

El escenario crea la situación: espacios en la *Sonata de primavera*, de Valle-Inclán, y en la adaptación cinematográfica de Miguel Picazo

Ana Isabel Ballesteros Dorado*
Universidad CEU-San Pablo

Resumen: En el presente artículo se explica la funcionalidad de ciertos escenarios en la *Sonata de primavera*, de Valle-Inclán: tales espacios suponen las claves para comprender el sentido auténtico de los sucesos que se desarrollan en ellos. Se demuestra también cómo la falta de este tipo análisis en el momento en que Llovet y Picazo realizaron su versión cinematográfica condujo a cambiar los lugares donde se producen los hechos, lo que comporta, en la película, una interpretación diversa de los propósitos y motivaciones de los personajes.

* Ana Isabel Ballesteros Dorado, doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, es profesora titular de Literatura Española Contemporánea en la Universidad CEU-San Pablo. Entre sus libros figuran *Espacios del drama romántico español* (CSIC, 2003), *Larra, Bretón de los Herreros y otros escritores anticarlistas* (Calima, 2005), *El patriarca del valle: una novela-revista escrita por Patricio de la Escosura* (Calima, 2009), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid* (IER, 2012). Aparte de otros trabajos, ha escrito también, en colaboración, *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español* (Castalia, 2004), *Manuel Santaella: periodismo y literatura* (Asociación de la Prensa de Granada, 2011), *Historia y antología de la crítica teatral en España* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/CDN, 2015 y 2017), *El poder de un mayordomo. Versiones de Polonio en la Sonata de primavera, de Valle-Inclán* (EAE, 2018). Correo electrónico: ballesteros@ceu.es

Palabras clave: Valle-Inclán, *Sonata de primavera*, Miguel Picazo, Enrique Llovet, semiología espacial

Abstract: *The functionality of certain spaces in Sonata de primavera, by Valle-Inclán, is explained in this paper: those spaces are keys to understanding the authentic meaning of the events that take place in them. It is also demonstrated how the lack of this type of analysis at the time that Llovet and Picazo made their film version, led to modify the places where some events occur, and that provides, in the film, a diverse interpretation of the objectives and motivations of the characters.*

Keywords: *Valle-Inclán, Sonata de primavera, Miguel Picazo, Enrique Llovet, spatial semiotics*

1. Introducción, estado de la cuestión, objetivos y método

Es bien sabido que toda versión audiovisual de una obra literaria supone una interpretación de muy variados componentes, no solo según preferencias personales por parte del director, de los actores y del equipo ocupado en la ambientación, sino también acomodada a criterios en mayor o menor medida comerciales o de expectativas respecto al público, de modo que se diseña una semántica a través de una sintaxis de narrativa audiovisual en previsión de una pragmática.

Pero una adaptación cinematográfica de una sonata de Valle-Inclán plantea muchas más dificultades si se pretende no distorsionar, sino mantenerse fiel al contenido, pues este no se revela exclusivamente a través de las intervenciones de los personajes, ni siquiera a través del relato del narrador, dadas las técnicas impresionistas, pero también esteticistas y decadentes que caracterizan esta novela: de sobra es conocido que lo esencial de una obra escrita bajo los influjos de las llamadas corrientes finiseculares o modernistas no reside ni en la trama argumental, ni en la acción. De hecho, la certera interpretación de estas resulta con frecuencia tan resbaladiza como habitualmente en la vida corriente, pues se escapan, al que juzga, las causas de los sucesos, las

motivaciones e intenciones de quienes participan en ellos, así como la fuerza o la importancia relativa ejercida por las circunstancias espaciales o temporales. En ocasiones, los datos esenciales para orientarse se cifran en detalles que pasan inadvertidos. Por eso, más que en otros tipos de relato, los variados recursos de la semiología facilitan el examen de estas obras.

En la versión cinematográfica de 1982, participaron figuras de dilatada y acertada trayectoria tanto en la preparación del guion, de Enrique Llovet¹, como en la dirección, debida a Miguel Picazo², amén de en otros componentes propios de los medios audiovisuales, como la composición musical, encomendada a Alfonso Santisteban³; los decorados, encargados a Luis Argüello o el vestuario, a León Revuelta. Sin embargo, la adaptación revela cómo el tipo de estudios académicos en torno a esta *Sonata* concreta en el momento de filmarse y la falta de análisis semiológicos en torno a sus distintos aspectos llevaron a adoptar decisiones que desvirtúan el sentido de la obra, pese al propósito de fidelidad observable, especialmente, en el texto pronunciado por los actores.

En dos trabajos anteriores se ha establecido la divergencia de sentidos que proporcionan al lector y al espectador el personaje de Polonio tal y como lo creó Valle-Inclán y como queda encarnado por Manuel Alexandre en esta adaptación para televisión española (Ballesteros y García, 2017; García y Ballesteros, 2018). En tales estudios queda patente cómo las diferencias se deben a no haber considerado y trasladado a la pantalla con exactitud ciertos matices juzgados insignificantes en la concepción y presentación del personaje en la sonata.

Por su parte, Prats, en un estudio más general sobre las versiones cinematográficas de obras valleinclanianas, ha recordado las

¹ Véase un resumen de su actividad en Doménech (2017: 290-298).

² Sobre el cineasta, véase *Miguel Picazo, un cineasta jiennense* (2004).

³ Alfonso Carlos Santisteban Gimeno llevaba quince años componiendo bandas musicales para películas españolas. Poco antes se había ocupado de la de la serie *La barraca*, adaptación de la novela de Blasco Ibáñez, emitida por primera vez en 1979.

condiciones en que esta adaptación se grabó y emitió por Televisión Española, el 18 de septiembre de 1983⁴: se siguieron los modelos cinematográficos habituales en las series españolas de los años ochenta, entre ellos la búsqueda de espacios naturales que acompañaran a la acción, la grabación con una cámara única y un presupuesto limitado. A juicio de Prats, sin embargo, los cortes efectuados en el texto original perjudicaron en muchos casos la adecuada comprensión tanto de los hechos como de las reacciones y actitudes de los personajes.

En efecto, sin duda con la intención de no desorientar al espectador o extrañarle en exceso y de no alargar visualmente más de una hora un episodio de los cuatro que pretendían grabarse, se eliminó del guion cuanto debió de juzgarse irrelevante o secundario, de modo que se tomó como acción única la referente al idilio entre Xavier, marqués de Bradomín, y la hija mayor de la princesa Gaetani, María Rosario, a punto de profesar como carmelita: se recortó cuanto pareciera salirse de la línea trazada por el viaje de Xavier, enviado como guardia noble del papa desde Roma a Liguria para notificar al moribundo obispo de Betulia y rector del Colegio Clementino, monseñor Estefano Gaetani, el nombramiento de cardenal, notificación seguida de la muerte y sepelio este, la

⁴ Lo mismo que la *Sonata de estío*, dirigida por Fernando Méndez Leite, Televisión Española delegó su producción a la empresa Estela Films, con Eduardo Manzanos al frente. En el trabajo de Prats se encuentran datos generales sobre la planificación elegida por Picazo y se enumeran las secuencias cinematográficas (cfr. Prats, 2010: 247, 347-348, 349-358). Podrá comprobarse en las siguientes páginas que ciertas secuencias manifiestan haber seguido el texto de la última versión de la novela. La primera la publicó Valle-Inclán entre febrero y junio 1904, en el folletín de *Los Lunes de El Imparcial*, y Lavaud ha estudiado la prehistoria del texto y la historia de las variantes textuales (1991: 17-33). Para las citas, nos servimos de la edición de esta investigadora, única edición crítica de la sonata existente hasta la fecha, mientras que para citar la adaptación audiovisual, nos servimos del DVD comercializado (1982), actualmente también disponible en la web, conforme al cual se irán señalando minutos y segundos de aparición de los elementos analizados.

hospitalidad de la princesa viuda de Gaetani y sus cinco hijas, el intento de seducción de la mayor de ellas, hasta el resultado ofrecido en el desenlace.

No obstante, uno de los grandes aciertos de Valle-Inclán en sus obras consiste en confiar a cada uno de los personajes un recorrido biográfico, no siempre explícito, que lo convierte en protagonista de su propia historia con independencia del papel y la función que desempeñe como personaje en la trama novelesca, aparte de crear un juego de conexiones con los otros personajes que enriquece el mundo creado y proporciona mayor complejidad a la trama general y a cada situación particular. Eso significa también una mayor verosimilitud o similitud con la realidad. En el caso de esta sonata, aparte de las historias personales de cada uno de los personajes, más o menos entrevistas, a la relación de Xavier con María Rosario se agregan, de modo relevante, la de Xavier con la princesa Gaetani y la de Xavier con el mayordomo Polonio, mientras que se insinúan las relaciones existentes entre la princesa con su hija y la de ambas con el mayordomo, de tal manera que se crea una red en la que no cabe disociar del todo unas de otras.

Respecto a lo desafortunado de la relación entre Xavier y Polonio, estudiada en trabajos citados antes (Ballesteros y García, 2017, 2018), parece deberse a que el marqués de Bradomín, estimando al mayordomo como simple empleado, se desentiende de ella y la desatiende, más interesado en satisfacerse a sí mismo y sus propias emociones, lo que parece generar la inquina del mayordomo, por sentirse maltratado y ver rotas unas expectativas y aspiraciones para cuya consecución contaba con el marqués como ayudante. Por otra parte, si el marqués concentra su mayor atención en procurar seducir a María Rosario, no abandona hasta el final los gestos galantes para con la princesa Gaetani, en quien se fija primero, aunque la postergue en sus intentos eróticos.

Pero es bien sabido que, en una obra impresionista⁵, un solo matiz puede modificar el sentido entero de una escena, una secuencia o incluso un personaje. El impresionismo parte de la

⁵ Recuérdese «Art poétique», de Verlaine (Popovic, 1993).

concepción de que, de la realidad, el humano solo puede captar apariencias y puede resultar imposible juzgar a qué esencia o identidad concreta corresponde una apariencia. Por eso se hace preciso describir cada una minuciosamente, porque cualquier modificación en ellas puede significar también hallarse ante otra entidad diferente.

También por esto, deben estudiarse como signos todos los pormenores que presenta el narrador de una obra impresionista. Y, desde luego, los referentes a los lugares en que se desarrollan los distintos sucesos, sobre todo cuando Valle-Inclán ve intrínsecamente vinculadas las situaciones a los espacios en los que surgen, por considerar que son ellos los que las generan (véase Dougherty, 1982: 185-186). Él mismo afirmó: «Los don Juanes anteriores al marqués de Bradomín reaccionan ante el amor y ante la muerte; les faltaba la Naturaleza. Bradomín, más moderno, reacciona también ante el paisaje» (en Dougherty, 1982: 160-161).

En la teoría literaria, ha quedado sobradamente asentado el carácter de signo que adquiere el espacio en sus diferentes dimensiones, dentro de las obras narrativas (Weisgerber, 1978; Gullón, 1980; Garrido, 1993: 121-150; Camarero, 1994: 92-93, Tally, 2012). De todas ellas, va a tenerse en cuenta en este artículo la del espacio como lugar físico, como objeto espacial que el autor ofrece y que, en el marco de esta sonata, define el sentido último de las relaciones entre los personajes, sentido que resultaría equívoco o ambiguo en caso de prescindir de él y de su funcionalidad.

Se parte de la hipótesis de que, quizás con mayor claridad que en otras tramas novelescas, en esta sonata los espacios se convierten en *los* elementos estructurantes de la sintaxis narrativa, en los soportes de la trama y de las relaciones entre los personajes. Así mismo, estos espacios adquieren ciertos matices sémicos en virtud de los procesos metonímicos generados a partir de sus respectivas vinculaciones con los poseedores o tenedores, de un modo que podrían ponerse de ejemplo a las aportaciones realizadas en esta materia por diversos teóricos literarios (Weisgerber, 1978; Welleck y Warren, 1965; Tally, 2012).

Respecto a la vinculación señalada con los poseedores o tenedores, se hará preciso también, a la hora de analizar sus intervenciones verbales, tener en consideración las aportaciones de los más conocidos y primeros teóricos en torno al análisis del discurso, Austin y Searle.

Como todas las grandes obras, *Sonata de primavera* sigue guardando aspectos dignos de estudio, y este es uno de ellos. Ciertamente, se han examinado ya de modo conveniente y convincente los espacios en otras dimensiones. Debe reconocerse que no cabe superar el magnífico artículo de Gambini, que ofrece pruebas de una más que posible estancia de Valle-Inclán en Italia, siempre en duda o negada (Zamora, 1969: 99) hasta aparecer su trabajo: el relato parece la trasposición literaria de un viaje real desde Roma a la región de la Liguria, viaje que en la novela se inicia saliendo por la puerta Salaria, lo que sitúa el comienzo de la acción en la vía Appia, para seguir un trayecto equivalente al viaje de Roma a Gaeta, pues incluso la descripción de la entrada en la imaginaria ciudad de Liguria, en la novela, coincide con la vista que aún hoy ofrece la llegada a la Gaeta del mundo real, nombre que se transforma en el apellido de los príncipes coprotagonistas (2002: 694-699). Gambini, además, ha sabido descubrir grandes semejanzas entre el palacio Gaetani y los espacios reales de Tenuta Reale y del Palacio Pianore en Viarregio, cuando hasta el momento solo se habían visto tópicos literarios, recreaciones pictóricas (Zamora Vicente, 1969: 78, 80-97; Gibbs, 1991: 45-46) o mera ambientación: una Italia renacentista vista a través del rococó a mediados del siglo XIX, ambientación sin gran funcionalidad ni mayor trascendencia, puramente ornamental y, de algún modo, independiente de la trama y los sucesos (Casalduero, 1960: 268). Tampoco cabe discutir el acierto de Litvak en su análisis simbólico y esteticista de los jardines: para ella, la sonata está centrada en un jardín del Renacimiento, teoría que va demostrando a partir de las proposiciones generales de este paisaje y su materialización en las descripciones de la sonata (1997: 279).

Frente a estos trabajos, se analizará en el presente la responsabilidad que en esta sonata cabe atribuir a distintos

escenarios en el desarrollo de la historia, no como tópicos, ni adornos, ni como elementos de ambientación, sino en tanto que fundamentos y origen de los sucesos, signos o claves para su interpretación y para la comprensión de los personajes. A continuación, se atenderá a su transposición audiovisual en la versión de Llovet y Picazo.

2. Espacios clave en la red de acciones y relaciones entre personajes

2.1. El palacio Gaetani frente al Colegio Clementino

Desde el momento en que el marqués de Bradomín se apea de la silla de posta y se presenta en el Colegio Clementino a entregar al rector la notificación del papa, se observa el alcance de los lugares de la acción: el rector, monseñor Estefano Gaetani, ha caído enfermo estando de visita en el palacio de su cuñada viuda, la princesa Gaetani, y esta ha impedido su traslado de vuelta al Colegio. De haber sufrido la indisposición en otro lugar, posiblemente el enviado del papa se hubiera hospedado en el Colegio, como le correspondía, y no en el palacio de la princesa, quien con toda probabilidad no se hubiera atrevido a mandar allí a su mayordomo con la invitación y, en consecuencia, todo el episodio posterior de seducción se hubiera vuelto imposible.

En la adaptación cinematográfica, se mantiene el paso inicial del enviado del papa por el Colegio, la información proporcionada por los bedeles respecto a la agonía de monseñor Gaetani, el acompañamiento del viático que, con parsimonia, sale en aquel momento y bajo palio se dirige hacia el palacio de la princesa para confortar al moribundo (Valle-Inclán, 1982: 3'41"-5'15"). Se ahorra al espectador el paso del cortejo por la calle, la incorporación de distintas personas a él, y el momento en que se detiene en una plaza solitaria, frente al palacio Gaetani, que el narrador personaje presenta por primera vez con todas las ventanas iluminadas (Valle-Inclán, 2000: 109). Del mismo modo, la escalera, señorial, y unos sucesivos salones desiertos se eliminan en la película, que pasa

directamente a una secuencia dentro del aposento donde agoniza monseñor Gaetani, en «religiosa oscuridad» (Valle-Inclán, 1982: 5'15"-6'19"; 1991: 110).

Ahora bien, importan estos cambios en la sintaxis espacial por su efecto pragmático: en la versión cinematográfica, la falta de conexión entre el Colegio y el palacio a través de las calles, la falta de esas gentes que van uniéndose al cortejo del viático, proyectan la imagen de un palacio-villa, mucho más aislado de lo que en realidad supone su posición de centralidad en el paisaje urbano, frente a un convento con iglesia abierta al público, en una plaza cercana a la catedral cuyas campanas se oyen, un palacio desde cuyos balcones —el de la biblioteca, los de la cámara de monseñor, los de los salones de recibo— «se oían las voces de unas niñas que jugaban a la rueda: cantaban una antigua letra de cadencia lánguida y nostálgica» (Valle-Inclán, 2000: 122) y días después se ve pasar la procesión de Semana Santa. En la novela valleinclaniana, además, por las puertas que dan al jardín interior se atisban el mar Tirreno, la playa y los pescadores, e incluso llegan los ecos de una fiesta que se celebra en la iglesia de una aldea próxima (Valle-Inclán, 2000: 122, 133-134, 230-231, 233).

No obstante, ese relativo aislamiento del palacio en el film, aislamiento inexistente en la sonata, se corresponde bien con el que cupiera atribuir a la princesa, por haber perdido a su marido apenas un año antes y verse en la obligación de guardar luto riguroso, y puede suponer un motivo para que se alegre con la llegada de un visitante como el marqués. El peso de las imposiciones de este luto parece insinuarse en el posterior argumento de la princesa para pedir por carta al cardenal Camarlengo que dé unos días de permiso a Xavier: «vivimos muy solas» (Valle-Inclán, 2000: 171).

Esa soledad que experimenta la princesa, pese a la compañía de sus cinco hijas y las amigas que acuden a su tertulia diariamente, puede explicar sus solapadas búsquedas de otro tipo de compañía, esbozadas a través de los espacios: retiene a su cuñado agonizante, para que muera junto a ella; luego, ya difunto, manda celebrar en su oratorio la serie de misas por su alma y procura también retener al marqués de Bradomín, encargando al mayordomo que, una vez concluya su entrevista con el prelado moribundo, le conduzca,

dentro del palacio, a unas habitaciones dignas de un huésped ilustre. Su conducta se ajusta a la hospitalidad y a la magnificencia propia de una gran dama, pero a través de ciertos detalles de sus actos se vislumbran otras motivaciones.

Su primer juego de miradas con el guardia noble recién llegado de Roma tiene lugar en el aposento donde se está muriendo monseñor Gaetani. Impulsado, sin duda, por su donjuanismo y su imitación de Casanova, sobradamente estudiados (v. gr., Flynn, 1962; Gulstad, 1988; Becerra, 1997; Varela, 1997; Spires, 1998), el marqués de Bradomín es el primero en reparar en la princesa y encontrarla bella, lo cual solo se transmite después, cuando reconoce que «volvió» a contemplarla una vez que la princesa, seguramente por percatarse de los ojos fijos en ella, le devuelve la mirada con creces... aunque con el comedimiento y gesticulación propios de las circunstancias: «La princesa Gaetani era una dama todavía hermosa, blanca y rubia. Tenía la boca muy roja, las manos como de nieve, dorados los ojos y dorado el cabello. Al verme clavó en mí una larga mirada y sonrió con amable tristeza. Yo me incliné y volví a contemplarla. Aquella princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Médicis, pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens» (Valle-Inclán, 2000: 110-111).

Conforme con el gusto esteticista del narrador protagonista (Alonso, 1960, 1968; Predmore, 1987), la belleza atribuida a la dama se apoya en una serie de obras artísticas (Varshavskaya y Yegorova, 2006: 88-92), que al mismo tiempo resultan útiles al lector, pues le proporcionan una imagen suficiente sin requerir de una descripción exhaustiva. De entre toda la serie de retratos de María de Médicis, además, el marqués selecciona aquellos en que queda representada en su juventud, dato importante tanto respecto a unas posibles intenciones futuras de Xavier, como a la perspectiva desde la que la princesa le corresponde: parece claro que ella no queda indiferente al apercibirse de la mirada del guardia noble del papa y probablemente ha leído también en su gesto que la encuentra hermosa, sea por la razón que sea. Su condición de mujer viuda, bella y con bienes resulta suficiente para entender que emplee sus

recursos de experiencia, apariencia y economía con el fin de saciar sus apetencias.

En la versión cinematográfica, sin embargo, no solo se elimina el juego de miradas, sino que la elección de la actriz la desaloja completamente de la posición ventajosa observada en la novela para satisfacer sus inclinaciones. En efecto, Berta Riaza, nacida en julio de 1927, en 1982 había cumplido cincuenta y cinco años, y el maquillaje no procura disimularlos, mientras que la dama aún hermosa de la sonata es comparada por el narrador protagonista con una consorte real de veinticinco años, edad aproximada, también, del propio marqués. De mantener en la adaptación televisiva alguna forma de expectativa amorosa respecto a Xavier, desde el punto de vista pragmático el personaje se convertiría en grotesco.

No obstante, en la sonata, cuando el familiar de Monseñor Gaetani indica al marqués que la cuñada de monseñor desea hablarle, porque «La princesa ha conocido a vuestros padres» (Valle-Inclán, 2000: 112), parece desviarse la atención hacia el hecho de que pertenece a la misma generación que los padres de Xavier, y la propia princesa, en otro tiempo conocida como Nieves Agar e hija del marqués del mismo nombre, parece insistir en remarcar esa distancia generacional cuando asegura haberle tenido muchas veces en su regazo. Una prueba más lo constituye el llamarle «hijo mío»: «¿En qué triste ocasión vuelvo a verte, hijo mío!» (Valle-Inclán, 2000: 113).

Quizás en esto resida la decisión de Llovet por suprimir los elementos de la sintaxis narrativa que pudieran inducir a otra interpretación y pudieran suscitar la perplejidad de los espectadores: se mantienen las intervenciones de los personajes, pero no así su semántica ni su pragmática. La secuenciación en la novela sigue la técnica impresionista de evitar lo explícito, de velar o difuminar, de encubrir los deseos y actos vituperables, indignos o prohibidos con conductas desplazadas, corteses o religiosas. Así, la princesa Gaetani bien puede usar de escudo o tapadera una relación antigua que la resguarde, ante los demás, de las posibilidades que quiere abrir o aun de otras intenciones concordantes con el espíritu del

marqués, siempre dispuesto a aventuras eróticas, como manifiesta en su saludo a la dama, y como probablemente ella percibe o intuye: «La princesa me alargó su mano, que todavía en aquel trance supe besar con más galantería que respeto...» (Valle-Inclán, 2000: 117).

En realidad, la apariencia física de la dama atribuida por Xavier se desdice por los veinte años que cuenta la hija mayor, María Rosario, lo cual establece para la princesa viuda un rango de edad de en torno a los treinta y cinco o los cuarenta años. El lector de la época podía captar, casi desde el principio, una posible rivalidad entre madre e hija, dada la frecuencia con que, a lo largo del siglo XIX, la juventud de las madres viudas quedaba en entredicho por sus hijos y sus aspiraciones matrimoniales muchas veces frustradas por la preferencia con que los pretendientes miraban a sus hijas, cuando por edad podían parecer hermanas. Como ya señaló Gibbs, el propio Valle-Inclán en el cuento «Augusta» había presentado un asunto en algo concomitante y, posteriormente, en *La marquesa Rosalinda* y en *La cabeza del dragón* (1991: 86-91).

Pero, incluso considerando la verdadera edad de la madre, el lector de Valle-Inclán no descarta la posibilidad de una relación erótica de esta con el hijo de su amiga, pues se había sentado un precedente en la primera de las sonatas publicadas, la de otoño: en ella, Xavier y su prima Concha recuerdan la primera conquista del marqués, cuando, con solo once años, había enamorado a la tía Augusta, una mujer también muy bella (Valle-Inclán, 2002: 484).

En cualquier caso, en *Sonata de primavera*, Xavier es sincero en su acto expresivo, después de presentarle a las niñas: «Son tan bellas como su madre» (Valle-Inclán, 2000: 114). En cambio, en la adaptación, la misma frase cobra un sentido claramente cortés por lo que respecta a la segunda parte, merced a la apariencia de Berta Riaza, y la actriz en su papel responde con un giro de cabeza con el que demuestra aceptar el cumplido como tal, aun replicando que «Son muy buenas y eso vale más», para añadir, a modo de ejemplo, la vocación de María Rosario (Valle-Inclán, 1982: 8' 5"-8' 7").

Es destacable, por otro lado, que el recién llegado a Ligura había concentrado su mirada en la princesa y no se había fijado en ninguna

de las hijas sino en su conjunto hasta serle presentadas, y entonces le parecen todas «bellas y gentiles» (Valle-Inclán, 2000: 114).

2.2. El tocador de la princesa Gaetani

Adquieren, igualmente, cierta relevancia las habitaciones en las que la princesa permite la entrada al marqués y también en las que le aloja. Primero se menciona su salón-estrado: se trata de su espacio semipúblico, donde recibe las visitas de su tertulia. Pero, cuando aún en el palacio permanece el olor de cera de las numerosas velas encendidas por monseñor Gaetani, la dama, que se duele de jaqueca, dialoga con el guardia noble «tendida en el canapé de su tocador. [...] la princesa incorporose lánguidamente, volviendo hacia mí el rostro todavía hermoso, que parecía más blanco bajo una toca de negro encaje» (Valle-Inclán, 2000: 169). Mientras, sus hijas, en una disposición similar a la que habían ocupado en el salón la noche anterior, «allá en el fondo de la estancia, se hablaban en voz baja» (Valle-Inclán, 2000: 173).

En este pasaje, la princesa manda a su hija mayor escribir a Roma para obtener unos días de permiso al marqués. Luego pasa por la madre «una sombra de afán» bien anotada por Gibbs (1991: 87), cuando el marqués susurra a la joven «Me quedo porque os adoro», aprovechando que se ve obligada a acercarse a él al atravesar la sala para salir a cumplir el encargo (Valle-Inclán, 2000: 171). Sumados tales indicios a la vehemencia con que, en la siguiente conversación con el huésped, la princesa remonta hasta la infancia de su hija mayor la vocación religiosa, a su tajante afirmación sobre la constancia en ella y al mareo que momentos después atribuye al olor de las rosas (con las que se relaciona a María Rosario a lo largo de toda la sonata), cabe inferir una no escasa ansia en la dama por anular cualquier posibilidad de que la joven Gaetani ocupe un lugar entre los adultos y de tener que compartir con ella a su invitado (cfr. también Gibbs, 1991: 86-87).

Pero mientras la princesa va acumulando iniciativas respecto al marqués y le admite en espacios cada vez más íntimos, él va desviando su atención hacia las hijas. Con el recuerdo de los

cabellos de las más pequeñas, alborotados por la brisa, concluye el episodio del tocador: «...aquellas cabezas juveniles, que allá en el fondo de la estancia me miraban y me sonreían. ¡Rizos rubios, dorados, luminosos, cabezas adorables, cuántas veces os he visto en mis sueños pecadores más bellas que esas aladas cabezas angélicas que solían ver en sus sueños celestiales los santos ermitaños!» (Valle-Inclán, 2000: 174).

La escena en la versión televisiva adquiere un sentido radicalmente distinto por el lugar donde se verifica y por la kinésica y proxémica de los personajes: no se produce en el tocador de la princesa, sino en una sala común que parece designada para la música y las labores, pues al fondo, a la izquierda del espectador, se distingue un arpa, mientras que el marqués parece tocar un pianoforte⁶ en el centro de la sala y al fondo, detrás de las hermanas, que tejen, bordan o hacen bolillos. Frente a la languidez que caracteriza a la princesa en la novela y su postura tendida en el canapé, cosas ambas aptas para explosiones erótico-sentimentales, en la adaptación televisiva, de pie, se pasea revisando las labores de sus hijas y corrigiendo el encaje de bolillos de la pequeña. Las posiciones relativas son distintas: ninguna de las muchachas se encuentra separada de su madre, de manera que no se transmite la idea de que la princesa relega a las niñas a un papel de comparsas para guardar las apariencias o que trata al marqués como invitado para su exclusiva compañía. Cuando va a salir María Rosario, él se ha adelantado a abrirla la puerta y entonces es cuando tiene ocasión de susurrar las mismas palabras que en la novela, sin que la madre pueda percatarse de ello por seguir revisando los trabajos de las pequeñas. Luego, el marqués se sienta con la dama en el sofá de madera para preguntarle por la profesión de su hija, en un diálogo mucho más breve que el de la sonata, en el que la princesa habla con una entonación ajena a toda pasión y en el que quedan eliminadas las referencias a lo antiguo de la vocación de la joven,

⁶ Actividad inadecuada en una casa de reciente luto, pero ideada seguramente por la dirección ante lo extraño e inadecuado que resultaría, para el espectador, un marqués pasivo junto a unas muchachas laboriosas.

como también se suprimen las miradas del marqués a las otras hijas (Valle-Inclán, 1982: 23' 22"-26' 06").

Dadas las circunstancias, en la versión audiovisual faltan signos suficientes para transmitir por qué la princesa procura la permanencia del marqués en el palacio, como no sea el inocente deseo de mantener conversación, en una temporada de luto y relativa reclusión, con el hijo de una antigua amiga, que le recuerda su propia juventud. Ni siquiera se atisba en ella el más mínimo propósito de tantear un posible pretendiente para alguna de sus hijas, como pudiera también ser propio de las madres viudas a finales del siglo XIX.

2.3. El salón de visitas

En la novela valleinclaniana, por añadidura, esa misma noche en que recibe al guardia noble en su tocador, la princesa se retira temprano a sus habitaciones. Después de dos días en blanco por la enfermedad de su cuñado, había dejado que fueran sus hijas, sus amigas y el marqués quienes velaran el cadáver, y se había ido a acostar antes de las doce (Valle-Inclán, 2000: 150). Esta nueva noche, también se retira antes que sus hijas, y son dos de ellas, María del Carmen y María de la Soledad, las encargadas de hacer los honores hasta las nueve, en que se marchan las amigas de la princesa (Valle-Inclán, 2000: 175).

El marqués no explicita haber registrado insinuación alguna por parte de la viuda respecto a otro tipo de entrevista, ni parece tampoco pender de ella. Pero, teniendo en cuenta la economía del relato y el principio cooperativo, bien el narrador se excede en cuanto a la máxima de cantidad y conculca las de relación y manera, de modo que, en una sonata dominada por las técnicas impresionistas y por la concisión en palabras y acciones, insiste innecesariamente en los horarios de la dama, o bien el subrayado es pertinente porque, aunque se hurten las razones y se mantenga la ambigüedad para evitar romper con la máxima de calidad, el significado puede sobreentenderse. Lo cierto es que el marqués ya conocía el camino a la alcoba de la princesa, pues había estado en

su tocador, necesariamente inmediato, y esto podría bastar como incitación para ser visitada.

Igualmente, la mención de María de la Soledad y María del Carmen como sustitutas de su madre en el salón evidencia que María Rosario, la hija mayor, no desempeña ese papel de anfitriona, como le correspondería. El silencio del narrador respecto a su presencia o ausencia del salón supone un signo de lo segundo, dado que, aparte del puesto que debería ocupar en caso de encontrarse allí, el marqués habría aprovechado para algún acercamiento o, al menos, se habría detenido en relatar la conducta de ella en esa velada.

Xavier, por su parte, se pasea por el jardín una vez se marchan las visitas y, al volver al salón, percibe una sombra sollozante que sale de allí al entrar él, pero deja caído un pañuelo, que el galán besa por creerlo de María Rosario (Valle-Inclán, 2000: 175-177). Se abandona a la intuición, la perspicacia o la sagacidad del lector dónde haya estado la muchacha hasta las doce de la noche, por qué elige el salón de las visitas para desahogar su llanto o por qué llora.

A falta de justificación alguna explícita, en la versión cinematográfica se optó por suprimir la velada de tertulia y, desde la escena de la sala de labores, se pasa a una terraza, desde donde el marqués contempla la luna en el cielo nocturno. Luego, desde allí entra en una estancia diferente a las vistas hasta el momento, y se detiene al oír unos sollozos y ver a María del Rosario sentada en un sofá. Ella tarda cinco segundos en percatarse de la presencia del huésped, y entonces se levanta para marcharse por la puerta opuesta a la del jardín, que parece dar a un distribuidor. El marqués se acerca al sofá y descubre el pañuelo que a ella se le ha caído en su huida (Valle-Inclán, 1982: 26' 09"-27' 3"). Tampoco el espectador obtiene datos suficientes sobre los motivos del llanto, ni sobre la elección de este lugar concreto para desahogarse. Esta falta de atribución de funcionalidad al espacio o de sentido dificulta en la adaptación cualquier conexión con los motivos, el estado emocional o las intenciones de la joven, y la secuencia solo sirve para que el espectador se convenza del enamoramiento del guardia noble del

papa, al que luego ve pasar la noche insomne, con el pañuelo en la mano, cuyo olor aspira (Valle-Inclán, 1982: 27' 4"-27' 26").

Tampoco en la sonata el marqués consigue conciliar el sueño hasta la madrugada, y se despierta ya muy avanzado el día, para enterarse del disgusto de la princesa Gaetani, por no haber asistido al oficio divino (Valle-Inclán, 2000: 177-178). Las auténticas causas de este disgusto quedan completamente en la sombra, aunque se ha especulado sobre ellas, a la vista de la hipocresía y actitud teatral que reina en el ambiente del palacio y en la propia princesa (Zamora, 1969: 127-129; Gibbs, 1991: 56-60, 86-89). En cualquier caso, el disgusto en sí se convierte en un nuevo indicio del interés de la anfitriona por su invitado, del que puede pensar que se ha ido a dormir muy tarde (¿por qué?) y por eso no ha podido levantarse a tiempo.

2.4. Las habitaciones asignadas al marqués: salón, biblioteca y cámara

En la tarde de ese nuevo día, será cuando María Rosario se pruebe su hábito de religiosa; por la noche, cediendo a una «fustigación» del «cornudo monarca del abismo» (Valle-Inclán, 2000: 199), Xavier penetrará por la ventana en la habitación de la joven y, al salir de ella dejándola desmayada, el mayordomo le clavará por la espalda un puñal. El marqués teme el resultado de la aventura, teme enfrentarse a la dueña del palacio, pero, al verla, deja de experimentar ese miedo y se acerca voluntariamente a ella atusándose los bigotes. Este gesto se había visto anteriormente en él, después de su primer acoso físico a María Rosario (Valle-Inclán, 2000: 149), al poco de morir monseñor Gaetani y, así, parece una expresión externa del cinismo que constituye una de las poses de este conquistador, capaz de mofarse de todo, como señaló Flynn en su examen de la «bagatela» valleinclaniana (1964: 283).

El lector ha podido ir recopilando indicios y puede añadir el nuevo que le ofrece el escenario donde se produce el encuentro, para deducir la semántica de la situación: cuando el mayordomo, por encargo de su señora, condujo al enviado de su santidad a las

habitaciones que se le habían reservado, el narrador recuerda que «de esta suerte atravesamos la antecámara, y un salón casi oscuro y una biblioteca desierta» (Valle-Inclán, 2000: 126). Allí el mayordomo se detiene para buscar las llaves de la cámara donde dormirá el marqués, única estancia cerrada de todas las mencionadas hasta el momento. Así pues, la biblioteca se encuentra inmediata a la cámara, y Polonio le anuncia al huésped que la princesa pone a su disposición el salón, la biblioteca y la cámara. Poner a su disposición significa que durante su permanencia en ellos le son cedidos, de modo que las personas de la casa pueden prescindir de tales habitaciones. Pero la princesa no se comporta en consecuencia: precisamente la mañana en que el seductor teme las derivaciones de su aventura, descubre en la biblioteca a la princesa Gaetani, sentada y con un libro en las manos que seguramente no lee, pues el marqués, por haber visto la estancia «a oscuras», no había creído que hubiera nadie en ella, y solo se da cuenta de que está allí cuando oye su voz «apasionada» en reacción a las noticias dadas por el mayordomo (Valle-Inclán, 2000: 204).

El narrador, que manifiesta su pericia en el uso de la técnica impresionista de lo sugerido y que además solo puede referir su propia interioridad como personaje, no la de los que lo rodean, se centra en el temor experimentado hasta ver la reacción de la princesa por su atrevimiento nocturno, y relega a un segundo plano el sentido que adquiere la presencia de la dama en una sala contigua a la alcoba asignada a él, a oscuras, sin duda a deshora dada esa oscuridad, y simulando lo que no resulta verosímil que verifique. Ese doble plano cuenta con la lógica situacional: embargado por sus propias emociones, el personaje ve mermada su capacidad de observación y juicio respecto a lo externo. Sin embargo, una vez seguro de que su anfitriona tiene noticia de lo ocurrido, deja de temer y adopta la actitud distante del cínico, que le permite valorar las posiciones relativas y diseñar estrategias.

La repetida exclamación de la princesa, «¡Cuánta infamia!, ¡Cuánta infamia!», parece aludir al abuso de confianza del marqués o su traición a la hospitalidad de que disfruta en su condición de huésped, y puede asombrar que, al oírlas, Xavier deponga sus

temores: pero el lector de narrativa erótica dieciochesca, como las memorias de Casanova aludidas en la sonata (Valle-Inclán, 2000: 217), si tiene presentes los indicios anteriores, a la vista precisamente de este escenario puede sospechar en la princesa síntomas de rabia poco contenida al enterarse de cómo Xavier ha preferido un encuentro nocturno con María Rosario que con ella.

En la sintaxis narrativa, tales inferencias a las que conduce el conjunto de indicios se refuerzan con la serie de presupuestos e implicaturas conversacionales presentes en el escueto diálogo entre el protagonista y la dama, más sostenido sobre la kinésica y proxémica de ambos que sobre las lacónicas palabras. El marqués no se esconde, sino que se adelanta a saludar a su anfitriona, con la desfachatez del cínico, como se ha dicho antes, pero también como quien está inocente de una acusación que desconoce o como el hipócrita que pretende simular una inocencia falsa: «Me pareció oídos, y no quise pasar sin saludaros, princesa» (Valle-Inclán, 2000: 204).

La palidez de la princesa puede suponer un indicio de la conmoción causada por la noticia referente a la entrada en la habitación de su hija, pero su seca respuesta al marqués resulta impropia de una madre en semejantes circunstancias: «¡Gracias!», lo cual invita a replantear la causa que genera la palidez.

Por otro lado, el marqués no podía salir de su cámara ni entrar en ella sin ver a la princesa y, en consecuencia, no podía pasar por la biblioteca sin saludarla. Por eso, seguramente, ella había esperado allí ese momento, para encontrarse con él, por no haber acudido él ni a su tocador ni a su alcoba. Pero remarcar la situación mencionándola puede implicar por parte del marqués haberse percatado de todo esto. La dama, entonces, ha de experimentar la doble humillación de verse a un tiempo descubierta en sus provocaciones y despreciada en favor de su hija.

Dominada por la emoción, tarda unos segundos en resolver cómo actuar, y vuelve a fingir una lectura inverosímil, mientras el guardia noble adopta el aire galante y pretendidamente seductor o seducido de otras veces, y se acerca a ella para preguntarle por su salud, a la vista de su silencio y su palidez. En realidad, el sentido de

la pregunta no es literal, y a través de ella se entrevé cierta forma de censura hacia el comportamiento de la anfitriona, solo justificable por una fuerza mayor, como la enfermedad. La sequedad de la respuesta, «No», apunta hacia otras razones, pero también indica la negativa a dar explicaciones.

Por fin, la princesa decide marcharse, cerciorada del todo de la posición indigna y desairada en que se halla y que la hace suspirar «dolorida». Sin embargo, el marqués también siente su orgullo herido por la actitud que observa en ella y que entiende como desdén. Parece no comprender los sentimientos de la señora, cuando él le pide que le escuche la historia sobre el apuñalamiento en el jardín, y ella replica: «¿Dices que te han herido?», como insinuando que él no ha sido el herido, sino ella: «...sentí el odio en aquellos ojos redondos y vibrantes como los ojos de las serpientes» (Valle-Inclán, 2000: 206).

Al seductor le parece que la dama está a punto de llamar a sus criados para que le expulsen del palacio, pero también que teme hacerle «tal afrenta» y prefiere orientar la cólera hacia una actitud displicente. Así, convierte el acto directivo de mandar a sus criados que arrojen del palacio al marqués, en un acto ilocutivo aparentemente asertivo, y solo indirectamente directivo hacia el propio Xavier: «No tuve carta autorizando tu estancia en Ligura» (Valle-Inclán, 2000: 206).

Sin embargo, el enviado del papa procura con descaro beneficiarse en lo posible del mensaje literal y responde solo a este, pero eso implica también la insolencia de manifestar su voluntad de permanecer en el palacio, por encima del deseo insinuado por la princesa: «Será preciso volver a escribir». La respuesta de la dama resulta más seca en esta ocasión y además particularmente simple e incluso agramatical, como realmente improvisada, vista la grosería del huésped, convertido con esa frase en gorrón: «¿Quién?» «Quien escribió antes: María Rosario...».

En el «quién» de la princesa, queda elidido el predicado, lo cual surte a la pregunta de cierto aire del pasmo con que se formula. Pero en la respuesta del guardia noble se cruzan tal suerte de implicaturas conversacionales, que la dama tiembla: en primer lugar, la frase del

marqués sugiere que no acepta como excusa lo que tiene visos de no haberse atendido a la máxima conversacional de calidad, y parece subrayar a su interlocutora el punto débil del pretexto y dejar su falta de veracidad en evidencia: ciertamente, no recibir noticias significa disponer de tiempo hasta la llegada de estas y, en caso de retardarse en exceso, bastaría insistir en la solicitud.

En segundo lugar, el guardia noble deja a un lado las obligaciones de un caballero de su condición y compromete con esta respuesta a María Rosario, pues ha de inferirse que estará dispuesta a volver a solicitar el permiso para que él se quede y, por lo tanto, que desea su compañía. La madre puede inferir también algo más comprometido aún para su hija, y además falso, como es que el encuentro de la noche anterior se ha producido con su beneplácito o, al menos, con su aquiescencia. Por añadidura, puede inferirse también que el galán aprovecha para vengarse de la actitud de la princesa por herirle en su orgullo, y la ultraja burlándose de su indicación y alardeando de los sentimientos correspondidos de María Rosario hacia él. Así pues, esta frase prueba crueldad, insolencia, petulancia y bellaquería: por sí sola convierte a quien la ha pronunciado en acreedor de repulsa y condena.

Con todo, a la princesa, más que nada, le ocasiona dolor, al menos en un primer momento: «Los ojos de la princesa se llenaron de lágrimas, y como eran todavía muy bellos, mi corazón de andante caballero tuvo un remordimiento» (Valle-Inclán, 2000: 206). Al recomponerse externamente, escucha impasible la historia que el huésped le cuenta sobre la puñalada recibida.

El enfrentamiento, en cualquier caso, ha resultado de la suficiente magnitud para que el guardia noble deponga su actitud de cortejante con ella y, así, en esta ocasión se despide con una profunda cortesía, pero no se atreve a besarle la mano, cosa que en las otras ocasiones había hecho, como se dijo, «con más galantería que respeto» (Valle-Inclán, 2000: 117)⁷.

⁷ Todavía lo hará una vez más: después de impedir el hechizo que, seguramente entre el mayordomo y la princesa, se ha planeado contra él, Xavier vuelve al palacio y acude a la tertulia diaria de su anfitriona, sin

La fidelidad a la técnica impresionista hubiera exigido en la versión cinematográfica el mismo escenario y una iluminación equivalente. Pero, en primer lugar, se trastoca el orden de las estancias asignadas al enviado del papa, pues en el recorrido hacia ellas, primero aparece la biblioteca, luego un salón, que es para el que el mayordomo necesita la llave, y luego el dormitorio (Valle-Inclán, 1982: 11' 50"-12' 42"), de manera que la biblioteca resulta un espacio menos íntimo que los otros dos y se ve preciso, por añadidura, atravesar una estancia más antes de llegar a la cámara.

Pero ni siquiera es en la biblioteca donde se produce el diálogo, sino en una sala de la que solo se aprecia una pequeña sección, suficiente, no obstante, para diferenciarla de las anteriores por el tipo de muebles y la disposición de estos. Luego reaparecerá, en planos más largos y panorámicos, para mostrar la reunión de las princesas y sus amigas antes de la procesión que pasa bajo los balcones del palacio (Valle-Inclán, 1982: 37' 46"-39' 21", 48' 48"-49'31"). Se trata, pues, también en esa ocasión, de otro espacio común y no íntimo, y se disuelve cualquier posible conexión con las iniciativas eróticas de la princesa.

En otro orden de cosas, tanto en la versión valleinclaniana como en la cinematográfica se ve cómo se trata de una victoria pírrica la que el protagonista obtiene con aquella frase dictada por varias formas de ruindad: si él se niega a marcharse del palacio, puede recurrirse a diferentes fórmulas para impedir nuevas injurias. Por un lado, se encarga a una bruja un maleficio que le deje impotente y, por otro lado, quizás se escribe a Roma, pero con la intención de que el cardenal Camarlengo ordene al guardia reincorporarse inmediatamente a su puesto.

conseguir que ella le mire ni le dirija la palabra una sola vez, lo que le incita a pedirle permiso para retirarse y así evitar que el resto de los concurrentes se aperciban de la humillación recibida: «Cogí audazmente su mano, y la besé, haciéndole sentir la presión decidida y fuerte de mis labios. Vi palidecer intensamente sus mejillas y brillar el odio en sus ojos, sin embargo, supe inclinarme con galante rendimiento» (Valle-Inclán, 2000: 227).

El marqués recibe ese pliego de Roma por la noche, retirado en la biblioteca y después de presenciar desde la ventana la procesión de Semana Santa. No puede ponerse en camino en ese momento porque el postillón está enfermo y su criado borracho, después de haber cenado ambos con Polonio. La situación justifica que espere al menos hasta el día siguiente.

2.5. Un salón oscuro con ventana de vidriera

El último episodio de la sonata se inicia con un acto expresivo, «Qué triste es para mí el recuerdo de aquel día» que, de acuerdo una vez más con los criterios impresionistas, no precisa cuánto tiempo ha pasado desde la escena anterior. Puede colegirse que la nueva escena no puede desarrollarse en el mismo día de la procesión nocturna, pues en este caso está atardeciendo y en el otro ya era completamente de noche. Todo parece indicar que el enviado del papa se ha visto obligado a esperar al menos un día para marcharse y aprovecha un último encuentro con María Rosario. También en esta ocasión el escenario resulta esencial para comprender los propósitos del seductor, dado que la joven se encuentra en el fondo de un salón cada vez más en sombra... llenando de rosas los floreros para la capilla: «Era la caída de la tarde y el sol doraba una ventana con sus últimos reflejos, los cipreses del jardín levantaban sus cimas pensativas en el azul del crepúsculo, al pie de la vidriera iluminada. Dentro, apenas si se distinguía la forma de las cosas, y en el recogimiento del salón las rosas esparcían un perfume tenue y las palabras morían lentamente igual que la tarde» (Valle-Inclán, 2000: 239-240).

Una vez más, conforme al gusto impresionista manifiesto a lo largo del relato, se hurta al lector la actividad realizada durante la sexta jornada de permanencia en el palacio. Al enviado del papa le quedan pocas oportunidades de lograr algo de la hija mayor del príncipe Gaetani antes de que profese como religiosa, profesión señalada para el día siguiente. Quizás a lo largo de la mañana o de la tarde la haya visto en otros escenarios, pero escenarios ineficaces para sus designios. En cambio, facilita un intercambio erótico ese

salón silencioso en la hora vespertina, en el que apenas se perciben los objetos, como insiste y hasta recalca en distintos momentos el narrador: «Apenas podía distinguirse su rostro en la tenue claridad del salón, y solo supe que lloraba cuando estallaron sus sollozos» (Valle-Inclán, 2000: 241). De ahí que, al poco de iniciar su acercamiento erótico, el narrador pueda recordar lo experimentado en ese momento: «Era llegado el momento supremo, y presintiéndolo, mi corazón se estremecía con el ansia de la espera cuando está próxima una gran ventura» (Valle-Inclán, 2000: 241). Con esta misma anticipación, también el lector se prepara para un contacto íntimo.

Por otra parte, del salón se menciona una única puerta y una ventana con vidriera, que tamiza la luz e impide apreciar el interior. Pero esta vidriera también resulta útil para la ambientación de una escena de gusto decadente⁸, cercana al sacrilegio, porque, en este escenario, la vidriera es uno de los elementos que sugieren la cercanía o, al menos, la presencia mental de la capilla: aunque no es exclusiva de los templos, su habitual presencia en ellos facilita la asociación con los lugares sagrados. El otro elemento, por supuesto, son los floreros en los que la joven arregla las flores y que están destinados a ese lugar.

Como en un encuentro anterior en la fuente del jardín, aquí el conquistador aprovecha la tarea de María Rosario para iniciar y orientar el diálogo, particularmente cuando se le deshoja una flor: «¡Hasta las rosas se mueren por besar vuestras manos!». Esta exclamación supone un acto expresivo de múltiples presupuestos e implicaciones y, por lo tanto, ambiguo en su sentido. Parece exigir una oración elidida anterior, supuesto sobre el que se asienta: «Todo se muere por besar vuestras manos». Además, el marqués usa el verbo morir tanto en el sentido literal como en el figurado, del mismo modo que emplea la preposición *por* en una doble dirección, y, así, cabe entender tanto que las rosas se deshojan por el hecho de haber besado las manos de María Rosario, como que sufren hasta morir del deseo de besarlas. La exclamación aporta la emotividad

⁸ Sobre el decadentismo, véase el trabajo de Stephan (1974).

suficiente para transmitir que el galán expresa de modo indirecto su propio penar, proyectándolo en el objeto sensible. He aquí una de las técnicas más habituales de este seductor: conculcar el *principio de identificación* (Searle, 1994: 93-99), empleando la sugerencia como forma de evitar las consecuencias negativas de manifestar directamente algo prohibido, pero al mismo tiempo aludiéndolo, puesto el objetivo en conseguirlo. La muchacha, pese a encontrarse alerta, «Sus ojos miraron medrosos hacia la puerta, y luego se volvieron a mí con un ruego tímido y ardiente» (Valle-Inclán, 2000: 239), no puede ni enojarse, ni replicar ante una alusión no directa y lo bastante ambigua para poder negarla en caso de ser reconvenido.

Pero el marqués, después de este acercamiento fático, intenta un acercamiento ocular que tensa la situación y aleja a su presa hacia la ventana. Él prefiere mantenerse físicamente en su sitio por no provocar una huida mayor, y opta por procurar atraer a la joven de nuevo hacia sí con una pregunta formulada como petición indirecta, en sentido negativo y sobre algo aparentemente ajeno, a través de una elidida oración en condicional, que por no guardar conexión del todo evidente con el sentido del contacto ocular, facilita el que María Rosario acepte el contacto comunicativo: «¿No me daréis una rosa [si os la pido]?»

El huésped acierta con la fórmula, porque la muchacha, entendiendo la pregunta como petición y el término «rosa» en su sentido denotativo, vuelve a su posición inicial para buscar entre las rosas cuál darle a él. Flynn ya señaló que, con esta actitud, podría insinuarse que la novicia comete un pecado que acaba destruyéndola, aunque solo sea el de no evitar una ocasión de pecado próxima (1961: 130). En efecto, no huye como en otras ocasiones y el mostrarse atenta con el guardia noble le permite a este avanzar en sus pretensiones para con ella. Pero, además, la joven e ingenua princesa comete con este acto una sutilísima forma de sacrilegio en el orden material, sacrilegio seguramente inadvertido por el personaje pero, una vez más, muy del gusto impresionista (indirectamente, del gusto decadente), porque esas rosas estaban preparadas como adorno de la capilla, esto es, estaban ofrecidas a Dios, como ella misma, y apartar una de ellas para

dársela al invitado de su madre significa retirarle a Dios algo que ya era suyo. La permanente correlación establecida a lo largo de todo el relato entre las rosas y María Rosario, entre su nombre como conjunto de flores ofrecidas a la Virgen y su condición de devota a punto de convertirse en monja, ya señalada repetidamente por la crítica anterior (Gibbs, 1991: 87), se insinúa también en este momento. Y la joven no solo admite la petición, sino que propone incluso algo más, dar al solicitante la mejor de las flores.

Por su parte, este, a la vista de esta actitud favorable, se adelanta a señalarle cuál estima que es «la mejor rosa»: «está en vuestros labios», y así deshace el equívoco, quizás por parecerle que será mejor recibido. Por añadidura, mientras la joven busca entre los floreros, el galán suspira «romántico». Qué entiende el narrador por ese vocablo no cabe establecerlo con precisión, como no cabe distinguir con claridad si el adjetivo lo emplea desde la perspectiva de la ancianidad, cuando escribe, o si lo recuerda de sí mismo como protagonista del momento. Se insinúa que no se trata más que melancolía, pero también se insinúa cierta pose, señalada numerosas veces como característica de esta sonata (Gibbs, 1991: 56-57).

Establecido el juego de dobles y triples sentidos, la indirecta petición inicial parecía apelar al significado literal del término, pero Xavier aquí se desliza hacia otro sentido, no por figurado, fuera del alcance del hablante de la época: igual que el vocablo «flor» se empleaba en el sentido de «parte mejor y escogida de algo», también el vocablo «rosa».

Ahora bien: en el atrevimiento del galán se aprecia un matiz decadente de cierto interés. En efecto, las flores siempre se habían empleado como metáforas de la belleza femenina. También en este contexto la rosa podría entenderse en sentido metafórico, atendiendo a la semejanza física entre unos labios hermosos y un capullo de rosa. Pero el protagonista no emplea esa metáfora, porque no dice «la mejor son vuestros labios», sino «la mejor está en vuestros labios». Así, no alude a la rosa como los labios en sí, sino como algo que se encuentra en ellos. Conociendo cómo los decadentes ven belleza en lo difícil de conseguir, en lo extraordinario, en las experiencias novedosas, fácilmente se colige

que eso «mejor» a lo que se refiere el invitado de la princesa es disfrutar de la experiencia de los labios de María Rosario, no a ellos en sí, y particularmente por lo que esa experiencia tendría de toque cercano al sacrilegio. De este modo, la metáfora no se establece entre «rosa» como término imaginario y «labios» como término real, sino entre «rosa» y «beso».

La muchacha, pese a su inocencia, también lo capta así y se aparta, pálida y angustiada, aunque probablemente sin entender el contenido decadente, esto es, sin entender que su interlocutor desee besarla para vivir una experiencia nueva, como luego querrá asistir a su profesión como religiosa y «sufrir» allí para vivir otra experiencia nueva. Pero quizás por no entender ese decadentismo, la joven mantiene el contacto comunicativo, aunque sea para afear al tentador su conducta delicadamente, usando primero una litote, «no sois bueno», menos contundente y más del gusto impresionista que una afirmación taxativa, y luego una pregunta que no acaba de ser retórica y que presupone abrir una vía de exculpación: «¿Por qué me decís esas cosas?». La respuesta del protagonista, «Por veros enojada» supone sortear el motivo auténtico y mantener la superioridad ante ella, demostrándole que sabe cómo escandalizarla y que tenía prevista su reacción. Al mismo tiempo, supone una manera de negar u ocultar lo que como solo se ha insinuado (vivir la experiencia de besarla) no cabe condenar, por no haberlo dicho y sobre todo, por no haberlo intentado explícitamente. El recurso se parece al observado cuando María Rosario huye hacia la ventana y él se mantiene en su sitio: parece un retroceso en el intento erótico, pero con la esperanza de seguir avanzando.

La réplica de ella, decíamos, significa mantener el contacto comunicativo y, como cualquier forma de comunicación, cuenta con varias dimensiones. Por un lado, ofrece al oponente nuevas oportunidades de acercamiento y de seducción; por otro, como acto ilocutivo, trae consigo el sondeo de las emociones y los porqués del galán. Por añadidura, bajo la apariencia de pregunta parece esconder también una suerte de censura: «¿Y eso os agrada? ¡Algunas veces me parecéis el Demonio...!» (Valle-Inclán, 2000: 241). En realidad se trata de dos intervenciones diferentes. La primera, pregunta

retórica, es una réplica a la afirmación del marqués, según la cual se presupone que estima verdadera la afirmación respecto a su deseo de enojarla, y que la acepta como justificación. La segunda parece proceder directamente de la reacción ante la velada petición del seductor «La mejor está en vuestros labios».

La semejanza que encuentra María Rosario entre Xavier y el demonio es el modo de proceder de ambos, por medio de falacias que engañan al sujeto hasta abocarle a realizar lo que nunca hubiera creído posible⁹. La respuesta del seductor de nuevo se abre a múltiples sentidos: «El demonio no sabe querer». De acuerdo con la lógica del lenguaje, cabe establecer los siguientes sentidos de modo primario: a) No puedo ser el demonio, porque yo sé querer y el Demonio no sabe. b) Sí, soy el Demonio, y como tal, no sé querer. De ahí se deduce, lógicamente, que no os quiero, lo que quiero es una experiencia nueva.

Después, cabría especular sobre el sentido que quiere conferirle Xavier al verbo querer. En realidad, se observa que, a diferencia de su interlocutora, más que intercambio comunicativo, busca una suerte de contacto fático que al prolongarse facilite otro contacto físico más íntimo. También aprovecha el llanto de ella, que indica su tensión interna, cuando le pide perdón. El narrador insinúa al lector que ha logrado su objetivo, que la muchacha está a punto de sucumbir, y lo subraya a continuación: «...cerraba los ojos con espanto, como al borde de un abismo. Su boca descolorida parecía sentir una voluptuosidad angustiosa. Yo cogí sus manos, que estaban yertas: ella me las abandonó sollozando, con un frenesí doloroso [...]. Yo nunca esperé conseguir vuestro amor... ¡Ya sé que no lo merezco...! Solamente quiero pedir os perdón y oír de vuestros labios que rezaréis por mí cuando esté lejos» (Valle-Inclán, 2000: 245).

Ella parece mandarle callar, pero en realidad no se trata de un acto directivo: solo implica que las palabras del galán la remueven

⁹ El satanismo es uno de los temas más estudiados por la crítica en esta y otras sonatas. Véanse, especialmente, Flynn (1961), Zamora (1969: 40-49), Greenfield (1977) y Gibbs (1991: 115-139).

por dentro, de modo que el conquistador no debe callar, sino seguir para alcanzar algo, y así lo hace, con frases manidas dentro de la corriente romántica: «Os contemplo tan alta, tan lejos de mí, tan ideal, que juzgo vuestras oraciones como las de una santa». El contenido esteticista salva esta intervención, que de no serlo resultaría banal por lo socorrida. Es el método empleado por Celestina para vencer las suspicacias de Melibea o el de Valmont para seducir a la casta madame de Tourvel en *Les Liaisons dangereuses*, pero, más conocida dentro de la tradición española, la oración de doña Inés logra la salvación de don Juan, de modo que el huésped esteticista establece el paralelismo una vez más, como lo había hecho al entrar en su alcoba y verla desmayarse, de lo cual había deducido que, como a doña Inés le pasa lo mismo cuando don Juan entra en su celda, la joven tiene que estar enamorada de él.

Sus otras explicaciones se acercan más al decadentismo, «este amor habrá sido para mí como un fuego purificador» y, en concreto, a una famosa frase de Oscar Wilde: «The only way to get rid of a temptation is to yield to it» (1992: 30). Pero lo cierto es que no se trata de una mera frase para la seducción: el narrador la había empleado ya en las primeras páginas, «Todas mis pasiones se purificaban en aquel fuego sagrado», en unas revelaciones al destinatario implícito (Valle-Inclán, 2000: 151).

El seductor esteticista parece conseguir algo merced a la inexperiencia de la joven y a los conocimientos adquiridos por sus lecturas: «Yo tenía lágrimas en los ojos, y sabía que cuando se llora, las manos pueden arriesgarse a ser audaces», pero esto solo resulta posible en un escenario cada vez más oscuro. No obstante, su presa no acaba de entregarse y el seductor, nuevamente, reitera su táctica de exagerar la actitud de ella para lograr un mayor acercamiento, pero esta vez su «¿Por qué me aborrecéis tanto?» no encuentra la respuesta esperada, sino «Porque sois el demonio».

Es evidente que María Rosario no le aborrece, y que las protestas de que calle y la suelte no proceden de ninguna forma de animadversión, pero él procura con su pregunta que ella explícitamente niegue el aborrecimiento, lo que le facilitará a él pedirle una demostración física. Ella, en cambio, insiste en

asimilarle con el demonio. Se arranca de los brazos del guardia noble, huye hacia la ventana y vuelve a sollozar.

El narrador, al ser un personaje, no puede entrar en la mente de su interlocutora como en la propia. Despliega entonces una técnica de «externalización», de exposición plástica, de manera que queden a la vista los pensamientos de María Rosario a través de símbolos arraigados en el imaginario cultural, en correspondencia con la repetida afirmación valleincliniana de que «la superficie es la profundidad».

María Nieves asoma por la puerta del salón con una muñeca hecha por Polonio, y su hermana mayor la llama con insistentes actos directivos para que la acompañe. Toda la escena está presidida por la verosimilitud de la situación, y así invita a entender como símbolos heterogéneos sus elementos. En una novela realista con un narrador omnisciente de esa escuela, se produciría en este momento una extensa descripción, más o menos minuciosa, de las ideas y emociones que cruzarían por la mente de María Rosario en ese trance: una y otra vez le rondarían los recuerdos de su vocación, inalterable desde la infancia; las ilusiones fraguadas sobre su vida conventual, las lecturas piadosas, las promesas de la vida eterna después de seguir el camino de perfección religiosa... una y otra vez ella misma procuraría recomponerse evocando lo mejor de todo aquello con lo que había estado viviendo desde siempre, para contrarrestar lo que sin duda entiende como una gran tentación... Pero el narrador es impresionista, los lectores ya han tenido ocasión de avezarse en historias en algún modo semejantes desde la época romántica y Xavier carece del poder de penetrar en la mente de la joven. Por eso recurre a la «externalización».

Así, María Nieves, la hermana de cinco años, simboliza doblemente, con su nombre y su edad, la inocencia, y en el texto funciona igual que si esa faceta de María Rosario (su inocencia o su pureza) cobrara realidad plástica a través de ella¹⁰. Téngase en

¹⁰ Nakayama y Yoshida (2000) analizan el personaje de María Rosario desde una perspectiva psicoanalítica y confieren un valor distinto a cada uno de los componentes de la escena que va a examinarse a continuación. Con

cuenta, en apoyo de esta interpretación, que el nombre de la madre de ambas, Nieves, mencionado en la *Sonata de estío* (Valle-Inclán, 2002: 400), no aparece en ningún momento en *Sonata de primavera*, sino que el narrador siempre se refiere a ella como princesa, y solo en una ocasión como hija del marqués de Agar (Valle-Inclán, 2000: 113), con lo que se evita atribuir ese sentido de inocencia, simbolizado en el nombre, a una mujer cuyas tácticas de manipulación ha podido ir apreciando el lector de esta sonata.

Por otra parte, la muñeca de María Nieves funciona como símbolo de las ilusiones de su hermana mayor: los niños se proyectan en sus muñecos, imaginan y desarrollan jugando con ellos lo que piensan vivir de adultos. Por su parte, María Rosario desde niña se ha complacido en fantasear sobre su futura vida conventual. El narrador-personaje había creído reconocer los ensueños religiosos de la joven en distintos momentos de la sonata: «Su boca, pálida de ideales nostalgias, permanecía anhelante, como si hablase con las almas invisibles, y sus ojos inmóviles, abiertos sobre el infinito, miraban sin ver» (Valle-Inclán, 2000: 151), «su mente soñaba sueños de santidad. Eran sueños albos como las parábolas de Jesús, y el pensamiento acariciaba los sueños, como la mano acaricia el suave y tibio plumaje de las palomas familiares [...] Suspiraba recordando la historia de aquellas santas princesas que acogían en sus castillos a los peregrinos que volvían de Jerusalén» (Valle-Inclán, 2000: 166-167).

De este modo, cuando María Nieves, esa faceta de María Rosario que es la inocencia conservada desde la infancia, le pide a su hermana mayor que le haga un vestido a su muñeca, se alude a que en la mente de la hermana mayor se está rememorando la petición marcada por su inocencia infantil de vivir de acuerdo con una conducta, una regla, unos votos... exteriorizados en el hábito de carmelita que ya se ha probado días antes y que deberá vestir a partir de la siguiente jornada.

todo, el resultado de estos investigadores no resulta contradictorio con el que aquí va a presentarse.

Y mientras el galán insiste en sus aproximaciones, tanto él como María Rosario escuchan los relatos de María Nieves: la muñeca se llama Yolanda, como la santa que renunció a su vida de riquezas para hacerse monja, y es una reina, como la medieval reina de Jerusalén, referencias ambas que de algún modo se relacionan con la joven tentada: «Cuando le hiciesen aquel vestido de tisú, le pondría también una corona» (Valle-Inclán, 2000: 246). Al lector de la época, llegado a este punto, le quedaría sugerido que al ponerse ese vestido, esto es, el hábito religioso, la joven merecería también que se le colocara una corona, como esposa de Cristo Rey, o como alma que, una vez probada, recibiría como premio «la corona que no se marchita» (1 Pe 5, 1-4; 1 Cor 9, 25).

María Nieves habla sin descanso, como sin interrupción se le pasarían por la cabeza a su hermana todos aquellos sueños; le borbotarían por dentro a modo de fuente, como, externamente, la voz de la hermana pequeña. La niña de cinco años recuerda todas las muñecas que ha tenido, en cuyas historias se repiten continuamente las mismas cosas. Y, de pronto, huye del grupo y su hermana mayor insiste en que no se vaya. Su presencia física necesariamente sirve de freno a los avances del galán, y por eso María Rosario no quiere prescindir de ella; interiormente, el tener presentes y cercanos todos sus religiosos pensamientos la defienden de su propia debilidad.

Pero María Nieves se aparta del grupo, aunque se queda «en el fondo oscuro del salón». Su hermana mayor entonces insta a su cortejador a salir inmediatamente hacia Roma para defenderse de una acusación. Él sabe que ha de hacerlo y de hecho parecía estar disponiendo la marcha, pero le interesa volver al momento en que sus palabras habían hecho mella en su presa hasta el punto de lograr abrazarla, y por eso aprovecha el diálogo para repetir el recurso de seducción anteriormente empleado y que produjo efecto:

—¡Sería renunciar a veros!

—¿Y acaso no es hoy la última vez? Mañana entraré en el convento.

¡Marqués, oíd mi ruego!

—Quiero sufrir aquí... Quiero que mis ojos, que no lloran nunca, lloren cuando os vistan el hábito, cuando os corten los cabellos, cuando las rejas se cierran ante vos. ¡Quién sabe, si al veros sagrada por los votos, mi amor terreno no se convertirá en una devoción! ¡Vos sois una santa...!

—¡Marqués, no digáis impiedades! (Valle-Inclán, 2000: 248).

Los paralelismos empleados por el protagonista suponen un subrayado del decadentismo del personaje. El deseo que expresa de experimentar el correr de las lágrimas, las emociones generadas por ver cómo la joven renuncia al mundo, son propias de un espíritu decadente, siempre dispuesto e incluso ansioso de vivir situaciones nuevas, aunque no sean agradables, en lo cual se diferencia del hedonista. No obstante, la envoltura se asemeja a la del ardiente enamorado, para quien la presencia o la posibilidad de ver al ser querido le compensa con mucho de cualquier sufrimiento que la circunstancia lleve aparejado. De este modo, un decadente puede ser sincero y, sin embargo, llamar a engaño a una joven inocente y ajena al decadentismo.

Sin embargo, la siguiente frase, que repite un pensamiento ya expresado al principio del diálogo («juzgo vuestras oraciones como las de una santa»), borra o al menos difumina la fuerza del deseo anterior, de modo que María Rosario solo reacciona a lo último, por la fuerza del efecto de recencia y porque ha tenido más tiempo para elaborar la respuesta adecuada, una vez que le llega por segunda vez.

Entonces, Xavier parece olvidar su proyecto y permite que se desvíe la conversación hacia una acusación de brujería sobre la que ya le había amenazado Polonio al entregarle la carta de Roma, y adopta una actitud de vidente o adivino que sobrecoge a la joven, quien acaba llamando a María Nieves hacia sí, aunque, por no poderla sostener en los brazos, la coloca en el alféizar de la ventana. Mientras, el tentador recupera su discurso sobre las oraciones previstas de María Rosario, a las que añade una nueva afirmación sobre el amor de ella «Vos me pertenecéis», como antes había dicho «Vuestra madre, que me aborrece porque vos me amáis».

Amén de las posibles motivaciones inconscientes explicadas por Nakayama y Yoshida (2000: 318-319) y la confusión que crean en

María Rosario las palabras sobre su madre, ya señaladas por Gibbs (1991: 93-94), también el ver expuestos externamente sus sentimientos en boca del seductor, pese a haberlos negado, «Mi amor no es de este mundo», pueden ser las causas de que la joven se vuelva a su hermana pequeña, momento en que se abre inopinadamente la ventana y cae.

Con la muerte de María Nieves, se alude igualmente a la muerte de la inocencia de María Rosario, como ya señaló Casaldueiro (160: 267). Sin duda, después del encuentro con el marqués de Bradomín, como después de cualquier experiencia, la inocencia desaparece. Esto no quiere decir que con ella mueran también en la joven, necesariamente, ni su castidad ni otras cualidades, aunque la frase que ya no abandonará el resto de sus días «Fue Satanás», síntoma de la imposibilidad de sobreponerse a la tragedia, indique que se destruye una parte esencial de sí misma, no solo la inocencia: todas las expectativas e ilusiones vitales, representadas en la muñeca, el vestido que ya nunca coserá para ella... y la corona.

Muy distinto se ofrece el escenario bajo la dirección de Miguel Picazo: en lugar de un salón, los personajes se mueven en una amplia terraza porticada, abierta al exterior a la derecha del espectador y en el lugar donde se sitúa la cámara antes de que entre María Nieves. Al fondo derecho se aprecia la vegetación propia de un jardín, contenida por un muro que enlaza en ángulo recto con la zona porticada, y también se observan muro y vegetación en el lado opuesto a la ventana por la que caerá María Nieves. Esta terraza es por donde, en la película, el galanteador subió hacia las habitaciones de María Rosario y fue la que atravesó en dirección contraria antes de verse atacado por el mayordomo. Por el extremo a la derecha del espectador, por donde iba cuando fue apuñalado, aparece el protagonista en esta última escena.

La escena no se filmó tampoco con la intención de mostrar un anochecer, pues ni se percibe escasez de luz, que entra de modo natural tanto por una ventana en el fondo como por la zona porticada, ni esta va disminuyendo conforme transcurren las secuencias. En un espacio abierto como este, visible desde el jardín por dos de sus lados y con varias puertas hacia otras dependencias

en ambos extremos, amén de la ventana, cualquier plan de llevar el erotismo hasta sus últimas consecuencias se revela imposible desde el primer momento. Lo único que puede comprender el espectador es que el protagonista quizás alberga la esperanza de que María Rosario le recuerde una vez monja e incluso admita algún tipo de contacto futuro con él, como le había propuesto en la escena de la fuente con una aparente negación después de establecer el paralelismo entre la relación de Casanova y una carmelita con la de ambos «Vos, cuando entréis en el convento, no seréis mi amiga!» (Valle-Inclán, 2000: 218-219), y como ahora le asegura: «Vos me pertenecéis. Hasta la celda del convento os seguirá mi culto mundano. Solamente por vivir en vuestro recuerdo y, en vuestras oraciones, moriría gustoso» (Valle-Inclán, 2000: 252); «Vos me pertenecéis. Os seguiré hasta la celda del convento. Moriré con gusto solo por vivir en vuestro recuerdo» (Valle-Inclán, 1982: 57' 53"-57' 59").

El marqués esteticista y decadente sufre mayor frustración de la imaginada. Al principio de la sonata, cuando el mayordomo se le acercó con el encargo de mostrarle los aposentos que la princesa le asignaba, había experimentado un estremecimiento: «no sé decir qué vago aroma primaveral traía a mi alma el recuerdo de las cinco hijas de la princesa» (Valle-Inclán, 2000: 124). Tal vez aleteara en su memoria la historia de Casanova con las hannoverianas, cinco hermanas también: «Aquellas cinco muchachas eran como cinco manjares delicados que un goloso desea saborear por turno, y mi buena condición hacía que el último me pareciese siempre el mejor» (Casanova, 1980: 324). Quizás, todavía nebulosamente, el empleado como guardia noble se vio alentado por los ejemplos de Jacobo Casanova, que va accediendo sucesivamente a Victoria, Augusta, Hipólita y Gabriela, antes de que su madre se le ofrezca por mujer, porque, convertido en esposo suyo, sería también el padre de las niñas y dueño de toda la familia. Solo la hermana mayor se le había resistido, aunque no físicamente, enamorada como estaba del marqués de Petina.

Quizás Xavier contaba entre sus planes con consolar a la madre de la pérdida de tres seres queridos en escaso tiempo o consolarse

a sí mismo, con la madre, una vez pronunciados los votos María Rosario, buscando en el entretanto los medios para acceder a la ya muerta para el mundo, y aguardando a las posibilidades con las hermanas menores.

Pero no ha podido ser: habiéndose malquistado primero con la princesa, muerta María Nieves en semejante accidente y perdida toda ilusión respecto a María Rosario, Xavier abandona el palacio Gaetani. Ha fallado en su último intento de seducción: su «padre espiritual» Casanova no le ha valido lo bastante para vencer en su empeño.

3. Conclusiones

Se ha visto cómo la semántica de ciertos espacios completa y explica tanto las emociones y motivaciones de los personajes como las causas de gran parte de los sucesos que se desarrollan en *Sonata de primavera*. Unido este análisis al de los presupuestos, implicaciones e inferencias de los diálogos, se aclaran contenidos que quedan velados o apenas sugeridos y se confirman o se amplían diversas conclusiones de los especialistas que han abordado anteriormente el estudio de esta sonata desde enfoques diferentes.

La princesa Gaetani, obligada a guardar luto por su marido y luego por su cuñado, hace funcionar los espacios de su palacio como armas para seducir al enviado del papa, como prolongaciones de su belleza y atributos: le invita a permanecer unos días allí, le recibe en estancias cada vez más íntimas, más cercanas a su alcoba, y, finalmente, es ella quien le espera en la sala inmediata a la cámara de él. Viéndose humillada frente a su hija mayor, expulsa indirectamente a Xavier del palacio pero, no lográndolo en seguida, se venga encargando un hechizo y tratándole con fría indiferencia. Respecto a sus hijas, procura relegarlas a los fondos de los salones, lejos de los adultos. En la versión televisiva, se suprime toda la intencionalidad que cabe inferir de su comportamiento, pese a la fidelidad con que se reproducen los diálogos de la novela, por trasladar varias de las situaciones a espacios menos íntimos, por elegir a una actriz ya muy madura para encarnar a la princesa y por

la kinésica y proxémica de esta respecto a los otros actores. La versión televisiva, pues, presenta de modo más simple la visita del guardia noble en sus relaciones con los habitantes del palacio.

Respecto a la relación con María Rosario, el protagonista espera, la última vez que la ve, poder servirse de la íntima oscuridad del salón donde la encuentra para satisfacer sus deseos decadentes antes de que la joven profese como religiosa, y cree en cierto momento estar a punto de conseguirlo. La llegada de María Nieves y, sobre todo, su caída de la ventana, frustran para siempre cualquier intento respecto a ella y respecto al resto de la familia. En la adaptación cinematográfica, la terraza porticada en que suceden los hechos y la clara iluminación diurna convierten en imposibles las expectativas de Xavier, de modo que este no puede aspirar sino a explicarse con María Rosario, aclarar la relación entre ambos y facilitar que ella siga recordándole, queriéndole y quizás aceptando finalmente algún tipo de contacto cuando ella pronuncie sus votos, aunque todo ello se volverá imposible al morir María Nieves.

Referencias bibliográficas

- Alonso, Amado (1960): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- (1968): «La intención esteticista», en Anthony N. Zahareas, ed., *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas, pp. 57-68.
- Austin, John Langshaw (2005): *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel y García Navarro, Marta (2018): «El mayordomo en la *sonata de primavera* de Valle-Inclán: de la novela a la pantalla», *Tonos Digital*, 34, recuperado el 7 de mayo de 2019 http://www.um.es/tonosdigital/znum34/secciones/peri-1-ballesteros_y_garcia_mayordomo.html
- Becerra, Carmen (1997): «Bradomín: entre Don Juan, Casanova y el genio de Valle-Inclán», en L. Iglesias Feijoo, M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán y el*

- Fin de Siglo. Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 297-304.
- Camarero Arribas, Jesús (1994): «Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario». *Signa*, 3, 89-101, recuperado el 12 de octubre de 2015 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/?_ga=2.221696472.1730180205.1573384240-127951610.1532102526
- Casaldueiro, Joaquín (1960): *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos.
- Casanova de Seingalt, Jacobo (1980): *Memorias*, Madrid, EDAF, tomo V.
- Doménech González, Gabriel (2017): «Enrique Llovet Sánchez», en *Historia y antología de la crítica teatral en España (1936-2016)*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deportes/Centro Dramático Nacional, pp. 290-298.
- Dougherty, Dru y Suárez Galbán, Eugenio (1982): *Un Valle-Inclán olvidado. Entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- Flynn, Gerard Cox (1961): «The Adversary: Bradomín», *Hispanic Review*, 29, pp. 120-133.
- (1962): «Casanova and Bradomín», *Hispanic Review*, 30, 2, pp. 133-141.
- (1964): «La bagatela de Ramón del Valle-Inclán», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Universidad de Oxford, pp. 281-287.
- Gambini, Dianella (2002): «Sonata de primavera: itinerarios reales/itinerarios ficticios», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 27.3, pp. 33-72.
- García Navarro, Marta y Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2018): *El poder de un mayordomo: Versiones de Polonio en la Sonata de primavera de Valle-Inclán*, Berlín, Editorial Académica Española.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Gibbs, Virginia (1991): *Las «Sonatas» de Valle-Inclán: kitsch, sexualidad, satanismo, historia*, Madrid, Pliegos.

- Greenfield, Sumner M. (1977): «Bradomín and the Ironies of Evil: A Reconsideration of *Sonata de primavera*», *Studies in 20th Century Literature*, 2, 1, pp. 23-32, recuperado el 4 de enero de 2019 <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1044>
- Gullón, Ricardo (1980): *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.
- Gulstad, Daniel E. (1988): «El tema donjuanista en las sonatas. Onomástica y voz narrativa», en C. L. Barbeito, ed., *Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 299-310.
- Iznaola Gómez, Enrique, ed. (2004): *Miguel Pícazo, un cineasta jiennense*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- Litvak, Lily (1997): «El laberinto del amor y del pecado: el tema del jardín en la *Sonata de primavera* de Ramón del Valle-Inclán», en L. Iglesias Feijoo, M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 279-295.
- Nakayama, Fúmito y Yoshida, Shaiko (2000): «Tres hermosos locos de fin de siglo: observación de la locura en la *Sonata de primavera* y *Kokoro*», en F. Sevilla y C. Alvar, eds., *Actas del XIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. 2, pp. 315-322.
- Popovic, Pierre (1993): «Les deux ‘arts poétiques’ de Paul Verlaine», *Études Françaises*, 29, 3, pp. 103–121. Recuperado el 3 de abril de 2019, <https://doi.org/10.7202/035921ar>
- Prats Benavent, Juan José (2010): *Las adaptaciones audiovisuales de Valle-Inclán: la sintaxis de la producción*, Tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, recuperado el 9 de mayo de 2019, <http://hdl.handle.net/10803/52092>
- Predmore, Michael (1987): «El modo dominante de las *Sonatas* de Valle-Inclán: ¿Esteticismo, ambigüedad o sátira?» en J. P. Gabriele, ed., *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, pp. 59-70.
- (1988): «Satire in the *Sonata de primavera*», *Hispanic Review*, (Summer), 56.3, pp. 307-317.

- Searle, John R. (1994): *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Spires, Robert (1998): “El donjuanismo y las construcciones sociales de *Las Sonatas*». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23; pp. 479-494.
- Stephan, Philip (1974): *Paul Verlaine and the Decadence, 1882-90*, Manchester, University of Manchester.
- Tally, Robert T. Jr. (2012): *Spatiality*, London, Routledge.
- Valle-Inclán, Ramón María del (1982): *Sonata de primavera*, versión de Enrique Llovet, dirección de Miguel Picazo, Madrid, Estela Films / Radiotelevisión Española. Recuperado el 6 de junio de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=ypmFk4Qdm-U>
- (2000): *Sonata de primavera*, Eliane Lavaud-Fage, ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- (2002): *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, tomo I.
- Varela, José Luis (1997): «El anacronismo deliberado de Bradomín», en L. Iglesias Feijoo, M. Santos Zas, J. Serrano Alonso y A. de Juan Bolufer, eds., *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 265-278.
- Varshavskaya, Maria y Yegorova, Xenia (2006): *Pedro Pablo Rubens. El orgullo de la vida*, New York, Parktone International.
- Weisgerber, Jean (1978): *L'Espace Romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Wellek, Rene y Warren, Austin (1965): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.
- Wilde, Oscar (1992): *Portrait of Dorian Gray*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited.
- Zamora Vicente, Alonso (1969) *Las sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.