

## Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán

Los críticos y comentadores de Valle-Inclán dejan tácita o expresamente las cuatro *Sonatas* en un discreto segundo término de interés, reservando el calor de los elogios para la *Guerra Carlista*, *Comedias Bárbaras* y en general para su labor posterior. El más minucioso de ellos, Julio Casares (1), las condena resueltamente, lo mismo que el profesor norteamericano A. L. Owen (2) que no hace más que repetir o glosar al crítico español; Gómez de Baquero (3) tiene para ellas palabras indulgentes; el fino y sensible historiador inglés de la literatura española y portuguesa, A. F. C. Bell (4), sube el diapason de las alabanzas al dejar ya las *Sonatas*, y su exacta observación (pág. 131) de que, cuando aparece en estas novelas, el ingente don Juan Manuel eclipsa al mismo héroe principal, el *dandy* católico y carlista, aunque hecha para realzar el acierto y logro en el afeudalado personaje, resulta de rechazo desaprobación para el marqués de Bradomín; Salvador de Madaria-

(1) *Critica profana*, páginas 17-130. Madrid, 1916.

(2) *Sobre el arte de don Ramón del Valle-Inclán*, en *Hispania*, VI, páginas 69 a 80. California, 1923.

(3) «Son las *Sonatas* obra de juventud, hora de lirismo, hora también en que la personalidad del autor está más impregnada de influencias literarias, de la inclinación hacia los autores favoritos», en *La pluma*, página 10. Madrid, enero de 1923.

(4) *Contemporary Spanish Literature*, páginas 126-135. New York, 1925.

ga (1) les hace la más fundada de las acusaciones, la de insinceridad en la ideología del autobiografiado; Ortega y Gasset (2), tras atinados elogios, las encuentra secas de lágrimas, inhumanas, abundantes en mero preciosismo.

Hay en todos estos críticos y comentadores algunas indicaciones sobre las excelencias estilísticas de las *Sonatas* (3); pero lo cierto es que no han sido todavía justamente valoradas.

Para nosotros, el conjunto de las *Sonatas* tiene un excepcional interés literario en cuanto las miramos como un conjunto de problemas técnicos resueltos de un modo personal. La madurez de la obra posterior se nos aparecerá mucho más comprensible, luego de haber examinado cómo se enfrenta nuestro autor con cada uno de esos problemas, cediendo a una insaciable apetencia de superar la capacidad expresiva de su arte. ¿Qué otra cosa son, por ejemplo, las conocidas etapas de la obra de un Velázquez?

No hay por qué intentar un descargo de las inculpaciones circulantes sobre estas novelas: preciosismo, inhumanidad, insinceridad ideológica, préstamos. Nuestro propósito no es apolo-gético. Lo cual nos parece conveniente declarar desde un comienzo porque vamos a seguir aquí un procedimiento de crítica contrario al habitual, cuando se trata obras contemporáneas: esta crítica parece suponer casi siempre que las virtudes de una obra se defienden por sí mismas, y así, las reconoce con unas cuantas frases de encomio; en cambio, toda la erudición e inteligencia del crítico se ejercitan en puntualizar con exactitud las taras y defectos, sin duda porque se esquivá con ello el que las acusaciones parezcan

(1) *Don Ramón del Valle-Inclán*, en *Hermes*, Bilbao, marzo de 1922; reproducido en *Nosotros*, XLI, páginas 258-67. Buenos Aires, 1922.

(2) *Sonata de Estío de don Ramón del Valle-Inclán*, en *La lectura*, I, páginas 227-33. Madrid, 1904.

(3) Ortega y Gasset, y luego Chaumié y Julio Casares (*loc. cit.*), señalan el esmero con que Valle-Inclán elige sus palabras. Ortega, además, en esa nota poco menos que desconocida, hace muy acertadas observaciones sobre las imágenes de Valle-Inclán. Sobre la musicalidad no hay nada más allá de su reconocimiento.

infundadas. La explicación está, creo, en la coetaneidad de crítico y artista.

La sagacidad ajena nos ahorra, afortunadamente, el detallar los defectos; y, tomando la otra parte, la más descuidada y la más amable, podremos dirigir nuestro intento a precisar lo que Valle-Inclán tiene en las *Sonatas* de más personal, lo que bien podríamos llamar *sus inventos literarios*: la construcción que les da y el timbre individual de su prosa; los blancos que elige y el tino de sus disparos.

Quizá con esto no coincidamos tampoco en la finalidad con el concepto habitual de *crítica*, que parece proponerse sentenciar justificadamente. Nosotros vamos sólo a estudiar lo que ya se ha sentenciado en ellas como bueno — y algo también de lo otro —, a ver si lo que primero gozamos en fruición literaria puede dar ahora placer a nuestra inteligencia con el conocimiento de su sistema expresivo y con la contemplación de su funcionamiento regular.

**TEMAS.** — El fundamental es el galante. Una nueva reencarnación del Don Juan. Con José Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Gregorio Martínez Sierra, Gregorio Marañón, Azorín, etc., nuestro autor ha contribuido a la renovación del mito. Pero con el marqués de Bradomin, un Don Juan aliviado de problemas, el mito no resulta favorecido. Pasea Bradomin su apetito amoroso, que acucian condiciones privilegiadas de existencia, por el huerto frondoso de los amores. Y los árboles van dejando caer a su paso los frutos maduros. El auténtico sentimiento amoroso lo encontramos, de cierto, en las mujeres y, con más seguridad, en las no logradas (*Sonatas de Primavera y de Invierno*).

Hay otro tema que fluye por el cauce de las *Sonatas* a tumbos con el anterior: es el tema de la Muerte. En la *Sonata de Primavera*, el amor del marqués de Bradomin para María Rosario se inicia en la cámara mortuoria de monseñor Gaetani, cuya agonía llena los primeros capítulos del libro. Después hay un permanente amago trágico en los movimientos y actitudes del mayordomo Polonio y en las escenas de brujería. La Muerte cierra el relato. En la *Sonata de Estío*, el fin inesperado del negro cazatibu-

rones, el asalto del indio, el toque nocturno de agonía en el convento. La *Sonata de Otoño* narra los amores de una agonizante. En la *Sonata de Invierno*, con su sangriento escenario de guerra, el tema de la Muerte usurpa el primer puesto al del Amor.

Un tercer tema es el de la Religión, siempre presente. La religión en el protagonista es buen tono y cultivo de las tradiciones familiares; y también exaltación estética de la magnificencia del culto católico. Magnificencia, liturgia, tradición. Pero, paralelamente a lo observado en el del Amor, esta pompa dorada y externa se trueca en las mujeres de las *Sonatas* en sentimiento íntimo de auténtica piedad (1).

Los escrúpulos piadosos de aquellas damas mantienen en continua actividad las dotes conquistadoras de este Don Juan, y el amor que él inspira, puesto en sostenida contrapesada con sentimientos de eternidad, resulta extrahumanamente exaltado.

Las manifestaciones supersticiosas, tan frecuentes en toda la literatura valleinclanesca, se refieren por lo común a estos dos temas.

Hay un cuarto tema de extraño poder. Es un tema ausente: la ausencia de la lucha por la vida, y casi de toda lucha, que nos

(1) He aquí un pasaje en que ese contraste se manifiesta crudamente:

« Se puso en pie con ánimo de irse. Yo la retuve por una mano:

— Quédate, Concha.

— ¡Ya sabes que no puede ser, Xavier!

Yo repetí:

— Quédate.

— ¡No! ¡No!... Mañana quiero confesarme... ¡Temo tanto ofender a Dios!

Entonces, levantándose con helada y desdeñosa cortesía, le dije:

— ¿De manera que ya tengo un rival?

Concha me miró con ojos suplicantes:

— ¡No me hagas sufrir, Xavier!

— No te haré sufrir... Mañana mismo saldré del palacio.

Ella exclamó llorosa y colérica:

— ¡No saldrás!

Y casi se arrancó la túnica blanca y monacal con que solía visitarme en tales horas». (*Sonata de Otoño*, pág. 205-6.)

El comentario, un poco sonriente, un poco irónico, ya se lo había hecho de autemano Verlaine en *Don Juan Pipé*:

*Toutes par lui laisserent là Jésus.*

presenta las *Sonatas* como montadas al aire. En el vacío. Este hueco es un potente aspirador por donde el lector es arrebatado hacia una atalaya conveniente a la totalidad de la obra.

Amor, Muerte y Religión son aquí temas permanentemente trenzados; los cuatros relatos galantes se ven intervenidos por la muerte y por la religión no episódicamente, no por accidente, sino a lo largo de todo su camino. Y la eficacia — varia, diversa — ejercida con ello sobre la sensibilidad del lector, no estriba en que se le hable de amor, de religión y de muerte, sino en que se le presentan esos tres temas en conjunción, como en esas combinaciones heterodoxas de la música novísima que pueden irritar nuestro gusto o cautivarnos, pero nunca dejarnos indiferentes como los acordes triviales.

Se ha reprochado a Valle-Inclán el uso de conceptos religiosos con un fin afrodisíaco (1). Puede tener tales efectos en el protagonista; pero no creo que sea sostenible otro tanto respecto al lector, para quien Bradomín no es más que uno de los elementos combinados de la obra. Prescindiendo nosotros de enjuiciar la conducta del protagonista, puesto que sólo perseguimos el conocimiento de un estilo, anotaremos (La parquedad y la composición de los temas, que actúan como acorde disonante de un extraño *modo* musical en el que está instrumentada la obra entera).

El arte de Valle-Inclán empieza aquí a denunciar los rasgos más peculiares de su fisonomía. El lector llega a sentir la presencia permanente de los tres temas, que se arrojan mutuas resonancias, y los reconoce con su sensibilidad hasta en esas páginas en que las dotes discursivas serían tardas e inseguras para descubrirlos.

Quizá no simpaticemos enteramente con la *Causa* servida por nuestro autor, como ocurre al lector liberal con la del carlista Bradomín; pero el espectáculo de su arte de escritor, de los medios sutiles, reptantes, casi pérfidos, de que se vale para cumplir sus fines, ha de ser motivo de exquisito deleite. Estos medios forman

(1) J. CASSARES, *Crítica profana*, páginas 112-3.

un organizado sistema de recursos lingüísticos, cuyo análisis vamos a intentar.

EVOCACIÓN. — Las palabras que nosotros oímos y las que pronunciamos vienen y van cargadas con una doble esencia de significación: representación intelectual del objeto y réplica de nuestra sensibilidad ante esa noción. Estas cargas, intelectual y afectiva, entran en cada palabra en diferente proporción: desde las de contenido preponderante o exclusivamente intelectual — científicas, preposiciones, conjunciones, verbos auxiliares — hasta esas otras palabras que no expresan concepto alguno, sino la reacción de nuestra sensibilidad ante los hechos, como son las interjecciones.

Los ejemplos más obvios nos los ofrece la sufijación: *mujercitù* y *mujerzuela* expresan, más que cualidades diferentes de una mujer, una discrepante reacción en nuestra sensibilidad ante la noción objetiva de esa mujer. *Viejo* nos habla de la edad de una persona, *anciano* añade nuestro respeto, *vejstorio* nuestro menosprecio. La adjetivación, la sinonimia, las figuras de dicción, han sido tradicionalmente mal interpretadas con frecuencia, por no tener presente este hecho: que la lengua no sólo sirve para expresar ideas y conceptos, sino también y quizá ante todo, para expresarnos a nosotros mismos (1).

(1) Sobre la parte emocional del lenguaje, cfr.: B. BOURDON, *L'expression des émotions et de tendances dans le langage*, París, 1892; W. SOEDERHJELM, *Styl-Aesthetik und Stylstudien*, en *Neuphilologische Mitteilungen*, páginas 13-28, 1909; V. VISIÒ, *Stile e indagine stilistiche*, Roma, 1909 (extracto de la *Rivista d'Italia*, julio, 1909); CH. BALLY, *Précis de stylistique*, Genève, 1905; *Id.*, *Traité de stylistique française*, Heidelberg-París, 1909; *Id.*, *Le langage et la vie*, páginas 22-9, París, 1926; *Id.*, *L'étude systématique des moyens d'expression*, en *Die Neuere Sprachen*, XIX, 1911; *Id.*, *Stylistique et linguistique générale*, en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1912, CXXVIII, páginas 87-125; FRITZ STROHMAYER, *Der Stil der französischen Sprache*, Berlín, 1910; CH. A. SÉCHEYRE, *Programme et méthodes de la linguistique théorique*, Genève-París-Leipzig, 1908; *Id.*, *La Stylistique et la Linguistique théorique*, en *Mélanges de Linguistique offerts à F. de Saussure*, París, 1908, páginas 155-187; K. VOSSLER, *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, Heidelberg, 1905. Y demás obras corrientes de lingüística general.

Tales recursos expresivos, a los que podemos añadir las formas verbales de cortesía y timidez — *quisiera* por *yo quiero* — y demás usos metafóricos de los tiempos, los modos, ciertos usos de giros sintácticos y de entonaciones — como la llamada *interrogación retórica*, — etc., pueden muy bien alternarse en la expresión de un mismo concepto sin que éste sea sensiblemente diferente en cada uno de los parlantes. Pero, en posesión de un mismo concepto, la lengua nos dirá con qué naturaleza emocional y en qué grado se amalgama ese concepto en cada espíritu. Esta expresividad emocional estará conseguida no sólo por la selección de los vocablos, sino por su colocación en la frase, por las nociones representadas en las palabras vecinas y, de modo muy importante, por las asociaciones que las palabras empleadas guarden con otras ausentes.

Una misma palabra puede llevar en un caso una carga puramente intelectual, y en otro, una carga de dominante emocional. Se escribe con mera intención intelectual la palabra *antigua* en las divisiones de la historia, *edad antigua*, o para especificar otros conceptos, *griego antiguo*, frente al concepto de la lengua moderna de Grecia; pero Valle-Inclán emplea siempre este adjetivo con valor de evocación y emocional, no con ánimo de precisar nociones cronológicas. Lo mismo sucede con la palabra *oración* en frases como *la Salve, el Credo, el Padrenuestro y el Avemaria son las principales oraciones católicas*, en oposición con el siguiente ejemplo de nuestro autor:

*Y me clavó los ojos tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas. (Sonata de Primavera, pág. 205.)*

#### Intentemos su análisis estilístico:

En este *chisporroteo* de imágenes vamos a prescindir de la primera y *me clavó los ojos*, porque no es de creación personal, y porque es tan manida que ya apenas la percibimos como imagen. Pero en seguida leemos: *guarnecidos de lágrimas*. Si no atendemos más que a la representación intelectual, a la función de

conocer, *guarnecidos de lágrimas* es igual que *llenos de lágrimas*, igual que *llorosos*.

Las tres frases tienen el mismo contenido intelectual, representan la misma noción.

*Llenos de lágrimas* y *llorosos* hubieran hablado más bien a nuestra inteligencia; pero *guarnecidos de lágrimas* habla directamente a nuestra facultad emocional con un fin estético, porque no tanto nos informa de un hecho físico cuanto trata de hacernos compartir la ideal belleza de aquellas lágrimas, percibida por el marqués de Bradomín (1).

¿Y por qué la palabra *guarnecidos* habla a nuestra capacidad de emoción estética más eficazmente que *llenos* o que *llorosos*?

Sucede con los significados de las palabras lo que con los tonos en la música. El tono está determinado por la frecuencia de vibraciones del aire. Pero la naturaleza solamente nos da vibraciones que llevan encerradas en sí otras vibraciones más frecuentes y más cortas, que a su vez ocasionan otros tonos secundarios (armónicos). Estos tonos guardan con el fundamental una proporción ya fijada por los físicos, pero, en cuanto a su intensidad, admiten infinitas variaciones, reforzándose unos y debilitándose otros según la materia y la forma del instrumento productor del sonido y de sus resonadores. El conjunto del tono fundamental con sus armónicos, destacados en forma dada, constituye el timbre, y es percibido de ordinario por nuestro oído como una síntesis. Pero a veces, como en el tañido de la campana, uno de los armónicos adquiere tan extraordinario desarrollo que com-

(1) En realidad, la sensibilidad no se puede inhibir en absoluto, como no sea en un tratado científico y, a veces, en relatos históricos. Bally puede extremar la aseveración hasta afirmar que no se dan en el lenguaje expresiones enteramente intelectuales. (*Archiv.*, CXXVIII, pág. 94, 1912). Pero, no prescindiremos de tal división, siquiera sea por su valor práctico y de método. En la lengua hablada, el gesto y la entonación son como la voz de la sensibilidad. En la lengua escrita son las palabras mismas y su colocación las que deben marcar el grado y modo de intervención que nuestra sensibilidad tiene. Con la variante supuesta, *ojos llorosos* o *llenos de lágrimas*, la reacción de la sensibilidad de Bradomín sería más bien de orden ético que estético.



pite en perceptibilidad con el tono fundamental. Conocido es el recurso de los pianistas que lo reproducen con dos notas simultáneas.

Todo sonido, por simple que nos parezca, es en realidad un acorde. Cada vocablo además de su contenido fundamental, tiene igualmente sus armónicos expresivos, que no debemos confundir con sus diversas acepciones, porque en este sentido, cada acepción es un vocablo diferente. Esos armónicos expresivos no son más que las complicadas y sutiles asociaciones que esa palabra guarda con otras palabras.

Y así como al herir un diapasón cualquiera, en una escala apretada de diapasones, no sólo se pone a vibrar el golpeado, sino que entran también en vibración más o menos sensible los diapasones que corresponden a sus distintos armónicos, así hay voces ricas en asociaciones, en armónicos, alguno de los cuales resulta, por la pertinencia del momento, destacado y sensible como en la doble voz de la campana.

Y ahora repitamos la pregunta: ¿Por qué la palabra *guarnecidos* habla a nuestra capacidad de emoción estética más eficazmente que *llenos* o que *llorosos*? Porque las asociaciones de palabras como *guarnecidos de perlas, de diamantes, de rubies*, tan frecuentes en la literatura española, han colocado en nuestra sensibilidad un diapasón que al sentir la palabras *guarnecidos* se pone a vibrar con la voz de las *joyas*. El diapasón *joya* se pone a vibrar porque es un armónico del diapasón *guarnecer*. Esto es, *guarnecidos de lágrimas* equivale a *enjoyados con lágrimas*.

*Guarnecidos de lágrimas* es, pues, una frase de dominante emocional, porque además del concepto *llorosos*, y poniéndola en primer término, reproduce la réplica de la sensibilidad de Bradomín ante esa noción, y porque, con su enunciado, nos invita a compartir esa réplica.

Valle-Inclán acaba: ... como de oraciones purísimas.

Los diapasones ahora heridos forman un acorde de extrañas resonancias: El amor puro de María Rosario realzado por la nomenclatura religiosa; la presencia consiguiente del tema religioso;

la comparación indirecta de las oraciones con joyas: *guarnecidos de lágrimas como de oraciones*; por último, la idealización de las lágrimas, al ponerles como término de comparación, a ellas que son materia sensible, las oraciones, que escapan a la percepción de nuestros sentidos.

Este es el fenómeno que llamamos evocación. Un concepto — una palabra o un complejo de palabras —, o una emoción se ponen a vibrar dentro de nosotros sin que nadie los hiera directamente. Sólo por efecto de las asociaciones de palabras y de las asociaciones de conceptos y sensaciones aclimatadas en nuestra inteligencia y en nuestra sensibilidad por el hábito de ver esas palabras y esos conceptos y sensaciones muchas veces en contacto. Tengamos en cuenta que en la literatura, y más concretamente en la de Valle-Inclán, el autor se dirige a un lector culto y deseablemente refinado. Puede, pues, emplear símbolos muy sutiles, contando con la necesaria colaboración del lector. Un lector poco cultivado no puede gozar muchos de los placeres estéticos que nos brindan las páginas de un Valle-Inclán, porque los símbolos empleados no hallan en él las necesarias resonancias y diapasones, las necesarias asociaciones fugaces con otras palabras que les prestan momentáneamente su luminosidad, como en amontonado relampagueo, durante el brevísimo tiempo que en la lectura ocupan nuestra atención.

La prosa de las *Sonatas* es esencialmente evocadora, porque las palabras elegidas en cada frase están llenas de potencia asociativa y porque en las imágenes y comparaciones no busca Valle-Inclán un segundo término que repita la voz del primero, sino una relación de armónico a tono fundamental. Así la relación de los dos términos queda en el espíritu del lector un poco imprecisa, con perfiles quebradizos y cambiantes que le dan la irrealidad de las imágenes reflejadas en el agua movida (1).

(1) En el artículo citado de J. Ortega y Gasset, que sólo me ha sido posible conocer a última hora, hallo las siguientes frases: «El señor Valle-Inclán cuaja sus párrafos de semejanzas y emplea casi exclusivamente imágenes laterales [frente a las que llama *integrales*, en las que una idea se casa, toda ella, con

La metáfora *ojos guarnecidos de lágrimas* recibe no sólo su intensidad, sino su especial calidad expresiva, más que de la familia de conceptos alojados en *guarnecer*, *guarnición*, *guarnir*, *guarnimiento*, etc., de la segura evocación de las piedras preciosas con las que esos vocablos han convivido largamente en nuestra literatura. El concepto *joya* es el armónico más destacado de la voz *guarnecido*. Armónico de campana.

En esta frase Valle-Inclán nos ofrece un vocablo saturado de toda la significación que el lector es capaz de suponerle. Pero la intensidad de la evocación se puede conseguir con procedimiento contrario. Para el lector moderno, *tonsurado* equivale a *clérigo* y *tonsura* vale tanto como *grado previo de clerecía* y *clerecía*. Pero Valle-Inclán emplea estas palabras en su estricto sentido etimológico, *esquilar* y *esquiladura*: « *Parecía que por castigo le llevaba su dueño tonsurado de cola y crin* ». (*Sonata de Otoño*, pág. 144.) Y cuando les quiere dar el sentido especializado, lo aclara, como cosa necesaria: « *Hoy los años me han impuesto la tonsura como a un diácono* ». (*Id.*, pág. 141.) En ambos casos obliga al lector a renunciar a parte del significado que acostumbra a poner en *tonsurado* y *tonsura*.

Este esfuerzo del lector por renunciar a la especialización eclesiástica del vocablo se hace tan consciente que asegura la evocación del tema religioso.

Por medio de estos procedimientos indirectos Valle-Inclán evoca en el lector, en primer lugar, los tres temas principales, *amor*, *religión* y *muerte*, hasta conseguir mantenerlos siempre presentes; después, un lujo sobrio, decoroso y aristocrático; las costumbres y la vida de privilegio de los nobles alejados de la corte; los ocultos temblores con que la superstición nos inquieta el alma; el

otra idea entera] 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 »; del seno de Beatrix que « es de blancura eucarística »; etc. (*La lectura*, pág. 231. Madrid, 1904.) Mi satisfacción es justificada al sorprenderme en tan perfecta coincidencia con el insigne maestro.

prestigio estético que da a las cosas y a los sucesos la venerable antigüedad: *antiguo, vetusto, arcaico, lejano, pasado*, etc. (Pero el elemento antiguo en Valle-Inclán no consiste en transportarnos a remotas edades para vivir, a fuerza de reconstrucciones arqueológicas e históricas, una vida pasada, sino que lo antiguo se mantiene en su propia lejanía) (1).

✕ VOCABULARIO. — A las alabanzas generales prodigadas al vocabulario de Valle-Inclán (2), añadamos las nuestras por el tacto con que ha sabido revalorar palabras desgastadas, de expresividad roída por el empleo frívolo, con procedimientos tan sencillos: renovando la sufijación de unas, devolviendo a otras su estricto contenido, substituyendo poquísimas por otras exhumadas que añadan el prestigio de su mentida excepción de longevidad y, las más veces, con sólo descasar esos consorcios de vocablos enganchados por la pereza de los escritores: *diametralmente opuesto, reinaba un silencio profundo*, etc. La citada frase, y *me clavó los ojos*, es en verdad excepcional en esta prosa (3).

El vocabulario denuncia cuáles son los elementos de la descripción o de la narración que se imponen al espíritu del autor como esenciales, y sobre todo, nos revela en las metáforas y comparaciones cuáles son los órdenes de representaciones que, ajenos al

(1) De lo antiguo, es el Renacimiento, actitudes y decoraciones, lo que con más docilidad acude a la evocación de Valle-Inclán. Así, CHAUMIÉ (*Mercurie de France*, XXV, pág. 2-6, 1924), y J. ORTEGA GASSET (*La Lectura*, I, pág. 227, Madrid, 1904). Quizá debamos agregar que la complacencia de Valle-Inclán en tales maneras y decoraciones parece tener la razón de ser en su anacronismo. Y que el anacronismo es también lo que da a este elemento su especial sabor estético. La sensuabilidad y refinamiento de aquella época se nos dan perdurados en criaturas actuales, con las líneas esquemáticas, delgadas y esenciales, con que las columbramos en la lejanía de tres siglos.

(2) J. ORTEGA GASSET, *op. cit.*, página 231; J. CHAUMIÉ, *op. cit.*, página 243 JULIO CASARES, *op. cit.*, capítulos III y IV, en donde, aunque este autor anota cuidadosamente todas las transgresiones académicas, no le escatima los elogios.

(3) *Clamorante, letargado, yerbazales, divertimento, comento, viático, tonsurar, luengo, curmana, huelgo, desdén, cativo, alba, parábola, leño, saleta, albergue, ropon, reclinatorio, enhebrar* (significando estado, no acción: *tiembla en sus dedos la aguja que enhebra el hilo de oro*), *escampo, rebacillo, tornar, hablar con agasajo, sonreír agasajadora, acordarse con*.

objeto narrativo de estas *Memorias* galantes, están conectados con él en el peculiar paisaje interior del autobiógrafo (1).

Este paisaje interior — combinación y proporción de los temas — es el verdadero protagonista de la obra, y todo el arte de Valle-Inclán se ejercita en su mantenimiento. Las distintas unidades de este paisaje se prestan mutuamente su nomenclatura, como en el lenguaje de todos se la prestan los distintos sentidos: *voz aguda, grave, suave, áspera, agria*, etc. En la lengua de todos, estos trastrueques han perdido el poder de evocar el recinto de su procedencia, a fuerza de ser empleados en el sentido metafórico sin intenciones metafóricas. Pero este nuevo comercio que estudiamos no tiene ni la obligatoria universalidad, ni la milenaria continuidad de nuestro consorcio sensorial. Es lo bastante raro y lo bastante reciente para que cada término prestado despierte la evocación de su procedencia.

El timbre personal del estilo de nuestro autor está determinado por la elección y fiel mantenimiento de los temas manejados; por el uso de un vocabulario y de una construcción aptos para evocar en todo momento esos temas; por el rápido esguince con que, ante cada detalle de su propia vida, el autobiografiado gana el ángulo necesario para su contemplación estética, y no ética o utilitaria, y por las específicas cualidades musicales de su prosa que más adelante vamos a estudiar.

He aquí algunos ejemplos en los que, al sonido de una sola nota, resuenan los diapasones del amor, de la religión, de la muerte, de la superstición, del lujo decoroso, de la antigüedad, no rediviva arqueológicamente, sino vista en su lejanía. Excluyo por superfluos los ejemplos correspondientes al amor, ya que el

(1) Añadamos a la lista anterior: *alegoría, asceta, biblioteca, candor, clamores, clerecía, confesonario, corredor, dones, escapulario, Florilegio, mayordomo, mendigo, monasterio, laberinto, letanía, palacio, patricio, prelado, premítica, princesa, refectorio, sacerdotisa, teólogo, tisú...*

*Atarazado, blasonado, cándido, carmesi, celeste, descarnado, doctoral, eclesiástico, eucarístico, evocador, gregoriano, heráldico, inhóspito, monacal, nazareno, nobiliario, litúrgico, lívido, senatorial, sepuleral, vinculares, visionario, voluptuoso...*

lector de las *Sonatas* no conoce del marqués de Bradomín, por lo menos hasta la de *Invierno*, más que sus actividades amoratorias. La evocación de la Muerte no es fácil ejemplificar con frases aisladas, pero su importancia e intervención ha quedado fijada más arriba. En la *Sonata de Otoño*, por ejemplo, tras de ponernos el autor al corriente del grave estado de la salud de Concha, cada alusión a la blancura de su piel, a la lentitud de sus pasos, a la transparencia y delgadez de su figura, a su respiración; sus raras y repentinas ansias de vida, las miradas y palabras de contenida piedad de la sirvienta; todo hace que el fantasma trágico se mantenga siempre delante de nuestros ojos.

«Llegando a la encrucijada de tres caminos, donde había un retablo de ánimas, algunas mujeres que estaban arrodilladas rezando, se pusieron en pie» (*Sonata de Otoño*, pág. 145). *Encrucijada, retablo de ánimas, paisaje nocturno, mujeres arrodilladas*, todo esto provoca en el lector una vaga sensación de desasosiego y de augurio de mal, que tiene en la novela inmediato cumplimiento.

«Los tres pliegos blasonados [de la carta] traían la huella de sus lágrimas, y la conservaron largo tiempo.» (*Sonata de Otoño*, pág. 1.)

Ninguna noticia más sobre las condiciones sociales o personales de la mujer que firma la carta. Pero la palabra *blasonados* tiene el poder de levantar en el espíritu del lector todo un escenario de refinamientos y aristocracia en el que se va a desarrollar la historia que se inicia.

«No pude volver a conciliar el sueño, e hice sonar la campanilla de plata, que en la penumbra de la alcoba resplandecía con resplandor noble y eclesiástico, sobre una mesa antigua, cubierta con un paño de velludo carmesí.» (*Id.*, pág. 182-3.)

«Al entrar en la saleta, donde la señora y sus damas bordaban escapularios para los soldados, sentí en el alma una emoción a la vez religiosa y galante.» (*Sonata de Invierno*, pág. 63.)

«Su voz [de la niña Chole] era queda, salmodiada y dulce, voz de sacerdotisa y de princesa.» (*Sonata de Estío*, pág. 75.)

«Era una belleza bronceada, exótica, con esa gracia extraña y

ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina, cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del Sol, que en los poemas indios resplandecen con el doble encanto sacerdotal y voluptuoso.» (*Sonata de Estío*, pág. 26.)

«¿Sería para él la sonrisa de aquella boca, en donde parecía dormir el enigma de algún antiguo culto licencioso, cruel y diabólico?» (*Sonata de Estío*, pág. 66.)

«La llama al surgir y levantarse, ponía en la blancura eucarística de su tez [de Concha], un rosado reflejo, como el sol en las estatuas antiguas labradas en mármol de Pharos.» (*Sonata de Otoño*, pág. 43.)

«Concha se envolvía en su amplio ropón monacal.» (*Id.*, pág. 41.)

«... arrastrando la luenga cola de su ropón monacal.» (*Id.*, pág. 58; 129, 203, etc.)

«Era allí donde una dama piadosa y triste, solía referirnos historias de santos.» (*Id.*, pág. 87.)

«Yo estaba refugiado en la biblioteca, leyendo el «*Florilegio de Nuestra Señora*», un libro de sermones compuesto por el Obispo de Corinto, Don Pedro de Bendaña, fundador del Palacio.» (*Id.*, pág. 123.)

«Reinaba en la biblioteca una paz de monasterio, un sueño canónico y doctoral.» (*Id.*, pág. 124.)

«Y Don Juan Manuel volvió a pasear la biblioteca. De tiempo en tiempo se detenía frente al fuego, extendiendo las manos, que eran pálidas, nobles y descarnadas como las manos de un rey asceta.» (*Id.*, pág. 126.)

«Uno de esos vasos pesados y antiguos, que recuerdan los rectorios de los conventos.» (*Id.*, pág. 129.)

«Al pie de la escalinata, Bríon el mayordomo tenía de las riendas un caballo viejo, prudente, reflexivo y grave como un Pontífice.» (*Id.*, pág. 139.)

«Confieso que mientras llevé sobre mis hombros la melena me-rovíngia como Espronceda y como Zorrilla, nunca supe despedirme de otra manera. ¡Hoy los años me han impuesto la tonsura como

a un diácono, y sólo me permiten murmurar un melancólico adiós!» (*Id.*, pág. 140-1.)

«Parecía que por castigo le llevaba [el caballo] su dueño ton-surado de cola y crin.» (*Id.*, pág. 144.)

«Su madre se inclinó para alcanzar el reloj que tenía en un joyero, con las sortijas y el rosario.» (*Id.*, pág. 164.)

«Yo, sin haber leído la carta de mi madre, me la figuraba. Conocía el estilo. Clamores desesperados y coléricos como maldiciones de una sibila. Reminiscencias bíblicas. ¡Había recibido tantas cartas iguales! La pobre señora era una santa. No está en los altares por haber nacido mayorazga y querer perpetuar sus blasones tan esclarecidos como los de Don Juan Manuel. De reclamar varonía las premáticas nobiliarias y las fundaciones vinculares de su casa, hubiera entrado en un convento, y hubiera sido santa a la española, abadesa y visionaria, guerrera y fanática.» (*Id.*, pág. 172.)

«Salió [Concha para siempre del palacio de Bradomín] sola, con la cabeza cubierta y llorando, como los herejes que la inquisición expulsaba de las viejas ciudades españolas. Mi madre la maldecía desde el fondo del corredor.» (*Id.*, pág. 174.)

«Una voz grave y eclesiástica, que parecía venir de más lejos, llamaba: — ¡Aquí Carabel!... ¡Aquí, Capitán!» (*Id.*, pág. 180.)

«Algunas veces, sin esperar a que concluyese [de rezar], me acercaba y la sorprendía. Ella tornábase más blanca y se tapaba los ojos con las manos. ¡Yo amaba locamente aquella boca dolorosa, aquellos labios trémulos y contraídos, helados como los de una muerta. Concha desasíase nerviosamente, se levantaba y ponía el rosario en un joyero. Después, sus brazos rodeaban mi cuello, su cabeza desmayaba en mi hombro, y lloraba, lloraba de amor, y de miedo a las penas eternas.» (*Id.*, pág. 13.)

[Concha a Xavier] «¡Vete!... Las emociones me matan, y necesito descansar. Te escribí que vinieses, porque ya entre nosotros no puede haber más que un cariño ideal... Tu comprenderás que enferma como estoy, no es posible otra cosa. Morir en pecado mortal... ¡Qué horror!» (*Id.*, pág. 56.)



« ¡Ay, si todavía con los cabellos blancos, y las mejillas tristes, y la barba senatorial y agusta, puede quererme una niña, una hija espiritual llena de gracia y candor, con ella me parece criminal otra actitud que la de un viejo prelado, confesor de princesas y teólogo de amor! » (*Id.*, pág. 52-3.)

[Concha guía a Xavier hasta la cámara de éste, donde se rendirá. Llegan a la cruz de dos corredores.] « En un testero arrojaba cerco mortecino de luz, la mariposa de aceite que alumbraba los pies lívidos y atarazados de Jesús Nazareno. » (*Id.*, pág. 58.)

[Las dos hijitas de Concha corren a besar a Xavier, cada una con su paloma blanca.] « Al verlas recordé aquellos dones celestes concedidos a las princesas infantiles que perfuman la leyenda dorada como lirios de azul heráldico. » (*Id.*, pág. 183-4.)

« Sus vestidos eran albos como el lino de los paños litúrgicos. » (*Id.*, pág. 200.)

« Y la voz grave y eclesiástica, respondía: — ¡No lo echo 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. Después las dos damas se despedían de nuevo. Y la voz grave y eclesiástica repetía: — ¡Aquí, Carabel! ¡Aquí, Capitán!... Díganle al señor marqués de Bradomín », etc. (*Id.*, pág. 181-2.)

Hemos preferido acumular ejemplos de un solo libro, a fin de representar mejor la insistencia del procedimiento de Valle-Inclán, para mantener en el lector en vibración permanente, junto a la narración amorosa, la presencia de la muerte, de la religión, de la superstición, de lo antiguo como lejano, del lujo aristocrático. A veces la finalidad estética de la evocación se consigue gracias a mínimas infracciones del lenguaje reglado.

He aquí dos ejemplos :

1° En la *Sonata de Otoño*, Bradomín, luego de haber conseguido devolver el cadáver de Concha a su dormitorio, va alterado a despertar a su prima Isabel para darle la noticia.

Pero este incorregible Don Juan cambia bien pronto de intención al ver la actitud en que Isabel lo recibe. Como ella cree to-

davía viva a Concha, no cabe un humorismo insoportable en estas palabras que leemos :

« Isabel murmuró, sofocada por los besos: — ;Temo que se aparezca Concha! » (pág. 215).

Comprendemos muy bien el estremecimiento de espanto que recorrió el cuerpo de Xavier: *aparecer* es comenzar a ser visible, entrar en el campo visual de alguien; pero la forma reflexiva *aparecerse* la reservamos para las apariciones de fantasmas, de trasgos, de muertos. Para hablar de los aparecidos. Y también para hablar de la aparición de Dios, de los santos, de espíritus en las visiones místicas. Para lo sobrenatural. Si el autor hubiera tenido mera intención discursiva, hubiera hecho decir a Isabel:

*Temo que aparezca Concha*

que, gramaticalmente, sería lo correcto; pero al modificar la frase con el reflexivo *se*, Valle-Inclán consigue provocar en Bradomín, y en el lector de rechazo, una violenta evocación supersticiosa.

2º En la *Sonata de Primavera*, el mayordomo de las princesas Gaetani, que camina delante de Xavier de Bradomín guiándole hasta sus habitaciones, dice con humilde voz de misterio refiriéndose al moribundo prelado:

« — Pocas esperanzas hay de que Monseñor reserve la vida... » (pág. 47).

Como en el ejemplo anterior, no tenemos exactitud gramatical, sino su aproximación. *Reserve* no es la palabra académicamente justa; sería *conserva*. Pero debemos atender a la intención y al resultado estético del autor para censurarlo o admirarlo. Al hacer decir al mayordomo la palabra *reserve*, con el prefijo cambiado, Valle-Inclán no hace más que seguir un procedimiento que le es habitual: el de poner en boca de los servidores un lenguaje convencionalmente arcaico. Estos pseudoarcaísmos de los servidores proyectan por evocación sobre los dueños reflejos de rancio señorío, como los arcones y los cuadros viejos.

Por no atender a esta intención artística de ciertas anomalías

idiomáticas, Valle-Inclán ha recibido injustas censuras: el sutil y penetrante crítico Julio Casares (1), colocado en distinguido ángulo visual, le reprocha la palabra *anubascada*, «La mañana gris y anubascada...» (*La guerra carlista*, I, pág. 193) con argumentos que merecen repetirse: «Cervantes empleó en sentido figurado la voz *aborrascada*... En el primer caso (el de Cervantes) la formación, derivada de borrasca, es correcta y conforme al genio de la lengua; en el segundo (el de Valle-Inclán) había que suponer *nubasca*, que no existe, ni hace maldita la falta, pues tenemos *nubada*, *nubarrón*, *nubarrado*, y por derivación regular y castiza, *anubarrado*. Y nótese que en punto a sonoridad, sílabas y acento, nada hubiera cambiado en la frase con el trueque de la voz incorrecta por la correcta».

Pero si atendemos al poder asociativo de las palabras, *anubascada* provoca la inevitable evocación de esa *borrasca* que Casares cita, y de *chubasco*, *pedrisco*, *nevasea* y *ventisca*, y esto debido precisamente a la terminación heterodoxa. De todas estas voces, de estrecho parentesco ideológico, se destaca la terminación añadiendo a la noción fundamental el modo tormentoso. *Anubarrada* hablaría del aspecto sombrío del momento, pero no sería tan elíptica, ni mucho menos, para expresar la inminencia de tormenta.

El señor A. L. Owen echa en cara a Valle-Inclán el uso de *ser* donde la gramática exige *estar*: *era llena de afán y de tristeza...* (2). Si al señor Owen fueran familiares los rezos españoles, hubiera tenido que anotar ese cambio como un triunfo más del poder de evocación que la lengua tiene, manejada por un consciente estilista.

DECORO ESCULTÓRICO (3). Valle-Inclán ha atendido con cuidado este aspecto del estilo: El aire rodea fluido a las figuras de las *Sonatas*, cuya distribución en las escenas no está nunca encomendada al azar. La mímica y el gesto están representados de ordinario

(1) *Crítica profana*, página 59.

(2) *Hispania*, VI, página 74. California, 1923.

(3) Ya alabado en Valle-Inclán por Ramón Pérez de Ayala, en *La pluma*, página 25. Madrid, enero de 1923.

de una manera sintética, con frecuencia por un adjetivo que abarca simultáneamente la mímica y la entonación, sin referirse más que a la actitud general del cuerpo y al tono en que se ha dicho la frase: «exclamó doctoral...» Esta parquedad de noticias respecto a la mímica, gracias a la certeza del rasgo elegido, contribuye en mucho a su estilización.

Los cuatro libros abundan en concisos cuadros de fuerte plasticidad. Los ejemplos se podrían multiplicar sin fin, con sólo abrir las *Sonatas* por cualquiera de sus páginas. He aquí algunos escogidos de entre muchos anotados:

«Tenía cerrados los ojos: Su cabeza desaparecía en el hoyo de las almohadas, y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes.» (*Sonata de Primavera*, pág. 27.)

«María Rosario lloraba en silencio, y resplandecía hermosa y cándida como una Madona, en medio de la sórdida corte de mendigos que se acercaban de rodillas para besarle las manos.» (*Sonata de Primavera*, pág. 92.)

«Al oír esto, las hijas de la Princesa, que sentadas en rueda bordaban el manto de Santa Margarita de Liguria, habláronse en voz baja, juntando las cabezas, y salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Boticelli.» (*Sonata de Primavera*, pág. 113-4.)

«Sentada sobre la alfombra y apoyado un codo en mis rodillas, Concha lo ayivaba [el fuego] removiendo los leños con las tenazas de bronce.» (*Sonata de Otoño*, pág. 43.)

«Concha parpadeó para romper las lágrimas que temblaban en sus pestañas.» (*Sonata de Otoño*, pág. 46.)

(Un barquero negro lleva a tierra desde la fragata al marqués de Bradomin.) «A través de los párpados entornados veía erguirse y doblarse sobre mí, guardando el mareante compás de la bogada, aquella figura de carbón, que unas veces me sonríe con sus abultados labios de gigante, y otras silba esos aires cargados de religioso sopor», etc. (*Sonata de Estío*, pág. 23.)

«En el otro extremo del salón las hijas de la princesa bordaban

un paño de tisú, las cinco sentadas en rueda. Hablaban en voz baja las unas con las otras, y sonreían con las cabezas inclinadas.» (*Sonata de Primavera*, pág. 59.)

Lo más característico, esto es, lo más *estilo* en nuestro autor, es provocar en sus personajes actitudes y escenas de dignidad plástica que, más que a realidades naturales, se refieren a creaciones artísticas conocidas o posibles. De aquí que en parte resulte el de Valle-Inclán un arte de *segundo grado*, una reestelización, cualidad característica de nuestro autor que en gran parte se puede extender al paisaje, a algunas anécdotas y aun al vocabulario.

EL PAISAJE. Los paisajes y los relatos de Valle-Inclán tienen tal logro de expresión que han podido hacer decir a un eminente crítico: «Valle-Inclán ha probado ampliamente en estas novelas de la guerra carlista que su estilo nada tiene que temer, antes bien gana con el estrecho contacto de la realidad» (1).

Y hablando de las *Sonatas*: «En estas escenas (tipos y paisajes gallegos) describe directamente del natural, con su usual sobriedad y exactitud» (2).

No creemos nosotros en este pretendido realismo, ni en esa supuesta cualidad de exacto y fiel narrador y descriptor de realidades externas. Y lo mismo diremos del realismo de sus voces y giros dialectales, algunas veces alabado.

Inútil buscar un impertinente interés filológico en sus arcaísmos y dialectismos, ni conformidad geográfica en su paisaje, ni valor folklórico en sus tipos y temas populares (3). Los tipos y

(1) A. F. G. BELL, *Contemporary Spanish Literature*, página 133. New York, 1925.

(2) Id. *ibid.*, página 130.

(3) Según J. M. Tenreiro (*La pluma*, pág. 37. Madrid; enero de 1923), las supersticiones de Valle-Inclán son gallegas. La afirmación, aunque demasiado extensa, debe ser en parte cierta. Chaumié (id., *loc. cit.*) atestigua cómo existe en Galicia el rito marino de los exorcismos, tal como Valle-Inclán lo describe en *Flor de Santidad*. Tal cual voz, y en mucha menor escala, tal cual giro de sabor dialectal, coincidirá con las relaciones de época y comarca que el autor supone. Pero nunca podremos olvidar que un artista como Valle-Inclán no se cree en el caso de guardar escrupulosos miramientos a intereses que no sean los puramente artísticos.

paisajes de Valle-Inclán tienen, si, una profunda realidad artística en cuanto que son expresión lograda de privilegiados estados estéticos del autor. La facultad creadora de este poeta necesita el mínimo estribo externo para dar el gran salto de la concreción artística.

He aquí dos paisajes bien diferentes, pero que concuerdan en ser como traducciones a la literatura de creaciones pictóricas, o bien como proyectos de futuros cuadros (1).

1º «En el fondo, caminando por los tortuosos senderos de un laberinto, las cinco hermanas se aparecían con las faldas llenas de rosas, como en una fábula antigua. A lo lejos, surcado por numerosas velas latinas que parecían de ámbar, extendiase el Mar Tirreno. Sobre la playa de dorada arena morían mansas las olas, y el son de los caracoles con que anunciaban los pescadores su arribada a la playa, y el ronco canto del mar, parecían acordarse con la fragancia de aquel jardín antiguo donde las cinco hermanas se contaban sus sueños juveniles, a la sombra de los rosáceos laureles.

«Se habían sentado en un gran banco de piedra a componer sus ramos. 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. Tocaba a fiesta una campana de aldea, y la iglesia se perfilaba a lo lejos en lo alto de una colina verde, rodeada de cipreses.» (*Sonata de Primavera*, pág. 54-55.)

2º «Se puso el sol entre presagios de tormenta. El terral soplabla con furia, removiendo y aventando las arenas, como si qui-

(1) Desde luego, hay veces en que el mismo autor declara el modelo utilizado: «Aquella princesa Gaetani me recordaba el retrato de Maria de Médici, pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens (*Sonata de Primavera*, pág. 28). O el ejemplo antes citado, de la misma *Sonata*: «Tenía cerrados los ojos: su cabeza desaparecía en el hoyo de las almohadas, y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes» (pág. 27). O el otro ejemplo, también citado, en que las cinco princesas «salieron de la estancia con alegre-murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Boticelli» (id., pág. 114).

siese tomar posesión de aquel páramo inmenso todo el día letargado por el calor. Espoleamos los caballos y corrimos contra el viento y el polvo. Ante nosotros se extendían las dunas en la indecisión del crepúsculo desolado y triste, agitado por las ráfagas apocalípticas de un ciclón. Casi rozando la tierra pasaban bandadas de buitres con revoloteo tardo, fatigado e incierto. Cerró la noche, y a lo lejos vimos llamear muchas hogueras. De tiempo en tiempo un relámpago rasgaba el horizonte y las dunas aparecían solitarias y lívidas. Empezaron a caer gruesas gotas de agua. Los caballos sacudían las orejas y temblaban como calenturientos. Las hogueras, atormentadas por el huracán, se agitaban de improviso o menguaban hasta desaparecer. Los relámpagos, cada vez más frecuentes, dejaban en los ojos la visión temblorosa y fugaz del paisaje inhóspito. Nuestros caballos con las crines al viento, lanzaban relinchos de espanto y procuraban orientarse, buscándose en la obscuridad de la noche bajo el aguacero. La luz caótica de los relámpagos, daba a la yerma vastedad el aspecto de esos parajes quiméricos de las leyendas penitentes: Desiertos de cenizas y arenales sin fin que rodean el infierno.» (*Sonata de Estío*, pág. 207-8.)

Ningún naturalismo, nunca una humilde conformidad con los elementos externos, nada que pueda ser como esas descripciones a la vez artísticas y veraces que pudiéramos llamar de fotografía retocada. Valle-Inclán elige y agrupa los elementos de sus paisajes sin prestar atención más que a los mandatos de su intuición estética.

SENTIMIENTO DE LA VOZ. A la lograda representación visual acompaña la representación acústica.

Cada vez que Valle-Inclán emplea el diálogo, adjetiva la voz, de modo que las de sus principales personajes nos son ya familiares, como el vozarrón poderoso del hidalgo don Juan Manuel o la voz balsámica de la niña feúcha en la *Sonata de Invierno*.

Es superfluo aducir ejemplos. Abranse las sonatas al azar; en esa página hay uno. Solamente vamos a reproducir algunos pasajes donde la voz misma asume el interés principal:

I. «La voz de la princesa Gaetani despertaba en mi alma un mundo de recuerdos lejanos que tenían esa vaguedad risueña y feliz de los recuerdos infantiles. La princesa continuó:

— ¿Qué sabes de tu madre? De niño te parecías mucho a ella, ahora no... ¡Cuántas veces te tuve en mi regazo! ¿No te acuerdas de mí?

Yo murmuré indeciso.

— Me acuerdo de la voz...

Y callé evocando el pasado. La princesa Gaetani me contemplaba sonriendo, y de pronto, en el dorado misterio de sus ojos, yo adiviné quién era. A mi vez sonrei; ella entonces me dijo:

— ¿Ya te acuerdas?

— Sí...

— ¿Quién soy?

Volví a besar su mano, y luego respondí:

— La hija del marqués de Agar... » (*Sonata de Primavera*, pág. 31.)

II. «Me acerqué queriendo consolarla:

— ¡Oh!... Perdonadme.

Y mi voz fué tierna, apasionada y sumisa. Yo mismo, al oírla, sentí su extraño poder de seducción. » (*Sonata de Primavera*, pág. 196.)

III. «Allá dentro sentíase apagado rumor de voces y dineros: Reunidos en la sala jugaban algunos hombres, con los sombreros puestos y las capas terciadas, desprendiéndose de los hombros: Por sus barbas rasuradas mostraban bien claramente pertenecer a la clerecía: La baraja tenía un mozo aguileño y cetrino, que cabalmente al tiempo de entrar yo, echaba sobre la mesa los naipes para un albur:

Una voz llena de fe religiosa, murmuró:

— ¡Qué caballo más guapo!

Y otra voz secreteó como en el confesonario:

— ¿Qué juego se da?

— Pues no lo ve... ¡Judías!... Van siete por el mismo camino. El que tenía la baraja advirtió adusto:



— Hagan el favor de no cantar juego. Así no se puede seguir.  
¡Todos se echan como lobos a una carta!

Un viejo con espejuelos y sin dientes, dijo con evangélica paz:

— No te incomodes, Miguelucho: Cada cual lleva su juego:  
A don Nicolás le parecen que son judías...

Don Nicolás afirmó:

— Siete van por el mismo camino.

El viejo de los espejuelos sonrió compadecido:

— Nueve si no lo toma a mal... Pero no son judías, sino vizcas y contravizcas, que es el juego.

Otras voces murmuraron como en una letanía:

— Tira, Miguelucho.

— No hagas caso.

— Lo que sea se verá.

— ¿No echas gallo? » (*Sonata de Invierno*, pág. 98 y sig.)

INFLUENCIAS EXTRAÑAS. — Como son algunas bastantes notorias, han podido ser bien precisadas. Entre sus comentadores hay una disimulada polémica de tipo forense, acusando y disculpando al autor por tales transgresiones. Julio Casares (1) es el principal acusador; Chaumié disculpa tales influencias como propias de las primeras actividades de un escritor (2). Francis de Miomandre menosprecia, por superficiales, las semejanzas señaladas entre nuestro autor y Barbey D'Aurevilly (3).

Los autores que han ejercido atracción sobre Valle-Inclán son los que tendríamos que esperar, los más acordes con las propiedades estilísticas del autor, tal como las venimos señalando. Las filiaciones están acotadas con bastante seguridad: Valle-Inclán las ha utilizado con el desenfado que los comediógrafos latinos ponían en la *contaminatio*.

Solamente una, la de Eça de Queiroz, nos parece falsa, por lo menos con el carácter concreto que Casares le señala (4). La ya

(1) *Crítica profana*, páginas 97-109.

(2) Obra citada, página 138.

(3) *La pluma*, página 70. Madrid, 1923.

(4) *Crítica profana*, páginas 75-96.

famosa combinación de adjetivos, colocados en grupos de tres y seguidos de una comparación, es el resultado final de laboriosos tanteos, que el lector puede comprobar sin salirse de las *Sonatas*.

Es el equilibrio obtenido por la solución de un pequeño problema musical.

En efecto: observemos el tipo y frecuencia de las enumeraciones en la *Sonata de Primavera*. Las de tres miembros atraen las frases de esta prosa con la imperativa fuerza de los consonantes en el verso: triple complemento directo o circunstancial, triple sujeto, triple expresión verbal, triple subordinación, triple adjetivación, triple pincelada descriptiva.

He aquí algunos ejemplos:

«La silla de posta seguía una calle de huertos, de caserones y de conventos, una calle antigua, enlosada y resonante.» (*Sonata de Primavera*, pág. 19.)

«Allá en el fondo del claustro resonaba un campanilleo argentino, grave, litúrgico.» (*Ib.*, pág. 25.)

«Los honores; las grandezas, las jerarquías, todo cuanto ambicioné durante mi vida...» (*Ib.*, pág. 38.)

«Luego quedó estirado, rígido, indiferente, la cabeza torcida, entreabierta la boca por la respiración, el pecho agitado.» (*Ib.*, pág. 43.)

«De esta suerte atravesábamos la antecámara, y un salón casi obscuro y una biblioteca desierta.» (*Ib.*, pág. 48.)

«Al cabo dió con ellas [las llaves], abrió y apartóse dejando paso:

«— La señora princesa desea que dispongáis del salón, de la biblioteca y de esta cámara.» (*Ib.*, pág. 48.)

«¡Rizos rubios, dorados, luminosos, cabezas adorables, cuántas veces...» (*Ib.*, pág. 103.)

«Atendía sin mostrar sorpresa, sin desplegar los labios, sin hacer un gesto.» (*Ib.*, pág. 148.)

«Hallábame cansado como después de una larga jornada, sentía en los párpados una aridez febril, y sentía los pensamientos enroscados y dormidos dentro de mí, como reptiles. A veces se

despertaban y corrían sueltos, silenciosos, indecisos.» (*Ib.*, pág. 151.)

En la página 27 tenemos el primer ejemplo de trío de adjetivos seguidos de comparación, es decir, el recurso estilístico que se ha supuesto tomado del autor portugués:

«... y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes.»

Parecería por esto que efectivamente Valle-Inclán ha dado con una fórmula hecha. Pero se sigue leyendo y la fórmula no se repite; antes bien nos hallamos con algunas dobles adjetivaciones seguidas de comparación en donde ésta parece ocupar musicalmente el puesto del tercer miembro de la enumeración favorita:

«... y era el relato del viejo mayordomo ingenuo y sencillo, como los que pueblan la Leyenda Dorada.» (*Ib.*, pág. 81.)

«Su mirada se clavó en la mía, y sentí el odio de aquellos ojos redondos y vibrantes como los ojos de las serpientes.» (*Ib.*, pág. 146.)

«Sonaba su voz con murmullo alegre, continuo, como el borboteo de una fuente.» (*Ib.*, pág. 203.)

«Erguíase inmaculada y heroica, como las santas ante las fieras del Circo.» (*Ib.*, pág. 209.)

Pero en la página 147 volvemos a encontrar otro ejemplo de triple adjetivación seguida de una comparativa. La comparativa adquiere ya cierta longitud, como queriendo servir de suficiente término de balanceo musical a la triple adjetivación:

«Sus labios se plegaron por el hábito de la sonrisa, sus ojos me miraron con amable indiferencia, y su rostro cobró una expresión calma, serena, tersa, como esas santas de aldea que parecen mirar benévolaente a los fieles.»

En otra ocasión, página 176, este segundo término de balanceo musical para la triple adjetivación se consigue, no con una comparativa, sino con una proposición de relativo:

«Aun recuerdo aquellas procesiones largas, tristes, rumorosas, que desfilaban en medio de grandes chubascos.»

Y reaparece la fórmula perseguida, en la página 215:

«Después de tantos años aun la veo pálida, divina y trágica como el mármol de una estatua antigua.»

(Es raro en las *Sonatas* que la comparación cubra uno solo de los términos enumerativos: «Y me clavó los ojos, tristes, suplicantes, guarnecidos de lágrimas como de oraciones purísimas.»)

Valle-Inclán busca en su mismo estilo la expresión más adecuada.

La impresión de vacilante tanteo que obtiene a este respecto el lector de la *Sonata de Primavera*, se muda en los libros siguientes en saboreo de un recurso estilístico inteligentemente elaborado. Los ejemplos son demasiado numerosos para tener que citarlos aquí.

Los autores señalados como influyentes en Valle-Inclán, además de Eça de Queiroz, son:

Chateaubriand: «Hay por otra parte más de una semejanza con Chateaubriand, y, sin que se sienta la imitación, algunos de sus paisajes de América evocan invenciblemente las más bellas páginas de René» (1).

Barbey d'Aurevilly: «Mucho más neta es la influencia que Barbey d'Aurevilly ha ejercido sobre él. Esos dos gentileshombres de las letras tienen la misma obsesión de almas soberbias e indomables, de trágicos amores y de satánicos misterios» (1).

(1) CHAUMIÉ, obra citada, página 237. Casares también señala esta influencia: «De Barbey d'Aurevilly recibió esa mezcla de religiosidad y de blasfemia, que da unidad sentimental a las *Sonatas de Otoño, de Estío y de Invierno*; en él halló el original del «viejo dandy» Bradomín, cuya mudable fisonomía moral tan pronto nos recuerda la del conde Ravila de Ravilés (*Le plus bel amour de don Juan*), como la de Casanova el veneciano; a imitación de las seis *Diaboliques*, escribió las seis *Femeninas*, que llamó luego *Historias Perversas*; y así como Barbey d'Aurevilly narró los episodios de las guerras civiles del norte de Francia, Valle-Inclán noveló los de la guerra carlista. Para ver un ejemplo de apropiación directa de situaciones, basta comparar la culminante de la *Sonata de Otoño* con la final de *Le Rideau Cramoisi*. Exactamente igual que al vizconde de Brassard, se le muere a Bradomín su amante en un espasmo de amor; también carga con el cadáver para llevarlo a otra habitación; también siente terror en un pasillo y también retrocede...» (*Critica profana*, pág. 98.)

D'Annunzio: «Otra influencia acatada rendidamente por nuestro autor, es la de Gabriel d'Annunzio, con su esteticismo inmoral, con sus visiones de palacios desiertos «llenos de espejos pálidos, abismos ilusorios que parecen abrirse a un mundo sobrenatural y prometer de un momento a otro, a la mirada de los seres vivos, apariciones fúnebres», con sus jardines abandonados, cuyas fuentes cantan «la gloria melodiosa que desde hace muchos siglos ponen las aguas a los pensamientos de voluptuosidad y sabiduría expresados en los dísticos de los frontones...» En la *Sonata de Primavera*, María Rosario está a punto de tomar el hábito de carmelita; en *Las Vírgenes de las Rocas*, Maximila, está a punto de tomar el de clarisa; en ambas obras llega, a esta sazón, el galán que ha de encender en el pecho inocente el fuego amoroso; María Rosario lee las *cartas* de sor Jesús María de Agreda; Maximila, las *cartas* de Santa Catalina; a la una le sirve de fondo, en el antiguo jardín señorial, «una pared de bojes decrepitos», la otra resalta «sobre un fondo de bojes antiguos»; Maximila pregunta al galán: «¿Acaso conocéis este libro?» Los dos caballeros traen entonces a cuento la historia de San Francisco y Santa Clara; las dos vírgenes exclaman al escuchar las palabras de profanación: «Callad, callad, os lo suplico...» (1).

Es instructivo confrontar estas líneas de Casares con las siguientes de Chaumié, referidas a un libro, *Flor de Santidad*, construido conformes a los procedimientos de las *Sonatas*.

«En la literatura contemporánea, *Flor de Santidad* hace pensar de la manera más sorprendente en la *Hija de Yorio*; las mismas costumbres milenarias y casi los mismos personajes. D'Annunzio ha escrito su obra dos años después de la publicación de Valle-Inclán, que él ignoraba casi seguramente» (2).

Casares no debió conocer todavía, al escribir su libro, ni el artículo de Chaumié ni la *Figlia de Jorio*. De otro modo no hubiera dejado de consignarlo, dada su fuerte y honrosa probidad, ni

(1) JULIO CASARES, *Critica profana*, página 99.

(2) Obra citada, página 241.

de comparar esto con la acusación periodística lanzada contra Pío Baroja como plagiador en *Paradox Rey*, publicado en 1906, de *L'île des Pingouins* de Anatole France, publicada un año después.

Casanova: Valle-Inclán ha rehecho en su *Sonata de Primavera*, páginas 153-157 y 168-176, un episodio de las memorias de Casanova (t. V, pág. 270 y sig.) según ha precisado Julio Casares, representando con puntos suspensivos los retoques de Valle-Inclán (1).

Un caso claro de la aludida *contaminatio*. Valle-Inclán ha emprendido la reencarnación de un personaje bien famoso en las literaturas europeas, y, en esta ocasión, retoma una de sus situaciones. Tal P. P. Rubens rehaciendo el *Adam y Eva* de Tiziano (ambos cuadros en el Museo del Prado).

De aquí que, según nuestro punto de vista, en ese cotejo tan exactamente puntualizado por Casares, sería de tanta o mayor significación la parte oculta bajo los puntos suspensivos, del mismo modo que en los citados cuadros nos interesan tanto, o más, las discrepancias como las coincidencias de Rubens con Tiziano.

Con lo cual no intento legitimar este tipo de adaptaciones, sino que me esfuerzo por explicarme un hecho harto frecuente en la literatura, especialmente en casos como éste en que se trata de reincidencia en uno de los más famosos mitos literarios.

OTRAS INFLUENCIAS. — Hasta aquí las influencias señaladas para las *Sonatas*. Pero será pertinente recordar también algunos otros autores apuntados como antecedentes para las restantes obras de Valle-Inclán.

a) A. G. Solalinde ha señalado (2) la fuerte influencia de Próspero Mérimée con su cuento breve *Matteo Falcone* (del libro *Mosaïque*, 1833), en otro cuento de Valle-Inclán, *Un cabecilla*, publicado en su *Jardín umbrío*. Son de gran semejanza en el asunto — una delación — y sobre todo en su dramático final;

b) S. de Madariaga, sin hacer gran insistencia sobre ello, di-

(1) *Critica profana*, páginas 101-6.

(2) ANTONIO GARCÍA SOLALINDE, *Prosper Mérimée y Valle-Inclán*, en *Revista de filología española*, VI, páginas 389-391, 1919.

ce (1): « Los espadachines de la *Marquesa Rosalinda* parecen reminiscencias de aquel delicioso *Straforel* de *Les romanesques*, de Rostand »;

c) El citado escritor inglés A. F. G. Bell, dice que no sólo ha utilizado Valle-Inclán las *Memorias* de Casanova, « sino una fuente tan bien conocida de todo lector español como es un *Episodio Nacional* de Pérez Galdós, puesto que los párrafos finales de *Juan Martín el Empeinado* le han inspirado claramente un pasaje de Gerifalte de Antaño » (2).

Prescindamos de los préstamos puramente episódicos: Galdós, Mérimée. Casanova le ha dado algo más que la escena denunciada por Casares: el específico donjuanismo de Casanova — vanidad y placer epidérmico — parece haber seducido a Valle-Inclán más que ningún otro. El marqués de Bradomín, como antes hemos dicho, es un Don Juan aligerado de conflictos internos. Hasta la religión se hace su aliada para condimentar su donjuanismo. Creo que muchas de las diferencias que se pudieran señalar entre los dos amadores, serían diferencias de modales, diferencias de cuna, de educación, y no de naturaleza. Pero no sé con qué seguridad podremos decir que este tipo de don Juan le ha sido sugerido a nuestro autor desde fuera, porque es el único que encaja dentro de su « deshumanizada » concepción del arte. Con todo, siempre hará imposible la identificación de ambos personajes, a parte la diferencia de modales, la actitud de perpetuo contemplador estético que mantiene Bradomín.

Luego vienen Barbey D'Aurevilly, D'Annunzio, como los más significativos.

Nosotros añadiríamos el nombre de Teófilo Gautier. Ambos estilos tienen rasgos fisonómicos coincidentes: complacencias macabras y gusto por lo misterioso; evitación de todo entremetimiento ético o filosófico en el arte; y, sobre todo, esa eficacia pictórica que hemos puntualizado en Valle-Inclán, y que todos

(1) SALVADOR DE MADARIAGA, *Don Ramón María del Valle-Inclán, en Nosotros*, XLI, página 261. Buenos Aires, 1922.

(2) *Contemporary Spanish Literature*, página 127. Nueva York, 1925.

hemos saboreado en el pintor-poeta francés: ambos manejan en su literatura los colores y las formas como si proyectaran o recordaran cuadros.

Y bien se podrían añadir otros nombres: Flaubert, los Goncourt (recordados al efecto por Casares), Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Maeterlink...

A pesar de los diversos subtítulos de sus tendencias, y aun siendo alguno de ellos irreductibles en muchos respectos, hay para todos estos artistas una unidad de orientación estética que se manifiesta en el aire de familia de sus procedimientos estilísticos — observable no sólo cuando un autor hipertrofia un procedimiento anterior, sino también cuando lo rectifica y hasta cuando cree oponerle otro —, y en el parentesco de los temas favoritos, elegidos como propicios al ejercicio de esa común orientación. Si nosotros tuviéramos que dar nombre a este fenómeno le llamaríamos *alexandrinismo*, emparentándolo con otros momentos de la historia de las literaturas mediterráneas, y le señalaríamos como último nexo la frase que Ovidio aplicó a Catulo, primer explorador latino en estas Indias maravillosas: *materiam superabat opus*. Observado desde la acera de enfrente, una sobrevaloración de la técnica.

Verdad que parecen más esenciales para la caracterización de épocas y agrupación de autores, las ideas filosóficas y estéticas a cuyo servicio se pongan idóneamente los estilos.

Así el intuicionismo — antiintelectualización —, definido para el arte por Mallarmé, haría imposible agrupar a los simbolistas y posteriores, con los parnasianos y con Flaubert.

Pero hay tal continuidad en los procedimientos estilísticos de todas estas escuelas, que uno se pregunta si no tendremos que ver en los primores técnicos de un Flaubert, por ejemplo, como un poder fermentador; otros escritores, al deleitarse con aquellas exquisiteces, tendrían la revelación de nuevas posibilidades de placer estético. Flaubert parece perseguir todavía un equilibrio de perfecciones: en la lenta gestación de sus obras, el autor de *Madame Bovary* encadena sus datos y documentaciones dándoles una sucesión educadora. Está atento a los valores morales y no sólo a los



estéticos. La búsqueda perfección de su estilo obedece a un afán general de perfecciones. Todavía en él *materiam non superabat opus*.

Pero se comprende fácilmente el placer con que algunos literatos iniciarían excursiones por los nuevos caminos que esta elaboración del estilo les ofrecía. Entonces se descubren nuevas realidades de belleza. Los poetas parecen enriquecidos con un sexto sentido. Y se concretan y rectifican nuevos credos.

No es que quiera asegurar que todo el hilo se deba sacar del ovillo del oficio, pero siempre tendremos que contar con las sugerencias debidas al manejo de los utensilios de trabajo.

En todo caso, si siempre es posible comprobar que las ideas dominantes en una época tienen sus raíces en la anterior, ahora deberemos añadir que la sabiduría en el oficio, sentida como obligatoria por las sucesivas escuelas, ha favorecido desde Flaubert la germinación de determinadas aspiraciones, es decir, de determinadas ideas estéticas.

El orden inverso nos halaga más: la calidad y cantidad de la técnica dependientes exclusivamente de las ideas filosóficas dominantes en la época o en el grupo. Pero el artista no suele preocuparse muy atormentadamente por filosofías, y en cuanto a las ideas emparentadas con su arte, esas las va adquiriendo y renovando principalmente por las habituales labores de su espíritu.

Desde Flaubert a hoy se ha descubierto repetidas veces que la literatura no debe ser una indiscreta confidencia. La constancia y progresión de las eliminaciones dan, en efecto, a los autores citados tanta unidad como los escalonados progresos del estilo. No diremos que el arte se deshumaniza, porque la creación estética, aspiración permanente, es el fenómeno más específicamente humano. Pero así como hay épocas — las de clasicismo — en que los autores se ven saturados de cuantos problemas atañen al hombre, problemas que transpiran inquietadora y generosamente por toda su literatura, así hay épocas en las que los poetas parecen ajenos a todo sentimiento de solidaridad con la especie o con el grupo humano a que pertenecen, para todo aquello que no sea producción o saboreo de belleza.

Los clásicos vertebraban sus obras en ideas y problemas de máximo alcance general. Los románticos, sobre la pasión individual, cuyos derechos tenían privilegios en los casos, buscados, de pugna con los derechos generales. Primera gran limitación. El alejandrismo, a su vez, elimina la pasión. Mejor dicho, tiende a eliminar toda pasión humana que no sea la pasión por la belleza.

La concentración de su interés en esa única dirección les obliga a buscar y les permite obtener resultados inesperables en las otras actitudes. De ellos, unos se acogerán a esta concepción del arte, huyendo malheridos de los *otros* problemas y del trato mismo de la vida; otros vendrán a ella como única solución a su escepticismo. Para unos el arte será un refugio; para otros, único ejercicio de interés. Así unos evitan cuantos problemas no tengan la razón de su ser en su valor estético, y otros prescinden de ellos.

Se habla con frecuencia de un supuesto ritmo alterno de clasicismo y romanticismo en las literaturas. No quiero negar la utilidad de ese esquema y sí sólo notar que sus líneas no se superponen con las del esquema formado por la alternancia clasicismo-alejandrismo, en el cual el movimiento romántico tendría que figurar como el acorde final y resumidor — hinchado de énfasis al supeditar lo general a lo individual —, del movimiento clasicista europeo.

Cada nuevo grupo se cree caminando en dirección opuesta al anterior; desde fuera, por contra, la crítica desafecta lo veja y acusa de plagiar a los precedentes, de ir acomodando los pies en las huellas que otros marcaron. Mirados históricamente, cada grupo se nos aparece como un esfuerzo por prolongar y rectificar los aciertos y los yerros del anterior. Y en cuanto al arte, a los problemas del estilo, cada uno parece arrancar desde donde el anterior quedó, como en atlética carrera de relevos.

La ejemplaridad de las *Sonatas*, a este respecto, proviene precisamente de la ausencia de precursores y de la distancia recorrida en tan magnífica arrancada.

Al finalizar el siglo XIX nuestra lengua literaria había perdido casi toda su calidad de tal: el placer estético que trasciende de su

contraste permanente con la lengua de todos los días, en la cual la intención estética, si existe, tiene que ser escasa. La anulación de ese contraste es lo que hace que pierdan su primitiva eficacia estética los giros literarios que son absorbidos por la lengua conversacional de la gente culta. Y sabido es que aun esos giros que se salvan de ser trillados por la lengua general, van descargando su potencia estética conforme se usan en la literatura: emparejamientos lexicales, imágenes, metáforas, flores de estilo olorosas en su fresco amanecer, se secan, se fosilizan, se truecan en no más que documentos empedernidos.

Y desde el siglo xvii nuestra prosa no ha contado con un intento de renovación. Ni los modos infiltrados en la lengua familiar, ni los marchitos por el manoseo profesional, eran oportunamente substituídos. Un hombre de la significación de Larra en cuanto a la tradición, contrahace la prosa clásica. Rubén Darío podía lamentar con harta razón la igualdad prosística de todos nuestros escritores. Durante siglos, nuestra lengua literaria no era una fuerza virtual que cada escritor debía potenciar, seda con que tejer el propio manto; era librea admirable que venía bien a todos los cuerpos.

Valle-Inclán ha remozado la envejecida prosa española y le ha dado un acento individual. Otros prosistas, venidos inmediatamente y después, testimonian la virtud de aquella labor individualizadora.

Así las cosas, claramente podemos comprender las relaciones de Valle-Inclán con la literatura francesa del siglo pasado. Nuestro autor contemplaba cuánta era la expresividad, la eficacia estética que podía obtenerse de un estilo tenaz y finamente elaborado. Quedaba a su esfuerzo conseguirlo en nuestra lengua.

Claro es que sería un error encasillar a Valle-Inclán en una cualquiera de las escuelas francesas del siglo xix: la triple distancia geográfica, cronológica e idiomática le ha permitido valorar la cadena toda, sin atención a las limitaciones e incompatibilidades que cada eslabón se imponía respecto a los precedentes. De este modo, el gusto por determinados temas, la dirección de al-

gunos procedimientos de estilo y mucho de su ideario estético, nos dicen que Valle-Inclán parece haber variado las sucesivas liquidaciones de todas esas escuelas, y haberse asimilado lo que a la unidad de su persona poética convenía.

AMADO ALONSO.

*Nota.* — La extensión alcanzada por esta parte primera de mi trabajo sobre las *Sonatas*, me ha aconsejado solicitar de la dirección de *Verbum* el hacer aquí punto final. La publicación de la segunda parte, estudio de la musicalidad en la prosa de las *Sonatas* queda para otra ocasión.