

## **ALGUNAS NOTAS SOBRE EL DECADENTISMO LITERARIO EN *CORTE DE AMOR*, DE VALLE-INCLÁN**

**José Servera Baño**

Universitat de les Illes Balears

**ABSTRACT:** Most turn of the century Spanish writers were classified under modernism which, at the same time, included various literary trends: symbolism, Parnassianism, Decadent, the Generation of '98, etc. However, at the same time, some authors cultivated these different tendencies, as is the case with Valle-Inclán. In his modernist beginnings we can already find not only symbolist or Parnassianist features, but also decadent ones. This can be seen in the short-story collection entitled *Corte de Amor* which will be subject to study here. Nevertheless, Valle- Inclán's decadence gains more intensity with the «grotesque».

**KEY WORDS:** Decadent movement, modernism, short story, Valle-Inclán.

**RESUMEN:** La mayoría de los escritores españoles de fin de siglo fueron incluidos en el modernismo que, a su vez, tuvo diferentes tendencias literarias: simbolismo, parnasianismo, decadentismo, noventayochismo, etc. Pero a su vez, algunos autores cultivaron estas diferentes tendencias, tal es el caso de Valle-Inclán, en cuyos inicios modernistas ya se encuentran rasgos no solo simbolistas o parnasianos sino también decadentistas, así ocurre en la colección de cuentos titulada *Corte de amor*, que es lo que nuestra aportación estudia. Pero el decadentismo valle-inclaniano adquiere mayor intensidad en el esperpento.

**PALABRAS CLAVE:** Decadentismo, modernismo, narrativa breve, Valle-Inclán.

## Introducción: algunas apreciaciones sobre el decadentismo

En la crítica literaria española parece haber existido cierta prudencia o temor *pacato* ante el vocablo decadentismo. En el momento de su aparición en las letras hispanas se optó por el término modernista, aunque algunos estudiosos no ignoraran el vocablo y lo que se entendía por ello en otros lugares. En América la palabra «modernista» iría sustituyendo a la palabra «decadente», que no se prodigó en la crítica literaria española. Por ello hasta hace relativamente poco tiempo parecía estar fuera de nuestras taxonomías literarias. Juan Ramón Jiménez (1962) fue uno de los primeros en considerar que el movimiento modernista panhispánico comprendía diversas tendencias como el simbolismo, el parnasianismo, incluso el decadentismo o el noventayochismo –nueva concepción de dicha tendencia al ser incluida en ese movimiento general y plural del modernismo–. Además, el autor de *Platero y yo* distinguió una evolución y unas etapas en lo que consideraba un movimiento general, el modernismo que, a su vez, se relacionaba con algunas de las tendencias citadas. El esfuerzo de Jiménez por aclarar dicha cuestión, no solo terminológica sino también de concepción del movimiento literario moderno, tuvo su premio, pues era evidente la confusión que en tiempos anteriores se producía. Un ejemplo de dichos equívocos terminológicos lo expuso Gullón (1971: 21) quien escribía muchos años después que «Rubén emplea el término simbolista con ambigüedad, confundiéndolo con los de modernista y decadente.» Ello mostraba las reticencias y lo equívoco de la cuestión. Tanto es así que Juan Ramón Jiménez se refirió, en algún momento de su emblemático libro, al término en sentido vital, no literario:

De todos modos en esa época había una gran decadencia que se manifiesta mucho en literatura (...) Verlaine como se dedicaba a hacer cosas para ir a la cárcel era un decadente. Claro eran decadentes, ¿quién lo duda? Pero la poesía no era, no era decadente; ellos eran decadentes; es una cosa diferente. Poe era un decadente mucho antes, claro, era un borracho, era un hombre fuera de la sociedad; era (...) claro, es un decadente. (...) En suma, es una época decadente. Toda la gente es decadente. (1962: 201-3)

Por el contrario, «a Valle Inclán le llaman decadente porque escribía una prosa trabajada y pulida, de admirable mérito formal» (Gullón 1971: 21). Así, pues, el vocablo tenía una acepción referida a lo vivencial y otra a lo puramente técnico, a la consecución bella de la forma.

La problemática parecía confundirse más debido a dos hechos puntuales, entre otros. Por una parte, las dificultades en trazar una línea divisoria entre una y otra tendencia, por lo que algunos estudiosos argumentaron, no sin razón, que en un texto literario podían converger rasgos simbólicos y parnasianos, o parnasianos con decadentes, etc. Por otra parte, la demostración, mediante diversos análisis textuales, de que esa fusión de elementos o rasgos procedentes de las diversas líneas o tendencias (simbolismo, parnasianismo, decadentismo, etc.) sucedía en la obra de autores tan principales y significativos como Rubén Darío, los hermanos Machado, Francisco Villaespesa o Valle-Inclán. Si bien es cierto que el decadentismo siempre se vinculó más con el parnasianismo<sup>1</sup> que con el resto de tendencias. En principio, con el decadentismo se

---

<sup>1</sup> El nombre procede de una antología de jóvenes poetas publicada en 1866 bajo el título de *Parnasse contemporain*. También en algún momento fueron decadentes Rimbaud, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam y el propio Verlaine.

relacionaron escritores como Leconte de Lisle, Teófilo Gautier, Teodoro de Banville o Baudelaire, todos ellos citados directamente o bien por medio de algún personaje o texto significativo en la obra literaria de don Ramón. Sin duda, Jules Laforgue junto a Joris Karl Huymans, con la novela *À rebours*, fueron los creadores más emblemáticos de los decadentes, que en torno a 1880 escribían en revistas como *Nouvelle Rive gauche*, *Lutèce* o el semanario *Le décadent*. También don Ramón, junto a ellos, posiblemente tuvo presente en su primera narrativa los *Cuentos crueles*, de Villiers de L'Isle-Adam.

El decadentismo se opuso, entre otras cuestiones, a la exhibición sentimental, a la finalidad socio-político y al intimismo romántico, por el contrario pretendía la consecución del arte por el arte, así la creación de la belleza formal se convirtió en su máximo objetivo. Este esteticismo aristocrático condujo a una moral transgresora, perversa; la atracción malsana por el propio arte fue el germen del decadentismo, que exhibió la belleza de los placeres prohibidos; también lo que resultaba escandaloso, insólito o extravagante, encumbrando, además, lo oscuro y lo irracional.

Lo expuesto hasta aquí suponía un atentado a la sociedad biempensante, de signo anti-burgués y anti-utilitario, de ahí que se propiciara la figura del poeta o escritor maldito. En ese ambiente decadentista también coexistieron la figura del bohemio, tan común en la literatura modernista, (con su escenografía y vestuario propios: largas melenas al modo romántico, sombreros blandos, ropas amplias y flotantes, chalinas, etc), prácticamente identificada con la imagen del decadente, y el dandi,<sup>2</sup> figura casi opuesta a la anterior pero que, al igual que ella, era una manifestación contra el *statu quo*.

A la sazón, Nordeau<sup>3</sup> expuso la decadencia como un agotamiento, una enfermedad basada en la degeneración y en la neurastenia.<sup>4</sup> De ahí que el sexo y el erotismo, en su vertiente *negra*<sup>5</sup> y transgresora, fueron temas primordiales. La actitud decadente implicaba literaturizar manifestaciones censuradas por la *buena* sociedad del momento. El personaje Des Esseintes, en *À rebours* (1884), de Huysmans, con sus aficiones transgresoras de la sexualidad establecida se convirtió en un modelo del erotismo decadente.<sup>6</sup>

Algunas figuras principales del grupo de escritores españoles e hispanoamericanos de fin de siglo adoptaron una actitud decadente, así coincidieron en ese cultivo exacerbado de algunos aspectos eróticos y sexuales, resaltando el carácter lascivo y galante; o trataron el tema del adulterio como transgresión de la norma social; insistieron en las perversiones sexuales de ciertos personajes; se fascinaron ante el pecado; se complacieron en asociar amor y muerte; el satanismo; lo macabro; la barbarie;

<sup>2</sup> Véase AAVV, *Dandismo*, Barcelona, Anagrama, 1974. Entre otros se hallan ensayos de Blazac, Baudelaire y Barbey D'Aureville.

<sup>3</sup> Para la influencia de Nordau en España véase DAVIS, L. E.: «Max Nordau. *Degeneration* y la decadencia en España». *CHA*, 326-327, 1977, Madrid, págs. 307-323. Celma Valero (*La pluma ante el espejo*, 1989, págs. 123 y ss.) explica como en las revistas de nuestro país se divulgaron las teorías de diversos estudiosos extranjeros (Nordau, Lombroso, Louys, Moreau) y españoles (Rafael Altamira) sobre la patología del genio.

<sup>4</sup> *Degeneration*. Appleton, New York, 1893, p. 15.

<sup>5</sup> Concepto de Lily Litvak «Eros negro», capítulo del libro *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch, Barcelona, 1979.

<sup>6</sup> Dentro de la línea decadente habría que situar la aportación teórica de Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1881-83), en concreto su último capítulo, «Théorie de la décadence», exaltación de Baudelaire.

escribieron sobre esos aspectos tan molestos, para los miembros de una sociedad conservadora y puritana, como el placer de la enfermedad y la agonía, el sacrilegio, la necrofilia, la homosexualidad, el incesto, el estupro, las aberraciones, etc., que provocaron en ocasiones una fuerte censura institucional. Así, gran parte de la literatura, entre el cruce de siglos XIX y XX, se relacionó con la degeneración del instinto sexual, con la voluptuosidad y las perversiones. Sirvan de ejemplo los nombres de Leopold von Sacher-Masoch o de Oscar Wilde, que aireó con escándalo su homosexualidad o transformó el mito de Salomé, dándole una naturaleza decadentista: «Esta Salomé no es la bíblica intermediaria de la venganza de su madre, sino la enamorada apasionada y morbosa que se prenda del Bautista y no ceja hasta besar sus labios, aunque sean ya los de una cabeza muerta.» (Pedraza, F. y Rodríguez, M. 1986: 43)

En España se podría considerar decadente, entre otras manifestaciones, las escenas sadomasoquistas de los primeros libros de Villaespesa; la bohemia de Manuel Machado; el desarrollo de la novela erótica de un Felipe Trigo, entre tantos otros; Baroja y su inclinación por presentar la sensualidad pervertida, la abulia enfermiza y el mundo de la prostitución, etc. Pero, Valle-Inclán es probablemente el que mejor representa la actitud decadente, en esta generación modernista, ya que incorporó a su literatura diversas pautas y modelos en esa línea. Según Schiavo (1989: 55): «Basta citar la *Autobiografía* que publicó en 1903, que puede leerse como un cita de tópicos decadentistas». Además, en don Ramón se ha estudiado la presencia de lo morboso y satánico en su obra; el carácter lascivo y galante de algunos cuentos; el adulterio como transgresión de la norma social, habitual ya en una serie de relatos y dramas; el erotismo decadente de las *Sonatas*, manifiesto en diferentes aspectos: perversión del protagonista, fascinación por el pecado; la complacencia en asociar amor y muerte –tan presente en muchos otros relatos–; el regodeo por ciertas escenas «transgresoras» del buen comportamiento social en el terreno del amor; etc.

### Resumen sobre la estrategia textual de *Corte de amor*

En *Femeninas* (1895) se publicaron seis relatos breves: «La condesa de Cela»,<sup>7</sup> «Tula Varona», «Octavia Santino», «La Niña Chole», «La Generala»<sup>8</sup> y «Rosarito». La primera edición de *Corte de amor* (1903) contenía «Rosita», «Eulalia», «Augusta» y «Beatriz». Más adelante se eliminó de la colección «Beatriz» y se incorporó «La condesa de Cela» y «La Generala», que se habían editado con anterioridad en *Femeninas*. Por otra parte, *Epitalamio (Historia de amores)* (1897) se convertiría pronto en «Augusta». Así quedó configurada la versión que más habitualmente se ha considerado el texto base, la de 1922, con prólogo de M. Murguía y nota del autor, en Madrid y en la editorial Sociedad General Española de Librería, que se compuso de cinco narraciones: «Rosita», «Eulalia», «Augusta», «La condesa de Cela» y «La generala». Sobre esta edición se basan las ediciones modernas, posteriores, por ejemplo, por la que se cita en esta aportación, *Obra completa* (2002).

<sup>7</sup> Sobre la estrategia textual de «La condesa de Cela» véase Xaquín Núñez (2005: 35-64).

<sup>8</sup> Sobre la estrategia textual de «La Generala» véase Xaquín Núñez (2005: 157-190).

Todo este trasiego de narraciones breves es una pequeña muestra de una forma de proceder característica de Ramón del Valle-Inclán, de ahí el enorme sentido que tiene estudiar la estrategia de la escritura y de la genética textual en su obra literaria.<sup>9</sup>

### Aspectos decadentistas en *Corte de amor*

El rasgo común entre los relatos del libro es que todos presentan un desencuentro amoroso. El sello valleinclaniano es el tono irónico, casi sarcástico, que despoja a las historias de toda moralización tradicional y establece una valoración, al respecto, crítica. Así, Ramos-Kueth (1983: 52) cuando se refiere a estas obritas como «críticas de valores y actitudes tradicionales en un momento de crisis histórica. (...) Valle analiza la actitud de la mujer española hacia la institución matrimonial». Al mismo tiempo su máxima preocupación es el efecto estético. Los títulos de cada uno de los relatos como el subtítulo de la obra, *Florilegio de honestas y nobles damas*, indica el protagonismo de la mujer y, en general, la crítica ha señalado «una marcada ironía en el uso de este título y subtítulo.» (González del Valle 1990: 33). Además, el subtítulo es una referencia al Marqués de Sade, que había subtulado *La Philosophie dans le Boudoir* como *Diálogos destinados a la educación de las señoritas. Las madres recomendarán la lectura a sus hijas*. Valle escribe sobre un grupo de mujeres con marcadas diferencias, aunque el adulterio —en distintas facetas o situaciones— sea la base común de los argumentos de estas historias y, en cierto modo, se presenten estas figuras femeninas como transgresoras de la norma social establecida. Parece que el narrador las presenta como dominadoras de la relación que establecen con el hombre, sin embargo, el elemento sorpresa que nos depara al final no causa esa impresión. Las protagonistas femeninas tienen una posición social elevada, son malcasadas, alguna pertenece a la aristocracia, y de inicio son un tanto desdeñosas para con los protagonistas masculinos, con la excepción de Eulalia.

#### *«Rosita», las apariencias de la nobleza*

«Rosita» relata la historia de Rosita Zegri, a la que se ha asociado a la bella Otero (Lavaud-Fage 1991: 97), figura legendaria y sobre la que tanto se ha escrito. Aquí Valle describe el encuentro entre Rosita Zegri y el Duquesito Ordax. No solo el diminutivo indica que la protagonista femenina domina la escena también las situaciones y la gestualización del hombre:

Metióse un confite en la boca, y tomando otro con las yemas de los dedos, brindóselo al Duquesito:

-Ten. ¡No hay más!

---

<sup>9</sup> Es fundamental para el estudio de toda esta problemática en la primera narrativa de don Ramón la aportación de Javier Serrano Alonso (1996), que establece diversas series en que agrupa los cuentos. Así, la que nos compete sería la serie formada por *Femeninas / Corte de amor*.

El galán, con uno de sus gestos de polichinela, solicitó el que la dama tenía en la boca. La dama sacóle al aire en la punta de la lengua:

-¡Vamos, hombre, no te encalabres! (OC: 123)

Algunos elementos decadentes se encuentran en la historia. Tal vez el más visible es la configuración del personaje femenino como mujer de mundo, que se acerca a la mujer fatal, así se manifiesta en el diálogo una posible comparación entre Rosita y Lucrecia Borgia, figura asociada a la crueldad. También alguna pincelada rubeniana del narrador recuerda ese prototipo libertino: «Su risa faunesa, alegre y borboteante, iluminaba con una claridad de nieve la rosa de su boca.» (OC: 127). Sin embargo, en todo momento Rosita Zegri quiere mantener las distancias con Ordax, argumentando su reputación, cuestión que no puede ser entendida por quien antes conoció su comportamiento, tan alejado de cualquier preocupación por la imagen de la respetabilidad. Toda esa fórmula de apariencia, gestualidad y juego de seducción entre ambos responde, en el fondo, a la crítica valle-inclaniana de la nobleza decadente.

El ambiente carnavalesco del «Foreign Club» le permite al autor contrastar el lujo social con las actitudes pícaras de los personajes, todo como en una gran farsa en que nada es lo que parece y la sensación de caos preside toda esta colectividad aristocrática. La gitana bailadora se ha casado con un rey negro, una gran posición para una triste realidad, pero hay que guardar la apariencia. Por lo tanto, bajo ese superficial refinamiento de las formas cuidadas se ve una realidad vulgar. Todo es falso, también el amor, que es un rito, un juego, de forma que no hay nada espontáneo, de ahí las confesiones de Ordax recordando que todas las manifestaciones de su amor por ella en el pasado se basaban en referencias literarias de Echegaray y Bécquer e incluso los gestos en el actor Rafael Calvo y todo ello no lo ignoraba Rosita. Esta visión crítica y desengañada también se pone en boca de la protagonista: «Por lo visto, en la aristocracia únicamente servís para malos cómicos.» (OC: 128) Pero también ella ha aceptado ese papel falso. Así, González del Valle (1990: 45) apunta que los amantes «reflejan la distancia que existe en el mundo de este relato entre lo que debe ser y lo que en verdad es todo».

La narración tiene una estructura «circular, al comenzar y concluir la acción en el vestíbulo del Foreign Club.» (González del Valle 1990: 50-51) Las insinuaciones eróticas y el galanteo frívolo lógicamente se diluyen ante la presencia del marido de Rosita, el rey negro de las Islas Dalicam, y así también muere toda posibilidad de transgredir la norma social. Así, pues, es un relato en parte decadentista por presentar una parte de la sociedad, la nobleza, decadente y absurda: la gitana se ha convertido en reina, el rey negro está arruinado y es analfabeto, y ambos dicen estar de incógnito; el duquesito no puede ejercer de donjuan. Esa es la realidad de la sociedad española de la época.

### *«Eulalia», la tensión de la prohibido*

«Eulalia» se aleja de los planteamientos decadentistas y se inserta en el modernismo o simbolismo arcaizante, tan propio de una parte de la obra de don Ramón. Aunque

presenta el motivo del amor extramatrimonial, prevalece la dura autoimposición ética de la protagonista. Tal vez esa presencia constante de la muerte sea el único rasgo decadente, sin embargo Eulalia no supera la pugna entre amor prohibido y el deber maternal y solo encuentra la salida de la muerte, sea por suicidio o por la debilidad física que se produce después de una decisión irreversible y de ruptura.<sup>10</sup> Un rasgo morboso en su carácter puede verse como decadente, así mientras cruza el río «sentía una larga delicia sensual al sumergir su mano» (OC: 140) La confesión a su esposo del adulterio y «otro impulso de sinceridad le lleva a declarar a su amante que, de haberlo presentado, el dolor de su esposo le hubiese impedido engañarlo.» (Lavaud-Fage: 112) producen la ruptura con su amante, Jacobo Ponte, que la rechaza y le devuelve sus cartas.

González del Valle considera que «hay poca elaboración de los sentimientos de Eulalia y Jacobo» (1990: 59), que se desconoce su psicología. Ello se debe a que el mundo rural es lo fundamental en la historia, lugar pleno de «armonía cósmica» y «amor idílico» (1990: 60), pero la transgresión, el amor adúltero es el elemento que rompe esa paz bucólica, de ahí que la relación amorosa no pueda continuar y, así, el trágico final se presiente desde el principio de la historia, mediante indicios que el narrador proporciona: el caudal del río, la triste mirada de la protagonista, el paisaje e, incluso, alguna frase paradójica ante el final que nos espera: «— No tenga miedo de mojarse, mi señora. El agua del río no hace mal.» (OC: 140) Así, pues, la historia se despliega bajo la amenaza del desenlace fatal, la muerte, y así se sugiere mientras Eulalia cruza el río que la lleva junto a su amante, pues el río simboliza el transcurso irreversible, como si estuviésemos ante un nuevo Leteo, cuyo anciano barquero Gondar es un nuevo Caronte.

Valle define la estética del cuento cuando se refiere a la pareja de amantes: un encanto doloroso y poético. La historia desarrolla un rasgo muy del gusto decadentista: la tensión del prohibido encuentro amoroso y la sugerencia de los posibles efectos hasta desembocar en el desenlace fatal ante el amor imposible. Por lo tanto, el planteamiento decadentista y simbolista tiene aún rasgos románticos.

### «Augusta», la transgresión sexual

La primera versión de «Augusta», titulada *Epitalamio*, no fue bien acogida, tal vez por su carácter decadente y libertino, en concreto por la amoralidad que se encuentra en diversos pasajes y también por el sentido final del relato. Así, a la pobre y ciega crítica de Clarín<sup>11</sup> podrían añadirse la de valleinclanistas, algunos insignes, muy posteriores.<sup>12</sup>

Fueron significativas las diferencias que se produjeron entre ambas narraciones (*Epitalamio* «Augusta»), en especial, por lo que se refiere al decadentismo hay que destacar que el cambio de algunos nombres le dio un carácter más mundano y cosmopolita a la historia. Así, Beatriz de *Epitalamio* se transforma en Nelly<sup>13</sup> en

<sup>10</sup> Algunos críticos pensamos que se produce el suicidio, otros dudan y algunos ofrece la idea de que suicidio y debilidad física no se oponen. Al respecto, véase González del Valle (1990: 69-70).

<sup>11</sup> Clarín realizó una reseña peyorativa sobre la obra en *Madrid-Cómico* (25-9-1897), reproducida en José Esteban, *Valle-Inclán visto por...*, Editorial Gráficas Espejo, Madrid, 1973, pp. 13-16.

<sup>12</sup> Véase González del Valle (1990: 95, nota 5).

<sup>13</sup> Apunta al respecto Lavaud-Fage (1991: 149): «la vaca cambia de nombre y se llama, irrespetuosamente, Foscarina, igual que la ardiente herfina de la novela de D'Annunzio aparecida en 1900: *El fuego*.»



«Augusta» y su sonrisa se compara con la Gioconda, rasgo esteticista; la vaca Maruxa cambia a Foscarina; la «pastorela» se convierte en «égloga». Con ello Valle logra la coherencia de los nombres con el decorado italianizante de jardines bucólicos y con las evocaciones mitológicas y clásicas, que son el telón de fondo, en un ambiente de voluptuosidad y erotismo pagano, con muchas reminiscencias dannunzianas y decadentes, pues hay notables similitudes entre *Il piacere* de D'Annunzio y «Augusta». En el continuo reír de la protagonista se manifiesta su condición de mujer frívola y se presiente su carácter transgresor y libertino. Augusta pertenece a la aristocracia, su amante la trata de «madona», y apunta Lavaud-Fage que Augusta «promete pendientes a la Virgen si le ayuda a casar a su hija con su propio amante. ¡Es difícil ir más lejos en lo sacrilego» (1991: 123) La depravación del personaje también se manifiesta cuando su amante le pregunta:

¿Y si la moral llama a tu puerta, Augusta?

No llamará. La moral es la palma de los eunucos.

(...)

El príncipe reía alegremente. Hallaba encantadora aquella travesura de Colombina ingenua y depravada y aquella sensualidad apasionada y noble de Dogaresa. (OC: 166)

Además, el contraste entre Augusta y su inocente hija, Nelly, aumenta la perversidad de la primera.

Las citas culturales y literarias también se relacionan con el decadentismo. Así Pietro Aretino fue conocido sobre todo por sus escritos licenciosos, por los sonetos lujuriosos, transgresores de la moral de la época. También la figura de Péladam responde al canon de un heterodoxo en cuanto fundador de la orden de la Rose-Croix, a la que Valle parece que perteneció en algún momento de su vida, y en ese sentido también por intentar dar nueva fuerza al ocultismo puede verse como un personaje transgresor. Benvenuto Cellini, al igual que Valle, escribió una autobiografía, y es el modelo de hombre renacentista que vivió de forma intensa; este escultor y orfebre responde más a la deuda literaria esteticista del relato, que con tantas referencias culturales provocan una ambientación suntuosa, de carácter esteticista y decadente. Así, se presenta la lectura dentro de la lectura, es decir, en los *Salmos paganos*, obra del personaje Attilio Bonaparte, evocación de las *Prosas profanas* de Rubén Darío; además, se despliega un decorado del Renacimiento florentino, con el aroma de los camerinos del Palacio Borgia o con los laberintos del Jardín de Bóboli en Florencia. Todo ello son exhibiciones de refinamiento decadentista. De mayor importancia es la fuente señalada por Lavaud-Fage (1991: 147-150): uno de los episodios más conocidos del «Infierno» de *La Divina Comedia*, de Dante, que don Ramón parodia como tantos otros modelos literarios.

El argumento es sencillamente transgresor de la moral establecida del momento. Augusta dispone el matrimonio entre su hija Nelly y el príncipe Attilio, amante de la primera, quien accede para poseer a ambas, madre e hija. Así, pues, se plantea el tema del incesto. Al mismo tiempo, Augusta es el prototipo de mujer fatal, caracterizada por una extrema perversidad y un sutil o perspicaz sadismo, que radica en fustigar el deseo sin satisfacerlo para someter a Attilio.

El relato es el más cínico de cuantos aquí se han analizado, ya que no hay remordimiento alguno por parte de los protagonistas, Augusta y Attilio. El placer por el



adulterio y el pecado en general, es decir, por la transgresión de la norma supera a los cuentos anteriores. Es más, gusta a la pareja protagonista que lo vive con deleite. Por ello este cuento implicaba una infracción de las reglas de la moral burguesa. El desprecio de Valle por la mesocracia le hizo elegir personajes que no acataban los valores establecidos. La mayor parte de estos personajes eran aristócratas que no asumían la moral medio burguesa, que se creían por encima de esa burguesía pacata.

Si en un momento Augusta parece compadecerse de su hija, Nelly, luego su actitud se endurece en beneficio de su egoísmo erótico, así antepone su placer sexual a su propia hija. El cinismo final de la historia, puesto en boca de Augusta, es muy diferente a los anteriores finales de *Rosita* y de *Eulalia*: «¡Qué verdad es que las madres, las verdaderas madres, nunca nos equivocamos al hacer la felicidad de nuestras hijas!...» (OC: 171) En este relato se produce la transgresión, propia del decadentismo, alejado de toda sumisión a cualquier sentimiento de culpabilidad.

*«La condesa de Cela», propósito de enmienda*

«La Condesa de Cela» es la narración del último encuentro entre amantes. Por una parte, Julia es una dama de mundo que ha tenido amoríos, de vida disipada y licenciosa, desde antes de los quince años; muestra un carácter voluble y se toma a la ligera los asuntos de amor. Por ello no cree en el amor pasión; posee una sólida educación tradicional y religiosa –acude a la catedral antes de citarse con su amante, tal vez para reforzar la decisión tomada sobre la ruptura amorosa que propondrá– que no le impide tomar la iniciativa erótica, posiblemente porque diferencia el amor del sexo. Esta distinción le permite fundamentar en lo institucional la propuesta de romper la relación con Aquiles. En efecto, la familia, es decir, las obligaciones que tiene como madre, esposa e hija, es el argumento esgrimido. Sin embargo, su tendencia a transgredir, en cuestiones de amor, se hace evidente en una relación pasada:

Dio mucho que hablar con el hermano de su doncella (...) que acababa de ordenarse de misa, y era la más rara visión de clérigo que pudo salir de Seminario alguno. (...) la Condesa le había amado algún tiempo, con ese amor curioso y ávido que inspiran a ciertas mujeres las jóvenes cabezas tonsuradas. (OC: 175)

Por otra parte, Aquiles Calderón representa al bohemio «tronado y calavera» (OC: 173), fracasado pero de temperamento apasionado como buen criollo cubano. La elección de algunos nombres de los personajes valleinclinianos no es fortuita, así, pues, las referencias al héroe griego y al dramaturgo áureo algo indican de su configuración, ya tenga una intención grave o paródica. El personaje no es solo un estudiante ingenuo, así lo demuestra hiriendo con sus palabras a Julia; no en balde el narrador le da un aire demoníaco: «la ojera ahondada, el cabello revuelto sobre la frente, que una vena abultada y negra dividía a modo de tizne satánico.» (OC: 179)

Ambos protagonistas coinciden en la artificialidad: «Los dos adoptan poses que les convierten en ejemplo de individuos genéricos cuyo común denominador es la artificialidad que les caracteriza y que les resta humanidad.» (González del Valle 1991: 101). En efecto, todo es falsedad y pose en la entrevista que mantienen.

La acción se inicia con el mensaje de Julia concertando una cita con Aquiles. El motivo es conseguir que le devuelva las cartas amorosas que ella le escribió y romper definitivamente, pues su marido le ofrece a cambio el perdón. La condesa piensa

plantear solo una interrupción en sus relaciones, amparándose en sus deberes familiares, sobre todo en el disgusto que este amor adúltero causa a su madre. La acción primordial se produce cuando Julia empieza a echar las cartas al fuego, provocando la desesperación y el ruego de Aquiles. Así, se llega a un momento tierno y luego sensual que lleva a Julia a cambiar de decisión: continuarán sus relaciones amorosas, pero deberán ser más secretas. Valle prepara un final equívoco pero acorde con la personalidad dubitativa de la protagonista. Aquiles, intentando asegurarse el amor, pero al mismo tiempo deseando vengarse de la madre de Julia, provoca la ruptura:

– ¡Pareces una niña, Julia! No comprendo ni ese respeto fanático ni esos temores. Tu madre aparentará que se horroriza... ¡Es natural! Pero, seguramente, cuando tuvo tus años, haría lo mismo que tú haces. ¡Solo que las mujeres olvidáis tan fácilmente!...

– ¡Aquiles! ¡Aquiles! ¡No seas canallita!... ¡Para que tú puedas hablar de mi madre necesitas volver a nacer! ¡Si hay santas, ella es una!.. (OC: 187)

(...)

– ¡Julia! ¡Julia! También tus hijos dirán mañana que tú has sido una santa. Reconozco que tu madre supo elegir mejor que tú sus amantes. ¿Sabes cómo la llamaban hace veinte años? ¡La Canóniga, hija! ¡La Canóniga! (OC: 188)

Aunque finalmente Julia decide la definitiva separación, con su venganza, a través de sus palabras, Aquiles parece ser más fuerte. Con otra sonrisa el narrador provoca el enigma: «Aquiles Calderón no dudó que la perdía. ¡Y, sin embargo, la mirada que ella le dirigió desde la puerta, al alejarse para siempre, no fue de odio, sino de amor!...» (OC: 188)

La transgresión del adulterio tiene rasgos decadentes en este relato y, además, la configuración algo malvada o vengativa de los dos personajes. La condesa de Cela consigue su propósito inicial al concertar la cita. Pero, la narración se sitúa en el grupo de las obritas, «Rosita» y «Eulalia», en las que se impone la norma social frente a la solución más cínica de «Augusta». No obstante, hay rasgos perversos de carácter sádico en la composición de la condesa como se comprueba al decirnos Valle: «no se vio libre de ese sentimiento femenino, que trueca la caricia en arañazo. ¡Esa crueldad, de que aun las mujeres más piadosas suelen dar muestras en los rompimientos amorosos!» (OC: 178) La venganza de Aquiles no es menos vengativa y sádica.

«*La Generala*»,

Fernández Almagro (1966: 28) consideró «*La Generala*» como una narración trivial y galante,<sup>14</sup> sin mayor trascendencia. Clarín que, de alguna manera, representaba la crítica literaria oficial del sistema –como antes vimos– criticó *Epitalamio* y en esta narración don Ramón le contestó sutilmente: «El hermoso ayudante, como era asturiano, era también algo crítico.»<sup>15</sup> (OC: 192). En ella se cuenta cómo Currita Jimeno,

<sup>14</sup> Fernández Almagro se refiere en esa página a la versión de *Femeninas*, pero como las diferencias no son muchas podemos interpretar que tal valoración sirve para todas las versiones de «*La generala*».

<sup>15</sup> Laavaud-Fage (1991: 103) se refiere a esta alusión a Clarín. Cuando incluyó el relato en *Historias perversas*, la referencia se hace explícita.

aristócrata, hija del conde de Casa Jimeno, se casa con el general don Miguel Rojas, formando un matrimonio de insalvables diferencias.

El primer procedimiento de contraste se halla en la edad, y actitud ante la vida de ambos cónyuges: la seriedad del General frente a la jovialidad de la aristócrata. Así, «Era desarreglada y genial como un bohemio; tenía supersticiones de gitana, e ideas de vieja miss sobre la emancipación femenina.» (OC: 190), con tales frases el narrador ya está apuntando a posibles tendencias naturales transgresoras del carácter de Currita. Sin embargo, tras su matrimonio la generala cambiará de actitud y se regirá por su adecuado comportamiento a su estatus. A la pareja se añade el «teniente bonito» (OC: 191), Sandoval. Este triángulo, tan tradicional en la literatura, «donde un marido viejo es engañado por su joven esposa con otro hombre» será parodiado, con lo que Valle critica «esa vaciedad vulgar tan típica (...) en la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX» (González del Valle 1990: 114-115), preocupada por señalar las consecuencias sociales del adulterio.

La aparición del Teniente Sandoval, dando lugar así al típico triángulo amoroso, provoca otro contraste, ahora surgido de la discusión literaria y de la lectura del libro que realizan Currita y Sandoval: el contraste entre lo que están leyendo (la ficción literaria), ejemplo de gravedad, y la comicidad de la situación concreta a la que finalmente se llega (la realidad del relato). Esta polémica literaria entre ambos es el principal elemento cultural de la obra. La reproducción del fragmento final de *Lo que nunca muere* (1884) de Barbey d'Aurevilly,<sup>16</sup> y las citas de *Jack* de Daudet, de *Germinal* de Zola, y del novelista español López Bago sirven para constrar la formación y el gusto de la condesa y el teniente, cuyas preferencias y exigencias estéticas son muy diferentes a las de Currita: «Él quisiera que la dama no pronunciase más que sentencias, que tuviese el gusto tan delicado y elegante como el talle. Aquella carencia de esteticismo recordábale a las modistas apasionadas de los folletines, con quienes había tenido algo que ver.» (OC: 192) Toda una serie de reflexiones indican la incultura de Currita, que pasó mucho tiempo en un convento, tiempo que solo se destinó a la práctica religiosa y no a la formación intelectual. Estas exigencias esteticistas así como el tema del adulterio tienen cierto resabio decadentista, al igual que la comedia o farsa de los dos jóvenes, pues no es amor lo que sienten sino deseos de cumplir con el papel social al que están destinados. «Ni Currita ni Sandoval, repitámoslo, son verdaderos amantes. Ellos representan papeles con antecedentes literarios en otras relaciones amorosas.» (González del Valle: 117)

Valle anticipa uno de sus personajes prototipo, el marido burlado, que reaparecerá en algunas de sus obras más significativas como en *Farsa y licencia de la reina castiza*, en *Divinas palabras* o en *Los cuernos de don Friolera*.

Lo jocoso, habitual en Valle, es particularmente importante en este relato, ya que con su uso logra cierto distanciamiento valleinclaniano que se acentuará en su literatura posterior. Así en «La Generala» la marca del final cómico incide en que este elemento sea más sobresaliente que en el resto de los relatos de *Corte de amor*. Final abierto y enigmático pues deja la escena en suspenso, ignoramos qué ocurrirá cuando el general abra la puerta.

---

<sup>16</sup> Valle posiblemente tuvo más en cuenta *Les Diaboliques*, de entre las obras de Barbey, el cual se quejó en diversas cartas de haber tenido que retocar sus obras, antes de publicarlas, para eliminar contenidos que pudieran escandalizar.

La obra no es solo cómica, también prelude los esperpentos antimilitaristas de Valle, que se insertan en el conjunto de obras que implican una crítica de ciertas instituciones sociales, en este caso el Ejército. Las pullas que le dirige –a veces intencionadas generalizaciones: «Pero ya se sabe que los militares españoles son los más valientes para todo aquello que no sea función de guerra.» (OC: 190) no son solo un indicio cómico, pues hay una valoración crítica de su función social, de su modo de vida y de su aportación supuestamente altruista a la sociedad.

### **Conclusiones: frívolas, transgresoras pero no fatales**

Estas damas transgresoras de las buenas costumbres burguesas de la época, ya que unas están cometiendo adulterio (Eulalia, Augusta y Lulia) y otras juegan con su pretendiente a ello (Rosita cometió adulterio en el pasado y Currita juguetea con ello), no pueden considerarse muy crueles. Rosita, Augusta, Julia y Currita, casquivanas, no parecen muy enamoradas ni supeditadas a sus amantes o pretendientes. Rosita consigue su propósito, solo mero juego, e igual, Currita; también, Augusta que concierta su futuro, y Julia que rompe definitivamente como se había propuesto. Así, pues, ninguna de ellas, en un sentido estricto es una mujer fatal ya que no destruye al hombre. En este sentido, ninguna de ellos padece. El duquesito Ordax sigue tal cual; Jacobo la ignora; Attilio presiente un futuro feliz; Aquiles es quien se impone con su intervención aunque ve que la pierde, pero tal valoración no parece dolerle; el final de «La Generala» lo deja en el enigma pero todo hace pensar que es un mero juego.

Rosita se comporta de forma teatral, pero solo se entretiene eróticamente con un jugador nato en lides de amor, sabiendo que no lo dañará, y que acepta ese juego seductor, en el que todo es apariencia y falsedad mutua, por último no cometerá adulterio pues esa era su intención. Julia rompe con el adulterio, parece querer enmendarse, pero solo busca una mayor comodidad social. Currita devanea frívolamente con el ahijado de su esposo guardando el decoro debido, ya que él la aborda y ella se resiste. Así, pues, en Rosita, Julia y Currita se impone la norma social, no hay transgresión de la norma. Por el contrario, Augusta es voluntariamente transgresora de la norma moral y social, propiciando el matrimonio incestuoso de su hija, cuya felicidad se supedita al egoísmo erótico de la madre. Eulalia es un caso singular. Es de una sinceridad y honestidad total, pues no puede mentir ni a su esposo ni a su amante, de ahí su trágica resolución.

Valle aborda el adulterio, no desde una perspectiva moral, sino como una situación límite ideal para crear belleza, una belleza que ya no surge de la identificación con la moral establecida. Sin embargo, ofrece diversos amores, variantes sobre el mismo tema, donde el adulterio, el incesto y otras transgresiones son un comportamiento habitual en determinadas clases sociales, en concreto, la nobleza, con cierto poder y estatus, que se sienten por encima de la moral establecida. En «Eulalia» el final trágico parece una advertencia sobre a donde conduce ese comportamiento transgresor, pero los otros finales no suponen ninguna advertencia ni castigo. El decadentismo surge de la consideración de que el amor ya no salva sino destruye. Al mismo tiempo, Valle se burla en estas obritas de ciertos tópicos del decadentismo europeo y de la literatura finisecular.

Estas historias, aparentemente intrascendentes, supondrán el inicio de la parodia y la crítica del comportamiento de las clases dominantes de la sociedad de la época. No solo dicha denuncia y burla tiene carácter decadentista –se han citados rasgos al respecto–

también la entidad de los personajes, más o menos transgresores, aunque no lleguen a los extremos que en posteriores obras de don Ramón, implican un pequeño avance en este sentido. Sin duda «Augusta», con su propuesta extrema, es la narración con mayor carácter transgresor y, por tanto, decadente; pero todas ellas tienen en gestación algún aspecto que Valle-Inclán intensificará en su producción posterior.

## Bibliografía

- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M. (1966): *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, L. T. (1990): *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermenéutica y estrategias narrativas*, Barcelona, Anthropos.
- GULLÓN, R. (1971): *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos, 2ª ed. aumentada.
- JIMÉNEZ, J. R. (1962): *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Aguilar.
- LAVAUD-FAGE, E. (1991): *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, conde de Fenosa.
- LITVAK, L. (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- NÚÑEZ SABARÍS, X. (2005): *La novela corta en Valle-Inclán. Estudio textual de «Femeninas»*, Universidade de Santiago de Compostela.
- PEDRAZA, F.; RODRÍGUEZ, M. (1986): *Manual de literatura española. VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Tafalla. Cénlit.
- RAMOS-KUETHE, L. (1983): «El concepto de libertinismo en la narrativa temprana de don Ramón del Valle-Inclán», *Hispanic Journal*, 4, pp. 51-63.
- SCHIAVO, L. (1989): «Supervivencia de tópicos decadentistas en Valle-Inclán», en Juan Antonio Hormigón (Ed.), *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 55-61.
- SERRANO ALONSO, J. (1996): *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual*, Universidade de Santiago de Compostela.
- SERVERA BAÑO, J. (1991): «Edición, introducción y notas», en Valle-Inclán, Ramón, del, *Corte de amor*, Barcelona, Círculo de lectores, Biblioteca Valle-Inclán 17, pp. 18-35.
- VALLE-INCLÁN, R. del (2002), *Obra Completa, vol. I Prosa*, Espasa, Madrid.