Bari: Gius. Laterza e Figli, 1956-1964.
- Darío, Rubén. "Algunas notas sobre Valle-Inclán," Todo al vuelo. Madrid: Renacimiento, 1912. Págs. 59-69.
- Díaz-Plaja, Guillermo. Las estéticas de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1965.
- _____. Modernismo frente a noventa y ocho. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1951.
- Falqui, Enrico. Bibliografía dannunziana. Roma: Casa Editrice Ulpiano, 1939.
- Fernández Almagro, Melchor. Vida y literatura de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Nacional, 1943.
- Fitcher, William L. (ed.) Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895 ... México: El Colegio de México, 1952.

Flora, Francesco. D'Annunzio. Casa Editrice G. Principato, 1935.

_____. "D'Annunzio e la parola," Gabriele D'Annunzio, a cura di Yolanda De Blasi. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1939. Págs. 275-306.

_____. Storia della letteratura italiana. 5 vols. Verona: A. Mondadori, 1940-1950.

Flynn, Gerard Cox. Reseña de Ensayo sobre el humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán por Juan Ruíz de Galarreta, Hispanic Review, XXXVIII, 1 (enero de 1965), 71-74.

Fucilla, Joseph G., and Joseph M. Carrière. D'Annunzio Abroad. New York: Publications of the Institute of French Studies, Incorporated, 1937.

Gómez de la Serna, Ramón. Don Ramón del Valle-Inclán. Buenos Aires: Espasa-Calpe, S.A., 1944.

González López, Emilio. "Valle-Inclán y Curros Enríquez," Revista Hispánica Moderna (New York), XI (1945), 215-226.

Gropallo, Laura. Autori italiani d'oggi. Torino: Casa Editrice Nazionale, 1903.

Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Jiménez, Juan Ramón. "Recuerdo a José Ortega y Gasset," Clavileño (Madrid), IV, 24 (1953), 44-49.

Lo Vecchio Musti, Manlio. L'opera di Gabriele D'Annunzio. Torino: G. C. Paravia, 1936.

Madariaga, Salvador de. Semblanzas literarias contemporáneas. Madrid: Editorial Cervantes, 1924.

Madrid, Francisco. La vida altiva di Valle-Inclán. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1943.

Marcazzan, Mario. L'opera poetica di Gabriele D'Annunzio. Venezia: La Goliardica, 1859.

Meozzi, Antero. Significato della vita e dell'opera di Gabriele D'Annunzio. 2 vols. Pisa: Vallerini Editore, 1929.

Meregalli, Franco. Studi su Valle-Inclán. Venezia: Libreria Universitaria, 1958.

- Migliorini, Bruno. "Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana," Gabriele D'Annunzio, a cura di Yolanda De Blasi. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1939. Págs. 183-201.
- Montesinos, José F. "Ramón del Valle-Inclán," Nueva Revista de Filología Hispánica (México), VIII, I (1954), 91-99.
- Murga, Felix Fernando. "Gabriele D'Annunzio e il mondo di lingua spagnola," Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita. Roma: Centro di Vita Italiana, 1963.
- Nanteli, Mario [N. Mario di Franca]. D'Annunzio credente. Roma: Ugo Pinto Editore, 1957.
- Nardelli, Federico Vittore. L'arcangelo. Roma: Casa Editrice Alberto Stock, 1931.
- Nardi, Yole. D'Annunzio ed alcuni scrittori francesi. Cesena: Editrice Orfanelli Addolorata, 1951.
- Nora, Eugenio G. de. La novela contemporánea (1898-1927). Segunda edición. Madrid: Editorial Gredos, 1963.
- Ortega y Gasset, José. "La Sonata de estío de Don Ramón del Valle-Inclán," La lectura (Madrid), IV, 1 (Febrero de 1904), 227-233. Reimpreso en Vol. I de sus Obras completas. Madrid: Revista de Occidente, 1946. Págs. 19-27.
- Praz, Mario. La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica. Milano: La Cultura, 1930.
- Ravegnani, Giuseppe. I contemporanei. 2 vols. Nuova edizione. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1960.
- Real Academia Española de la Lengua. Diccionario de la lengua española. Décimoséptima edición. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1947.
- Río, Angel del. Historia de la literatura española. 2 vols. New York: Dryden Press, 1948.
- Rubia Barcia, José. A Bibliography and Iconography of Valle-Inclán. University of California Publications in Modern Philology, Vol. LIX. Berkeley, California: University of California Press, 1960.
- _____. "Valle-Inclán y la literatura gallega," Revista Hispánica Moderna (New York), XXI (1955), 93-126 y 294-315.

Salcedo Ruiz, Angel. La literatura española. 4 vols. Madrid: Casa Editorial Calleja, 1917.

Sender, Ramón. "Estudio preliminar," Sonata de primavera, Sonata de estío, Sonata de otoño, Sonata de invierno por Ramón del Valle-Inclán. New York: Las Américas Publishing Company, 1961.

_____. Examen de ingenios: Los noventayochos. New York: Las Américas Publishing Company, 1960.

_____. Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1965.

Thovez, Enrico. L'arco d'Ulisse. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1921.

_____. Il pastore, il gregge e la zampogna. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1926.

Torrente Ballester, Guillermo. Literatura española contemporánea. Madrid: Afrodísio Aguado, S.A., 1949.

Torres-Rioseco, Arturo. Nueva historia de la gran literatura iberoamericana. Tercera edición. Buenos Aires: Emece Editores, 1960.

Unamuno, Miguel. "El habla de Valle-Inclán," Ahora (Madrid), 29 de enero de 1936. Reimpreso en parte en Obras escogidas por Ramón del Valle-Inclán. Madrid: Editorial Aguilar, 1958. Págs. 36-37.

Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. 3 vols. Sexta edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1960.

Valle-Inclán Blanco, Carlos. "Fragmentos de una biografía inédita de Don Ramón del Valle-Inclán ...," Gerifaltes de antaño, por Ramón del Valle-Inclán. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1945.

Winmar, Frances (pseud.). Wingless Victory: A Biography of Gabriele D'Annunzio and Eleonora Duse. New York: Harper and Brothers Publishers, 1956.

Zaldumbide, Gonzalo. La evolución de Gabriel D'Annunzio. Paris: Roger et F. Chernoviz, Editores, 1901.

Zamora Vicente, Alonso. Las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán. Madrid: Editorial Gredos, 1955.

OBRAS CONSULTADAS

Por D'Annunzio y Valle-Inclán

Annunzio, Gabriele D'. La città morta: Tragedia. Milano: Fratelli Treves Editori, 1926.

_____. La figlia di Jorio. Verona: Arnoldo Mondadori, 1957.

_____. La Gioconda: Tragedia. Milano: Fratelli Treves Editori, 1926.

_____. Giovanni Episcopo. Segunda edizione. Napoli: Luigi Pierro Editore, 1899.

_____. "Prose e versi dell'adolescenza, (con una notizia di Emilio Bodrero)," Nuova Antologia (Roma), LXIX, 1488 (16 marzo 1934), 161-185.

Valle-Inclán, Ramón del. Cara de plata: Comedia bárbara dividida en tres jornadas. Madrid: Renacimiento, 1923.

_____. Cenizas: Drama en tres actos. Madrid: Administración, 1899.

_____. Cofre de sandalo. Prólogo de Manuel Murguía. Madrid: Librería de Pueyo, 1909.

_____. Cuentos, estética y poemas. Madrid: Cultura, 1919.

_____. Farsa de la enamorada del rey; dividida en tres jornadas. Madrid: Ambos Mundos, 1920.

_____. Historias perversas. Barcelona: Casa Editorial Antonio Maucci, 1908.

_____. La Marquesa Rosalinda: Farsa sentimental grotesca. Madrid: 1913.

_____. Romance de lobos: Comedia bárbara dividida en cinco jornadas. Madrid: Imprenta de Saez Hermanos, 1922.

_____. Voces de gesta: Tragedia pastoril. Tercera edición. Madrid: Espasa-Galpe, S.A., 1960.

Antona-Traversi, Camillo. Gabriele D'Annunzio: Curriculum vitae. 2 vols. Roma: Casa del Libro, 1932-34.

- Antongini, Tom. D'Annunzio aneddótico. Milano: A. Mondadori, 1939.
- _____. Quarant'anni con D'Annunzio. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1957.
- Azaña, Manuel. "El secreto de Valle-Inclán," La Pluma (Madrid), IV, 32 (enero de 1923), 82-89.
- "Azorín" Martínez Ruiz, José. "Las influencias literarias," Obras selectas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1962. Págs. 852-853.
- Balserio, José A. "Valle-Inclán, la novela y la política," Hispania (5-6 (1932), 437-464.
- Barga, Corpus. "Valle-Inclán en París," La Pluma (Madrid), IV, 32 (enero de 1923), 60-62.
- Baroja, Ricardo. "Valle-Inclán en el café," La Pluma, (Madrid), 32 (enero de 1923), 46-59.
- Battaglia, Salvatore. "Testimonianze a D'Annunzio," Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita. Roma: Centro di Vita Italiana, 1963. Págs. 7-29.
- Bell, A. F. G. Contemporary Spanish Literature. New York: A. A. Knoff, 1925.
- Bianconi, Luigi. D'Annunzio critico. Firenze: G. C. Sansoni, 1940.
- Binni, Walter. La poetica del decadentismo. Firenze: G. C. Sansoni, 1936.
- Blasi, Yolanda de. "Gabriele D'Annunzio narratore e autobiografo," Gabriele D'Annunzio, a cura di Yolanda de Blasi. Firenze: G. C. Sansoni, 1939. Págs. 307-330.
- Bontempelli, Massimo. "D'Annunzio, o del martirio," Nuova Antologia (Roma), LXXIV, 1603 (1^o gennaio 1939), 250-269.
- Boselli, Carlo. Storia della letteratura spagnola dalle origini ad oggi. Milano: Edizioni Lingue Estere, 1943.
- Bruers, Antonio. "Gabriele D'Annunzio provinciale e cosmoplita," Gabriele D'Annunzio, a cura di Yolanda de Blasi. Firenze: G. C. Sansoni, 1939. Págs. 106-129.

- Bueno, Manuel. "Días de bohemia," La Pluma (Madrid), IV, 32 (enero de 1923), 41-45.
- Callan, Richard J. "Satire in the Sonatas," Modern Language Quarterly, XXV (September, 1964), 330-337.
- Cejador y Frauca, Julio. Historia de la lengua y literatura castellana. 14 vols. Madrid: Re. de Arch., Bibl. y Museos, 1915-22.
- Cela, Camilo José. Cuatro figuras del 98: Unamuno, Valle-Inclán, Baroja, Azorín. Barcelona: Editorial Aedos, 1961.
- Curi, Egidio. Storia della letteratura italiana. Bologna: Zanichelli Editore, 1964.
- Darío, Rubén. "Garçonnière," Prosas profanas. Tercera edición. Buenos Aires: Espasa-Calpe, S. A., 1948. Págs. 49-50.
- _____. Cantos de vida y esperanza. Buenos Aires: Espasa-Calpe, S. A., 1939.
- _____. "Soneto autumnal al Marqués de Bradomín," Sonata de primavera, Sonata de estío, ... por Ramón del Valle-Inclán. New York: Las Américas Publishing Company, 1961. Pág. 3.
- _____. "Balada laudatoria que envía, al autor, el alto poeta Rubén," Voces de gesta, por Ramón del Valle-Inclán. Tercera edición. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1960. Pág. 9.
- Diego, Gerardo. "Los poetas de la generación del 98," Arbor (Madrid), XI, 36 (1948), 439-448.
- Fernández Almagro, Melchor. "Ramón del Valle-Inclán: Vida y obra," Revista Hispánica Moderna (New York), II, 4 (1936), 295-301.
- Federzoni, Luigi. "Canto e azione in Gabriele D'Annunzio," Nuova Antologia (Roma), LXXIII, 1587 (1 maggio 1938), 5-12.
- Fitcher, William L. "Primicias estilísticas de Valle-Inclán," Revista Hispánica Moderna (New York), VIII 4 (1942), 289-298.
- Flynn, Gerard Cox. "The Adversary: Bradomín," Hispanic Review (Philadelphia), XXIX, 2 (1961), 120-133.

- Flynn, Gerard Cox. "The 'Bagatela' of Ramón del Valle-Inclán," Hispanic Review (Philadelphia), XXXII, 2 (1964), 135-141.
- _____. "Casanova and Bradomín," Ibid., XXX, 2 (1962), 133-141.
- Gallo, Ugo. Storia della letteratura spagnola. 2 vols. Seconda edizione. Milano: Nuova Accademia, Editrice, 1952.
- Gargiulo, Alfredo. Gabriele D'Annunzio. Firenze: G. C. Sansoni, 1941.
- _____. "Significato e grandezza dell'arte di Gabriele D'Annunzio," Nuova Antologia (Roma), LXXIII, 1584 (16 marzo 1938), 140-150.
- Gómez de Baquero, E. ("Andrenio"), "Las novelas de la guerra carlista," Novelas y novelistas. Madrid: Editorial Calleja, 1918. Págs. 217-243.
- _____. El renacimiento de la novela española en el siglo XIX. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1924.
- _____. "Valle-Inclán, novelista," La Pluma (Madrid), IV, 32 (enero de 1923), 7-14.
- González Blanco, Andrés. Los contemporáneos. Tercera series. Paris: Garnier Hermanos 1910.
- Granjel, Luis S. Panorama de la generación del 98. Segunda edición. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.L., 1962.
- Guerra, "Flor de santidad, novela por Ramón del Valle-Inclán," La Lectura (Madrid), V, 1 (1905), 176-180.
- Guillén, Jorge. "Valle-Inclán y el 98," La Pluma (Madrid), IV, 32 (enero de 1923), 70.
- Lacosta, Francisco C. "Diversos aspectos estilísticos en la prosa de Ramón del Valle-Inclán," Hispania, XLV, 4 (diciembre de 1962), 683-685.
- Lain Entralgo, Pedro. "La generación del 98 y el problema de España," Arbor (Madrid), XI, 36 (1948), 417-438.
- López Nuñez, Juan. "Valle-Inclán," Por esos mundos (Madrid), XVI, 1 (1915), 49-56.

- Lucini, Gian Pietro. Antidannunziana. Milano: Studio Editoriale Lombardo, 1914.
- Mancini, Guido. Storia della letteratura spagnola. Milano: Feltrinelli Editore, 1961.
- Mandel, Roberto. Gabriele D'Annunzio. Milano: Casa Editrice Sonzogno, 1936.
- Merimée, Ernest. A History of Spanish Literature, S. Griswold Morley, trans. New York: Henry Holt and Company, 1930.
- Moya del Pino, J. "Valle-Inclán y los artistas," La Pluma (Madrid), IV, 32 (enero de 1923), 63-65.
- Murguía, Manuel. "Prólogo," Femeninas, por Ramón del Valle-Inclán. Pontevedra: Imprenta y Comercio de A. Landin, 1895. Págs. ix-xxii.
- Olivero, Federico. "Las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán," Quaderni Ibero-Americani (Torino), II, 12 (1952), 209-210.
- Owens, Arthur L. "Sobre el arte de Valle-Inclán," Hispania, VI, 2 (1923), 68-80.
- Pagliaro, Antonio. "Il linguaggio poetico di Gabriele D'Annunzio," Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita. Roma: Centro di Vita Italiana, 1963. Págs. 31-55.
- Pérez de Ayala, Ramón. "Valle-Inclán, dramaturgo," La Pluma (Madrid), IV (enero de 1923), 19-27.
- Pietrosi, Luciana. "D'Annunzio nel centenario della sua nascita," Italica, XL, 3 (1963), 207-214.
- Porché, François. "Gabriele D'Annunzio," Revue de Paris, (Paris) XLV, 12 (1938), 454-460.
- Praz, Mario. "D'Annunzio nella cultura europea," Lettere Italiane (Firenze), XV, 4 (1963), 434-445.
- Ramírez, Manuel. "Study of the Style and Vocabulary of the Prose Fiction of Valle-Inclán." Unpublished Doctoral dissertation, The University of North Carolina, 1959. (Microfilm).
- _____. "Valle-Inclán's Use of Imagery and Figurative Vocabulary," Hispania, XLIV, 5 (1961), 260-265.

- Raya, Gino. "Parola e sintassi dannunziana," Italica, XL, 3 (1963), 231-235.
- Reyes, Alfonso. "Apuntes sobre Valle-Inclán," Obras completas. 10 vols. México: Fondo de Cultura, 1955-59. IV, 276-286.
- _____. "Valle-Inclán y América," La Pluma (Madrid), IV, (enero de 1923), 30-34.
- Rivas Cherif, C. . "Más cosas sobre Valle-Inclán." La Pluma (Madrid), IV, 32 (enero de 1923), 90-96.
- Rogers, Paul P. "A Spanish Version of the Mateo Falcone Theme," Modern Language Notes (Baltimore), XLV, 6 (1930), 402-403.
- Romera-Navarro, M. Historia de la literatura española. Boston: D. C. Heath and Company, 1928.
- Rosenbaum, Sidonia C. y Juan Ruiz Guerrero. "Valle-Inclán: Bibliografía," Revista Hispánica Moderna (New York), II, 4 (1936), 307-314.
- Saillard, Simone. "Le premier conte et le premier roman de Valle-Inclán," Bulletin Hispanique (Bordeaux), LVII, 4 (1955), 421-429.
- Salinas, Pedro. Ensayos de la literatura hispánica del "Cantar del mío Cid" a García Lorca. Madrid: Editorial Aguilar, 1958.
- Sánchez, José Rogerio. El teatro poético de Valle-Inclán y Marquina. Estudio crítico. Madrid: Sucesores de Hernando, 1914.
- Seeleman, Rosa. "Folklore elements in Valle-Inclán," Hispanic Review (Philadelphia), III, 11 (1935), 103-108.
- Segura Covarsi, Enrique. "Los ciegos en Valle-Inclán," Clavileño (Madrid), III, 17 (1952), 49-52.
- Smith, Verity. "Dandy elements in the Marqués de Bradomín," Hispanic Review (Philadelphia), XXXII, 4 (1964), 340-350.
- Solalinde, A. G. "Prosper Merimée y Valle-Inclán," Revista de Filología Española (Madrid), VI (1919), 387-39.
- Solmi, Arrigo. "Nel primo anniversario della morte di Gabriele D'Annunzio," Nuova Antologia (Roma), LXXIV, 1607 (1^o marzo 1939), 3-6.

- Sommi Panofski, Gianna. Reseña de Gabriele D'Annunzio nella vita e nell'arte por Giuseppe Sozzi, Italica, XLIII, 4 (1965), 437-439.
- Speratti Piñero, Emma Susana. La elaboración artística en Tirano Banderas. México: El Colegio de México, 1957.
- Teneiro, Ramón María. "Valle-Inclán y Galicia," La Pluma (Madrid), IV, 32 (enero de 1923), 35-39.
- Torrente Ballester, Guillermo. "La generación del 98 e Hispanoamérica," Arbor (Madrid), XI, 36 (1948), 505-515.
- Torres-Rioseco, Arturo. Precursores del modernismo. Estudios críticos y antología. New York: Las Américas Publishing Company, 1963.
- Toschi, Paolo. "Dannunziana," Nuova Antologia (Roma), LXXIII, 1584 (16 marzo 1938), 231-238.
- Valeri, Diego. "Il sentimento della natura in D'Annunzio," Gabriele D'Annunzio, a cura di Yolanda de Blasi. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1939. Págs. 9-26.
- Vecchioni, Mario. Le immagini dannunziane come un secondo linguaggio. Pescara: Edizioni Aternine, 1957.
- Zamora Vicente, Alonso. De Garcilaso a Valle-Inclán. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950.
- Zoli, Corrado. "Ricordi dell'impresa fiumana," Nuova antologia (Roma), LXXIII, 1584 (16 marzo 1938), 170-178.