

# Los romances contragóricos de Valle-Inclán: Idealización y desmitificación del pasado en el cuarteto de las *Sonatas*

*Luis H. Castañeda & Laura Lesta García*

Middlebury College & University of Colorado – Boulder

**Resumen:** El presente artículo relee las cuatro *Sonatas* a partir del concepto de romance contragórico: una trama romántica frustrada que alegoriza la distancia entre el presente y el mito. Este concepto conjuga aportes críticos peninsularistas e hispanoamericanistas, recogiendo trabajos de Ángel Loureiro, Doris Sommer y Gustavo Faverón-Patriau. Se plantea que la nostalgia producida por la evocación del mito coexiste con su desmitificación irónica, que lo exhibe como una fabricación de la memoria aliada con la fantasía.

**Palabras clave:** Valle-Inclán – Sonatas – historia – mito – alegoría – contraloría – ironía

**U**na aproximación conjunta a las cuatro *Sonatas* de Valle-Inclán las revela como facetas de un proyecto integral que se interroga por el lugar del pasado en el presente. El origen de esta interrogación es la voz de un anciano Marqués de Bradomín, narrador en primera persona que entreteje las novelas cortas, reconstruye su biografía amorosa evocándose a sí mismo en su juventud,<sup>1</sup> y, lo que es central para nuestro argumento, denuncia una brecha entre sus memorias personales y una remota edad sagrada que, según plantea Ángel G. Loureiro, es el objeto de su añoranza y de su ironía.<sup>2</sup> Debe hablarse, en

---

<sup>1</sup> El cuarteto presenta una gran complejidad de voces y tiempos narrativos. Para no caer en ambigüedades ni simplificaciones, distinguiremos entre el Bradomín-narrador (persona textual de la cual emana el discurso, y que existe en el tiempo presente de la enunciación) y las distintas encarnaciones del Bradomín-personaje (conjunto de sujetos que actúan en los diferentes presentes de la historia –o presentes de lo enunciado–, variables para cada *Sonata*). Para un análisis más detallado, véase Anderson.

<sup>2</sup> Loureiro encuentra en la *Sonata de otoño* un “repudio de la realidad inmediata en favor de una idealidad a la que sólo el arte se puede acercar” (1993: 44). Así, “se establece un contraste entre presente y pasado, entre el mundo “real” de hoy –sometido a la temporalidad– y el mundo ideal de un ayer fuera del tiempo” (1993: 45). En otro estudio, Loureiro sostiene que para Valle-Inclán la modernidad es un tiempo de decadencia: “De ahí que cree mundos marcados por la manifestación o la amenaza de una carencia, un vacío o una ausencia, que él ve como un producto esencial de la modernidad” (1999: 296-97). El presente

realidad, de varias edades sagradas y objetos múltiples que van cambiando de texto a texto, pero comparten una cualidad ahistórica que nos permite hablar de un cuarteto unificado. Aquellos tiempos lejanos son contruidos por el narrador Bradomín como una dimensión mítica, estática y estetizada.<sup>3</sup> A su vez, el presente de la historia de cada *Sonata*, que corresponde a la biografía amorosa del protagonista, es representado como un injusto reflejo que fracasa al emular la gloria de antaño. Planteamos aquí, siguiendo una definición de ironía recogida de Paul de Man, que el discurso de Bradomín expone el presente de la historia como un tiempo decadente y arruinado. A la vez, la ironía de este narrador cuestiona la idealización y mitificación del pasado. El resultado de esta doble perspectiva es una actitud crítica y escéptica hacia ciertos usos del pasado, la cual resulta significativa para el contexto nacional de crisis en que aparecen estos textos. Tras el Desastre del '98 y la pérdida de las colonias, se da un impulso mitificador en España, contra el cual Valle-Inclán escribe su ficción.<sup>4</sup>

En este artículo analizamos dicha operación desmitificadora a través del concepto de romance contragórico, que proponemos a partir de un diálogo entre los aportes teóricos de Doris Sommer y Gustavo Faverón-Patriau. En cada *Sonata*, existe un romance que figura la relación entre el mito y el presente de la historia. El término “romance contragórico” alude al hecho de que es a través de la relación amorosa y, especialmente, erótica entre las distintas versiones de Bradomín-personaje y sus amadas – todas ligadas al mito de una felicidad perdida en lo hondo del tiempo – que la pregunta por el pasado surge y es contestada. Primeramente, este concepto está basado en el de “romance fundacional” propuesto por Sommer en *Foundational Fictions*, conocido estudio de la alegoría erótico-política como tropo fundacional de la ciudadanía

---

artículo dialoga con esta alianza entre modernidad y decadencia, la cual, ciertamente, no se restringe a Valle-Inclán, sino que forma parte de una extendida corriente “antimoderna”, reaccionaria y crítica, de la literatura, en palabras de Antoine Compagnon. Hay una contradicción de fondo, plantea Compagnon, entre literatura y modernidad, un divorcio que se manifiesta en las *Sonatas* del autor gallego.

<sup>3</sup> Henry Kamen define el mito como un fruto atemporal de la imaginación colectiva, relevante para la constitución de una subjetividad nacional, que si bien tiene relación con los hechos del pasado, puede modificarlos. Se puede hablar del mito imperial español, del mito de la lengua española, o del mito del declive cultural. Las *Sonatas* se dedican a pulverizar mitos como estos, que según Kamen reaparecen cuando la nación está en crisis.

<sup>4</sup> Las *Sonatas* critican este impulso. Por ejemplo, la *Sonata de estío* (1903) presenta una reflexión crítica sobre los vínculos postimperiales entre España y la América hispana tras el 98 (Torrecilla 1988; Spires 2001; Nolacea Harris 2004). Sobre la unión amorosa de los personajes se proyecta la sombra del mito imperial español, que representa a España como una nación conquistadora, cuyo extinto poderío político-militar podría ser recuperado. El cuarteto desmitifica este mito nacionalista pero va más allá, realizando una impugnación más general y universal –si se acepta el término– del proceso de (des)mitificación en sí.

en las repúblicas postcoloniales hispanoamericanas del siglo XIX.<sup>5</sup> En la teoría de Sommer, la sexualidad y el matrimonio heteronormativos constituyen el plano literal que representa la armonía entre los discordantes elementos sociales, étnicos y raciales que las élites liberales de los nacientes países buscan integrar para fundar una comunidad nacional. Esta voluntad armonizadora presupone una realidad de fragmentación y heterogeneidad que se quiere cohesionar mediante el respaldo mutuo que se prestan el discurso de la pasión heterosexual y el del nacionalismo, ambos fracturados por grietas internas que la alegoría pretende borrar (Faverón-Patriau 21). A diferencia de esta noción utópica de horizonte articulador y monológico, el tipo de romance que consideramos aquí no descansa en la búsqueda afirmativa, quizá condenada al fracaso pero persistente en sus fines, del ensamblaje alegórico entre el matrimonio y la nación, sino en la exposición frontal y corrosiva de las fricciones entre el deseo erótico y el mito. Antes que la unión, es la ruptura romántica y temporal –entre el mito del ayer y el presente de la historia – lo que predomina en este cuarteto, y lo que es insistentemente declarado por su narrador.

Definimos, entonces, los romances contragóricos como tramas románticas en las cuales los enlaces imperfectos, las historias de desencuentros y separaciones, de uniones prohibidas o azarosas, evidencian la distancia entre Bradomín y sus amadas, generando una frustración que tiene su correspondencia no alegórica, sino *contragórica*, en la imposibilidad de revivir el periodo mítico idealizado en el presente de la historia. Faverón-Patriau acuña y define la “contragoría” como una alegoría resquebrajada que produce sus fracturas, que las asume y visibiliza deliberadamente: “La alegoría que contiene en su estructura la frustración de su impulso orgánico y monológico, la alegoría que se agrieta con la irrupción de la contradicción, es la contragoría” (13).<sup>6</sup> La frustración del impulso orgánico implica dos movimientos: inicialmente, la contragoría se comporta como una alegoría convencional; no obstante, al tiempo que propone la fusión de sus elementos, la socava, iluminando la inviabilidad de asociar el plano literal al figurado, pues ambos se descubren como fragmentos aislados. A diferencia del

---

<sup>5</sup> El estudio de Sommer se centra en un corpus novelístico producido entre 1850-1880. En ficciones como *Amalia* de José Mármol, *María* de Jorge Isaacs o *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, se visibiliza el proyecto nacionalizador de las élites liberales de los países de la región, plasmándose literariamente mediante la institución del matrimonio convertido en “imán” alegórico que permite la fundación de una comunidad al conjugar elementos heterogéneos provenientes de diversas zonas geográficas, sectores socioeconómicos y trasfondos culturales.

<sup>6</sup> Faverón-Patriau cuestiona que la literatura latinoamericana decimonónica haya tenido la función primordial de fortalecer el proyecto nacional. Su tesis es que se puede encontrar, al interior de la supuesta armonía erótico-política, un movimiento rebelde que se resiste al afán totalizador de la alegoría, desnudando su estructura de dominación. Un ejemplo de contragoría es la *Nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, en la que un doble lenguaje verbal y visual repone la presencia indígena. Otros textos tratados en el estudio son las *Memorias* de Juan Bautista Túpac Amaru, *Sab, María y Peregrinación de Luz del Día* de Juan Bautista Alberdi.

romance fundacional alegórico, el romance contragórico no refiere a principios y fundaciones, ya que marca finales y descomposiciones; no invoca el vínculo oficial del matrimonio, en tanto que su horizonte es el sexo fugaz y prohibido. Además de confirmar la distancia entre el presente y el pasado, los romances contragóricos cuestionan el valor del mito. Así, podemos afirmar que la contragoría encierra una visión de la historia que, en consonancia con la filosofía de la ruina postulada por Walter Benjamin, reconoce el carácter arruinado del presente y subraya su alejamiento de cualquier estructura trascendente que pueda asegurarle un orden.<sup>7</sup>

Hemos aludido al rol del narrador como agente productor de los romances contragóricos y como voz cargada de ironía. Es necesario, para comprender sus intenciones, atender a la complejidad de tiempos y voces narrativas de las *Sonatas*, y definir con precisión cuál es la clase de ironía que los atraviesa. Como señala Andrew Anderson, existe en estos textos una temporalidad múltiple que se corresponde con una multiplicidad de narradores (437-42). En primer lugar, se debe destacar el tiempo de la enunciación del discurso, que está ligado a la edad avanzada de Bradomín-personaje cuando este se hace narrador de su propia historia. En segundo lugar, está el tiempo variable del presente de la historia de cada *Sonata*, que corresponde a distintas etapas de la vida de Bradomín-personaje, enfrascado en la acción que es materia del argumento. En tercer lugar, quedan los tiempos, también distintos pero análogos por su condición idealizada, de los diferentes mitos evocados desde los presentes de la historia. Cada uno de estos niveles temporales admite variaciones y acoge una proliferación de tiempos, pero aquí los agrupamos en una estructura tripartita para efectos del análisis. Es el primer nivel, el correspondiente al Bradomín-narrador y al del presente de la enunciación, aquel donde debemos localizar la creación del romance contragórico y situar su entonación irónica. Es evidente que las tramas amorosas de las *Sonatas* son un producto intencional del personaje que las ha vivido y que se lanza, años después de haberlas experimentado, a relatarlas en el marco de su autobiografía.

El narrador en cuestión presenta un temperamento que De Man describiría como irónico, porque persigue la ruptura del decoro y la desintegración del significado mediante la puesta en contacto de códigos radicalmente incompatibles entre sí (166-69). En la conferencia “The Concept of Irony,” De Man ejemplifica la mencionada incompatibilidad haciendo mención a la novela *Lucinde* de Schlegel, en la cual un capítulo titulado “Eine Reflexion” utiliza el lenguaje del tratado filosófico para narrar,

---

<sup>7</sup> Podría afirmarse que la contragoría de Faverón-Patriau supone una lectura radical de la poética de la alegoría de Benjamin: Sommer retoma a Benjamin, pero subraya un esfuerzo armonizador que, en la lectura de Faverón-Patriau, no existe. En *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin sostiene que la historia puede ser entendida como un flujo de ruinas, sucesos inarmonizables y fragmentarios que no entablan vínculos teleológicos, sino que se apilan uno sobre el otro sin producir relatos coherentes. La creación dramática barroca parte de esta filosofía de la historia y hace del acopio de fragmentos su técnica (178). Afirmar que el mito es una dimensión arruinada implica describirlo como una colección de fragmentos disonantes.

con desfachatez, una relación sexual. Estos lenguajes, el carnal y el filosófico, se repelen, creándose una desconexión irónica que podemos comparar con la que existe entre los niveles temporales de las *Sonatas*, particularmente entre el presente de la historia y el tiempo del mito. También en Valle-Inclán, un lenguaje prestigioso y elevado, el lenguaje del mito, es empleado para narrar las aventuras personales, eróticas y finalmente menores, del Marqués-personaje, gesto realizado por el Marqués-narrador que desnuda su intención de construir romances contragóricos altamente irónicos. A continuación analizamos las *Sonatas* en estos términos, discutiéndolas en el orden cronológico de su aparición.

Concha, protagonista de la *Sonata de otoño* (1902), desencadena este relato al dirigirle una carta a su primo Bradomín en la que le revela que está muriéndose y le suplica volver a verlo. La carta induce al Marqués a dirigirse al Pazo de Brandeso, en Galicia, donde ha sostenido un noviazgo infantil con ella. En su retorno, Bradomín parece transfigurarse en un noble feudal que regresa a sus dominios con el fin de recuperar el poder sobre su señora. Para el sujeto que vuelve y recuerda, la infancia y el amor recordados se convierten en una suerte de oasis arcaico, medievalizado, que es objeto de grata memoria. En este medio, Concha es descrita por Bradomín como un personaje débil y vulnerable, rasgos que justifican la protección del agente masculino (Ríos Lloret 198). Su enfermedad constituye la base de un pacto amoroso desigual y perverso, pero bienvenido por ambos: “Valle no olvida señalar que Concha está contenta con su enfermedad ya que, a cambio de ella, él la ama” (Ríos Lloret 198). El amorío de los primos ambientado en un escenario feudal puede ser analizado en términos contragóricos: la soñada vuelta al Medioevo resulta ser inviable, como lo subraya el hecho de que el romance a través del cual se materializa esté destinado al fracaso. El previsible final de Concha, quien en la primera página anuncia su muerte, convierte a esta *Sonata* en un romance trágico y contragórico: “¡Mi amor dorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!” (31).

Bradomín no es el único obsesionado con el pasado. Este también se hace presente en la vida diaria de Concha. Su resistencia a dejar escapar los recuerdos se manifiesta en la conservación de las cartas de amor que el joven Bradomín le ha escrito: “El día de quemar aquellas cartas no llegó para nosotros. . . . Cuando murió Concha, en el cofre de plata, con las joyas de la familia las heredaron sus hijas” (67). Estas cartas heredadas remiten al perdido amor infantil que renace con la vuelta a Brandeso: “Yo nunca había visto a Concha ni tan amante ni tan feliz. Aquel renacimiento de nuestros amores fue como una tarde otoñal de celajes dorados, amable y melancólica” (68). La recuperación de los amores permite recrear el esplendor vivido, pero con una variante: los primos se reencuentran a una edad avanzada, y para entonces Concha es una moribunda de aspecto fantasmagórico (Spires 487) que, no por ello, está incapacitada

para la pasión.<sup>8</sup> Lejos de angustiarse ante la muerte inevitable, los amantes gozan de un amor intenso que es vivido con mayor urgencia dada su naturaleza efímera. De hecho, la decadencia del cuerpo y la amenaza del final exacerban el goce, lo espiritualizan y lo tiñen de perversión: “Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía. Yo confieso que no recordaba haberla amado nunca, tan locamente como aquella noche” (54).

Concha está descrita, en la cita previa, como una mujer que se debate entre la vida y la muerte, y por ello mismo resulta atractiva para su galán masculino. Según indica Estrella Cibreiro, “La identidad de los personajes femeninos en las obras tempranas [de Valle-Inclán] aparece íntimamente ligada a su dimensión erótica y sexual” (39): dimensión que, evidentemente, se articula acatando cierto modelo de belleza que abrevia de la estética romántica. Mario Praz enmarca el placer mórbido y su componente femenino –la mujer-cadáver– en el romanticismo, dentro de un universo en el que el dolor y el placer, la muerte y la belleza, son binomios indisolubles (43-68). Leora Lev apunta que la representación romántica de la mujer moribunda supone una respuesta conservadora a la amenaza que, para el sistema patriarcal, supone la independencia y la vitalidad de la “Nueva Mujer” moderna. Al representar a Concha como una muerta sometida al dominio masculino, el texto de Valle-Inclán parece participar de una reacción patriarcal a la liberación femenina (Lev 480). Sin embargo, la perspectiva contragórica nos lleva a plantear que la muerte de Concha implica, más que el triunfo de Bradomín, su derrota. El fallecimiento de la amada y el cierre de la experiencia erótica simbolizan el escollo insalvable que cancela las nupcias entre el mito y el presente de la trama romántica.

Para comprender este escollo hay que analizar la estructura espacio-temporal del texto. Al llegar a Brandeso asumiendo el papel de un caballero feudal, el Marqués se inserta en una estructura jerárquica de amos y sirvientes que “justifica, casi exige, la explotación del subordinado humilde por parte del señorío altivo” (Spires 487). La construcción de Bradomín como un sujeto nobiliario se corresponde, guardando el decoro, con el “tablado” en el que se desarrolla la acción. El Pazo de Brandeso puede ser descifrado como un cronotopo idílico de carácter amoroso-familiar al que Valle recurre en diferentes ocasiones, como en las *Comedias bárbaras*.<sup>9</sup> La descripción del pazo

---

<sup>8</sup> La transfiguración fantasmal de Concha se observa en las descripciones de su palidez: “¡Qué pálida estoy! ¡Ya has visto, no tengo más que la piel y los huesos!” (44). Además se identifica directamente con un fantasma: “...toda blanca como un fantasma, desapareció en la oscuridad del corredor” (51). Concha convertida en fantasma supone el recuerdo de un pasado estilizado que solo a través de la imaginación puede reconstruirse.

<sup>9</sup> Mijaíl Bajtín define el cronotopo como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237). El cronotopo idílico se caracteriza por “la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos” (375-76).

realizada por Carmen Becerra en relación a dichas obras teatrales es extensible al que figura en esta *Sonata*: se trata de un entorno primigenio que encierra “fases históricas en el devenir de la cultura [del pazo]: la decadencia de la nobleza feudal gallega, el aislamiento de la civilización, el primitivismo en su comportamiento, en sus creencias” (17). El pazo se representa como un microcosmos retrógrado, cerrado al mundo exterior y autogestionado por sus habitantes, en el que cada agente tiene un papel predeterminado dentro de un rígido orden tradicional. El tradicionalismo del pazo se vislumbra en las descripciones del Marqués, las cuales no se ajustan a una modalidad objetivo-realista, sino a una idealización basada en el recuerdo: representación que trasunta la añoranza de una sociedad feudal que, a todas luces, no existe en el presente de la historia, convirtiendo al pazo en el enclave de una fantasía pasatista. Son numerosos los pasajes en los que Bradomín y Concha recuerdan sus estancias en el Pazo:

Como la pobre Concha tenía el culto de los recuerdos, quiso que recorriésemos el Palacio evocando otro tiempo, cuando yo iba de visita con mi madre, y ella y sus hermanas eran unas niñas pálidas que venían a besarme y me llevaban de la mano para que jugásemos ... Aquella mañana, cuando nosotros subíamos la derruida escalinata, las palomas remontaron el vuelo ... los viejos alelíos florecían entre las grietas del muro ... Yo sentí todo el pasado como un aroma entrañable de flores marchitas, que trae alegres y confusas memorias. (61)

En este fragmento, la evocación tiñe de melancolía el medio circundante: así lo demuestran la “derruida escalinata”, las “grietas del muro” y “las flores marchitas”, elementos que, por cierto, forman parte de una utilería decadentista. Es importante notar que esta cita encierra una especial complejidad temporal: por una parte, la irónica voz de Bradomín narrador (situada en el presente de la enunciación narrativa) recuerda al mismo personaje en su juventud, en el acto de pasear con Concha (situado en el presente de la historia); a la vez, este Bradomín joven recuerda su niñez, y esta niñez remite, a través de un brumoso sendero de “alegres y confusas memorias”, al tiempo mítico. La nostalgia del Bradomín narrador tiene como objeto un encadenamiento de temporalidades que se alejan a través de sucesivos pasados y culminan en el mito de un feudalismo imaginario. La ironía impregna la cadena de tiempos, puesto que existe una fisura entre los mundos así encadenados. El origen inalcanzable de la serie es un tiempo ahistórico que el Marqués no ha experimentado y necesita imaginar. El espacio en ruinas funciona, quisiéramos sugerir, como metáfora de la incapacidad de la memoria para recuperar esa realidad mítica en su integridad; vemos en acción a una memoria derruida, debilitada, que necesita recurrir a la fantasía para engendrar, precariamente, sus acariciadas imágenes. Como explica Loureiro, “el Bradomín personaje sólo puede recordar vagamente la coincidencia entre esos mundos” (1993: 45), es decir, el mundo real y el ideal. Descripciones como la de la cita previa actúan como grietas narrativas en el discurso del Marqués, que revelan la dificultad de la narración para acceder

plenamente a una temporalidad mítica que nunca ha tenido una realización histórica ni biográfica y que, por tanto, es imposible de rememorar. Tan sólo se la puede fabricar a través de la subjetivación afectiva del espacio. De acuerdo con Loureiro, esta tendencia a la producción de un pasado sacralizado se puede rastrear desde las *Sonatas* hasta el esperpento (1999: 297).

La *Sonata de estío* (1903) no termina con la muerte de la amada, sino con un reencuentro feliz entre un Bradomín más joven que el de la *Sonata de otoño* y otra de sus amadas, la mexicana Niña Chole. La trama amorosa de la segunda *Sonata* parece poner en cuestión el modelo del romance contragórico, porque esta novela corta presenta, en vez de separaciones y muertes, escenas de armonía. Sin embargo, la reconciliación final de los amantes coexiste con y es desecha por un divorcio entre el presente de la historia y el pasado mítico, que se manifiesta tanto en el nivel del relato sentimental como en la subtrama militar de esta novela corta: la que enfrenta al ejército mexicano con una partida de bandoleros plateados. El argumento reposa en la articulación entre dos planos narrativos en contradicción: las peripecias románticas –que se ubican en la mitad del siglo XIX, tras la Primera Guerra Carlista (1840), pero antes de la Tercera (1872)– y la memoria mitificada de la Conquista española del Nuevo Mundo. El protagonista de la trama amorosa es un Marqués juvenil que, para olvidar una infidelidad, viaja a México, donde seduce a la Niña Chole, descrita como una princesa indígena, maya y azteca a la vez, desde una mirada alterizadora y exotizante. Bradomín y Chole escapan del General Bermúdez, militar que resulta ser, en un giro melodramático, padre y amante de la Niña, y que consigue arrebatarla al español. Una batalla fortuita entre las tropas de Bermúdez y las del bandolero Juan Guzmán, a quien –providencialmente– Bradomín había ayudado en una escena anterior, sella la derrota de los militares y la huida de la heroína, que acaba reuniéndose con Bradomín.

El final de la novela sugiere una unión entre los amantes que, sin embargo, se ve frustrada por la ironía, y no llega a generar una alegoría de fusión entre temporalidades heterogéneas. Para empezar, la reunión final de los amantes es completamente azarosa, y no depende del heroísmo de Bradomín sino de la suerte y de la ayuda de los bandoleros, razón por la cual difícilmente clasificaría como un romance ideal. No obstante, el más profundo desencuentro contragórico que marca la *Sonata de estío* y revierte su aparente final positivo es efecto de la operación desmitificadora del irónico narrador Bradomín, quien se encarga de establecer un vínculo y un quiebre entre el viaje a México de su yo juvenil y la llegada de Hernán Cortés al territorio tres siglos antes, así como entre la conquista a pequeña escala de una mujer, y la Conquista como empresa imperial. El narrador nos hace saber que, para el Bradomín personaje, el periplo a México no es una ocasión para descubrir nuevas realidades, sino un regreso a tierras conocidas, con el objetivo de recuperarlas (Torrecilla 40): esquema análogo al de la *Sonata de otoño*. Siguiendo un linaje de conquistadores entre los que está Gonzalo de Sandoval, Bradomín arriba a un México republicano que, simbólicamente, vuelve a ser la Nueva España, espacio heroico donde el Marqués puede actuar en calidad de



“novelistic descendant of Cortés” (Nolacea Harris 236). El caballero feudal de la *Sonata de otoño* ha migrado de la península a las Indias para asumir un nuevo rol. A su vez, la figura de la Niña puede ser interpretada como “a thinly veiled Malinche and the stand-in for Spain’s one-time colonies” (Nolacea Harris 235). Este proyecto de restauración del orden colonial es aludido en la subtrama de militares y bandoleros. Estos últimos, en particular, son vistos como descendientes degradados de los conquistadores, como lo sugiere el que “Juan Guzmán”, su líder, “en el siglo XVI hubiera conquistado su Real Ejecutoria de Hidalguía peleando bajo las banderas de Hernán Cortés” (145). El mayordomo de Bradomín, por último, alberga el deseo de emplear un ejército de bandoleros para coronar como “emperador a Don Carlos V” (177).

Es significativo que Bradomín-personaje reciba el proyecto de su mayordomo con burla (177). A través de este guiño, la *Sonata de estío* entra en diálogo con una fantasía de restauración neoimperial que se manifiesta, culturalmente, en la ideología del hispanismo (Díaz Quiñones 2006). Textos canónicos como el *Idearium español* (1897) de Ángel Ganivet encierran sentimientos de pérdida y melancolía, propios de una España de fin de siglo entregada a la crisis (Krauel 2012), cuyas élites retornan imaginariamente al imperio de la modernidad temprana para encontrar imágenes de salud y poderío (Blinkhorn 8-11). Como han señalado algunos críticos, la *nouvelle* de Valle-Inclán desmitifica este mito imperial español a través de la ironía (Nolacea Harris 240; Predmore 315; Spires 61), recurso que sirve para mofarse del anacronismo del emprendimiento neoimperial. Efectivamente, el delirio de un viejo mayordomo, la estampa disminuida y criminal del bandolero, y los amoríos azarosos de Bradomín ofrecen imágenes menoscabadas de la Conquista, versiones en tono menor que iluminan la fisura entre las limitaciones del presente de la historia y la grandeza de un pasado desvanecido. No solo resulta impracticable restablecer el orden político-militar de hace tres siglos; además, la nostalgia que lo invoca, bajo ropajes compensatorios como el romántico –o como el cultural, para hablar del hispanismo como encarnación diluida de un imperialismo bélico–, resulta risible. Así, se puede afirmar que existe una tensión entre el plano literal y el figurado: íntimo uno, político el otro. Esta tensión permite seleccionar el término contragoría para conceptualizar el vínculo problemático que las proezas románticas de Bradomín entablan con la Edad Dorada que conjuran.

La crítica de esta *Sonata* no se restringe a señalar dicho vínculo problemático. Además cuestiona la validez de las imágenes con las que se pretende descifrar el pasado y que pueden adulterarlo. Como señala Javier Krauel, el mito imperial español que se deja percibir en el *Idearium* (y, agregaríamos nosotros, en las *Sonatas*) es un constructo antihistórico que regresa a los orígenes del imperio para concentrarse, obsesivamente, en el momento fundacional de la Conquista, olvidando el complejo desarrollo posterior de toda una maquinaria política y económica en proceso de cambio histórico. Para Ganivet, el imperio es “an unmodern colonial system, and thus inherently ‘spiritual’ and generous, as if it were an idealized continuation of the sixteenth –and seventeenth– century empire” (Krauel 182). Análogamente, el imperio que el Bradomín narrador

construye en su discurso, no equivale a una realidad multiseular de dominación colonial: se psicologiza y esencializa para cifrar un estado de ánimo heroico y galante, un marco individual propicio para la valentía y el romance que suplanta al proceso de la historia. Al producir una interpretación idealizada de este pasado, la *Sonata de estío* pone en duda el contenido real de la fantasía neoimperial, subrayando su carácter de constructo hechizo. La desmitificación realizada por el romance contragórico alcanza al pasado, exhibiéndolo como una fabricación. Así, la Conquista romántica ocupa el lugar que la fantástica infancia medieval en la *Sonata de otoño*.

En la *Sonata de primavera* (1904), la dimensión mítica corresponde a la esfera de la belleza, dentro de una estética que remite al Renacimiento Italiano. El Palacio Gaetani, propiciamente situado en Italia, ofrece su decorado a esta sonata, que junto con la *Sonata de invierno* es una de dos en las que el Marqués-personaje no mantiene una relación carnal con su amada. En este caso se trata de María Rosario, hija de la princesa Gaetani, una antigua amante del Marqués. El que la joven María Rosario esté próxima a entrar a un convento estimula a Bradomín a iniciar un juego de seducción en el que lo visual, lo pictórico, lo religioso y lo ritual cobran protagonismo. Sin embargo, el romance apenas prospera como un silencioso intercambio de miradas. Este cortejo estéril se basa en una galantería posada y artificiosa (Loureiro 1993: 35), y en la desacralización y estetización de rituales religiosos como la misa y el funeral. En resumidas cuentas, el mundo de belleza sagrada en el que mora María Rosario se repliega como una realidad tentadora, aunque inaccesible: “Hasta la celda del convento os seguiré mi culto mundano” (95), amenaza Bradomín a su esquivo objeto de deseo. El Marqués, satanizado por María Rosario al acusarlo de haber asesinado a su hermana María Nieves, es un extraño en el convento y un enemigo de la pureza: con la acusación “Fue Satanás”, repetida en las últimas páginas del texto, se sella la inviabilidad del romance entre el amante demoníaco y la amada angelical. El convento cerrado al sexo y al amor se revela, al igual que la obra de arte renacentista y el ritual estetizado, como una contragoría del pasado mítico al que Bradomín busca, improductivamente, ingresar.

En esta *nouvelle*, la ironía del Bradomín-narrador se manifiesta en su utilización de los lenguajes del arte y la religión para construir una esfera mítica que colisiona con los planes de seducción, más bien terrenales, del Bradomín-personaje. Dichos lenguajes son cruciales para caracterizar a los personajes y construir los espacios. Así, la representación desacralizada de la religión católica se aprecia desde la máscara que adopta el seductor, la de Guardia Noble del Papa. Cumpliendo con su cargo, llega al Palacio Gaetani con una intención: nombrar cardenal al Monseñor Gaetani, misión que nunca se realiza, pues en los primeros capítulos Monseñor enferma y muere. Así como la misión se despoja de sentido, también lo pierden los eventos oficiales en los que participa el Guardia Noble. Desde su perspectiva esteticista, el único aspecto relevante de su puesto eclesiástico es la pompa que lo rodea y que le permite acoplarse a espectáculos bellos, como se aprecia en este fragmento sobre los solemnes funerales del Monseñor:

Allá en el fondo del claustro resonaba un campanilleo argentino, grave, litúrgico. Era el viático para el Monseñor, y los bedeles se quitaron los birretes. Poco después, bajo los arcos, comenzaron a desfilar los colegiales: humanistas y teólogos, doctores y bachilleres formaban larga procesión. Salían por un arco divididos en dos hileras, y rezaban con sordo rumor ... Yo hincé una rodilla en tierra y los miré pasar. Bachilleres y doctores también me miraban. Mi manto de guardia noble pregonaba quién era yo, y ellos lo comentaban en voz baja. (25-6)

En este pasaje se combinan dos dimensiones centrales en la caracterización del Marqués y de los lugares en los que actúa. Por una parte, se destaca el carácter ceremonial de la experiencia, subrayándose la distribución jerárquica y coreográfica de los “colegiales”. Por otra, sobresale el aspecto visual de la descripción, en la cual los rezos se reducen al “sordo rumor” de murmullos ininteligibles, presentes como elementos litúrgicos. La identificación de Bradomín, además, ocurre a través de su vestimenta. El cargo de Bradomín se restringe a su atuendo, signo visual que agota su identidad: supone, por tanto, la asunción de una pose de *dandy* en la que no hallamos traza de densidad psicológica.

Nos parece justo hablar aquí de una estética de la contemplación. La religión estetizada se relaciona con una tendencia más general a la visualidad que se trasluce, también, en las numerosas descripciones de espacios palaciegos ricamente adornados en los que abunda un objeto: el cuadro renacentista. En estas salas suntuosas donde reina la mirada, se crean las condiciones para que los personajes observen su refinado entorno y se observen entre sí detenidamente, porque este es su principal medio de comunicación. De esta manera, la figura humana se deshumaniza, se torna retrato contemplado. Esta concepción de la mirada remite al Renacimiento Italiano, periodo en el cual, como explica Leon Chai en su estudio sobre el esteticismo, la observación consciente del objeto bello involucra una penetración de su belleza en el yo del contemplador: una estetización del observador (114-16). La contemplación de la belleza permite mimetizarse con ella y acceder a una esfera superior. Tanto el arte pictórico como la hermosura femenina son atractivos para la mirada porque remiten a una realidad trascendente, como se ve en la comparación de María Rosario con una Madona: “María Rosario lloraba en silencio, y resplandecía hermosa y cándida como una Madona” (51). La divinización del personaje unifica los planos religioso y artístico, entrelazándolos de manera tal que, elevada a una suprema dignidad, la amada celestial se torna inalcanzable para el amante que la admira.

María Rosario “lloraba en silencio” (51): mientras la estética de la contemplación prevalece, el sentido del oído aparece debilitado. Los sonidos se perciben como susurros y cuchicheos carentes de significado; hay una distancia entre lo que se dice y lo que se escucha, y la comunicación se pierde: “Fingió no haberme oído y salió [María Rosario al

Marqués]” (54); “De pronto se oyó un murmullo de juveniles voces que se aproximaban, y un momento después el coro de las cinco hermanas invadía la estancia” (60). Estas voces no oídas, murmullos y coros se suman a los ya presentes en la cita previa sobre el funeral: el “campanilleo”, el “sordo rumor” y la “voz baja” (25-6) aluden a un mundo en que el sonido no transmite un contenido semántico, sino que se limita a lo sensorial-estético. Por efecto de un silenciamiento generalizado, o de una conversión de la voz humana en música, el discurso verbal pierde relevancia. Las palabras se diluyen en ecos, en aras de la creación de un universo regido por el desfile de las imágenes. Significativamente, esta condición recalca la imposibilidad de vincularse, tanto discursiva como sexualmente, con María Rosario, la habitante del mito estético. Su estatus como obra de arte religioso, deseado pero nunca finalmente profanado por la lascivia de Bradomín, decreta que los ojos constituyan el único puente para entablar un mudo y lejano trato con ella. La contragoría se completa con la comprobación de que la imposibilidad de mantener un comercio carnal con la amada, distanciada y recluida en el convento –espacio simbólico del anhelo insatisfecho–, encuentra su correspondencia en la imposibilidad del observador de ingresar a la esfera del arte. Es interesante comprobar que, en la *Sonata de invierno*, reaparece el convento, pero como sitio de una seducción incompleta, que tendrá consecuencias fatales para la amada de turno.

No son la estetización del ritual ni la contemplación del arte las operaciones centrales de la *Sonata de invierno* (1905), sino la conversión de la historia española del siglo XIX en mito. Texto de clausura que cierra la vida erótica de Bradomín,<sup>10</sup> esta novela corta introduce la voz de un Marqués anciano que, dueña de una calidad fantasmal que invoca lo post-mórtem, se encuentra a una distancia temporal estrecha respecto del Bradomín-personaje, que es también un hombre cercano a la muerte. El narrador afirma haber visto morir a todas sus amantes (121) y se dispone a narrar el hito final de su biografía amorosa: la seducción de una novicia de doce años de edad que vela por él en el convento al que va a parar después de perder el brazo en una refriega en la que ha peleado por el bando legitimista en el marco de la Tercera Guerra Carlista (1872-1876), cerca de Estella, Navarra. Su relación con esta joven llamada Maximina es la más transgresora de las cuatro *Sonatas*, ya que al factor de la diferencia de edad entre los amantes su suma el hecho de que, con toda probabilidad, el Marqués haya seducido a la niña sabiendo que es su padre y provocando el suicidio de esta (195-97). Como en las demás *nouvelles*, la dicción del Marqués adquiere, al relatar la tragedia de Maximina, una gravedad teatral exenta de culpa que desnuda su amoralidad. Bradomín reivindica su intento de incesto considerándolo “el más bello amor de mi vida” (197): atribución de belleza que se desprende del placer melancólico y narcisista de recordar su remota edad

---

<sup>10</sup> Indica Carlos Feal que “la *Sonata de invierno* funciona como puente entre las tres primeras sonatas y las novelas de la guerra carlista” (35), tránsito que despoja a Bradomín de su rol de amante, refuerza su identidad como caballero legitimista, lo aleja del mundo de las mujeres y lo inserta en un medio principalmente masculino.

de conquistador. La atracción provocada por la hija se explica porque esta opera como un espejo que refleja la imagen juvenil del padre: “¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud” (196). Una juventud tan irrecuperable como la dimensión mítica que corresponde a la históricamente cercana –aunque idealizada– Primera Guerra Carlista (1833-1840).<sup>11</sup>

El vínculo contragórico que encontramos relevante es el que el narrador construye entre el romance invernal del Marqués y Maximina, y la fase original del enfrentamiento entre absolutistas y liberales, ocurrida unos treinta años antes del fallido romance y de la Tercera Guerra. Un análisis del carlismo es necesario para comprender la lógica de la contragoría. A grandes rasgos, este movimiento se puede describir como una “contrarrevolución feudal con base de masas campesinas” (Pérez Ledesma 136, citando la fórmula de Manfred Kossock), portadora de valores monárquico-absolutistas y católicos, que articuló una alianza entre clases sociales vinculando a “impoverished nobles, reactionary priests, peasant farmers and herders” (Dougherty 56) en una reacción contra el impulso modernizador de la revolución liberal de las Cortes de Cádiz, la cual había abolido señoríos y diezmos (Pérez Ledesma 136, 138).<sup>12</sup> La ideología de Valle-Inclán y sus simpatías carlistas han producido numerosos estudios críticos. Mercedes Tasende resume la problemática refiriéndose a dos retratos contrarios del escritor: el Valle esteticista y apolítico, bosquejado en el clásico ensayo de Ortega y Gasset sobre la *Sonata de estío*, da paso a partir de los años sesenta a la valoración de un Valle tradicionalista. Así, Margarita Santos Zas traza la efigie de un militante del carlismo, cuyo credo revela, según José Antonio Maravall, su rechazo a la sociedad burguesa y su nostalgia por un orden tradicional (Tasende 159). En la *Sonata de invierno*, el Marqués-personaje comparte el (posible) carlismo de su creador extratextual pero transformándolo en una construcción estética: es “carlista por puro gesto” (Zamora Vicente 65), pero este esteticismo no es óbice para leer en el gesto de Bradomín un trasfondo ideológico. El carlismo representa menos una acción política que un objeto ideológico idealizado para la contemplación: “El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales” (200).

No es nuestra intención refrendar o refutar el carlismo de Valle-Inclán, sino enfatizar que este es materia de un número de representaciones en su obra –el ciclo carlista incluye tres novelas y una tragedia– y que una justa apreciación de su uso literario exige concentrarse en su plasmación dentro del texto que nos ocupa:

---

<sup>11</sup> Fueron tres: la Primera Guerra (1833-1849), la Segunda (1846-1849) y la Tercera (1872-1876).

<sup>12</sup> Manuel Pérez Ledesma sintetiza la evolución de las interpretaciones historiográficas del carlismo, atendiendo a la pregunta por el rol del campesinado y las causas de la adhesión popular. El autor enfatiza la importancia de “factores culturales, sentimientos y tradiciones, símbolos y mitos” (147). Sobre este sustrato mítico trabaja la *Sonata de otoño*, recuperando héroes y leyendas del carlismo.

plasmación que conlleva una ruptura temporal.<sup>13</sup> Para el Marqués-narrador, pensar en el carlismo que defiende el Marqués-personaje con las armas en el presente de la historia, implica recordar la raíz del movimiento en la década del treinta y conceder, además, que entre uno y otro momento hay una diferencia de magnitud y calidad, pues si los hechos de 1830 pertenecen al mito, los de 1870 están insertos en la historia. Si bien es cierto que el discurso mitificador de Bradomín se apoya en una mitología carlista preexistente (Pérez Ledesma 147), el aporte del Marqués está en su estima hiperbólica de la Primera Guerra y su denigración exagerada de la Tercera. Fray Ambrosio compara: “¡Los viejos que anduvimos en la otra guerra y vemos ésta, sentimos vergüenza” (136). Continúa Ambrosio afirmando que “Ya no hay hazañas, ni guerra, ni otra cosa más que una farsa” (199). Se repite así el mecanismo de yuxtaponer, áspera y conflictivamente, dos temporalidades: un espacio de glorificación (1833-1840) y otro de decadencia (1872-1876). En cuanto a la glorificación, hay que decir que, a diferencia de las otras *Sonatas*, que se alejan en el tiempo y espacio (*Estío, Primavera*) o se recluyen en la intimidad (*Otoño*), la cuarta propone un mundo de acontecimientos político-militares localizados en la Península y cargados de una relativa actualidad respecto de la publicación del texto. A pesar de esta cercanía entre los tiempos involucrados, la imagen que de ellos surge es la de dos eras abismalmente diferentes. Se produce así la representación de un carlismo fracturado que contradice la interpretación historiográfica del movimiento como un *continuum* en virtud del cual la “pervivencia de lealtades populares” (Pérez Ledesma 147) atraviesa las décadas.

“Me sentí más que nunca, caballero de la Causa”, afirma Bradomín, refiriéndose a Doña Margarita de Borbón-Parma, casada con Carlos María de Borbón y Austria-Este: “Como una gracia deseé morir por aquella dama que tenía las manos como lirios, y el aroma de una leyenda en su nombre de princesa pálida, santa, lejana” (142). La cita ilumina una idealización, mitificación y santificación de la causa carlista que el Bradomín-narrador realiza a través de la asociación entre la persona de Margarita y una Edad de Oro que retrocede a la modernidad temprana: “¡Soberbio Duque de Alba! ¡Glorioso Duque de Sesa, de Terranova y Santangelo! ¡Magnífico Hernán Cortés!: Yo hubiera sido alférez de vuestras banderas en vuestro siglo” (187). Periodo que no es, sin embargo, histórico; se trata de un momento fundacional que inaugura cierta esencia mítica del carácter nacional capaz de impregnar eventos posteriores como la guerra de 1833-1849 y de mantenerse ausente de otros: “el ánimo guerrero, despótico, feudal, este noble ánimo atávico” (187). La esencia espiritual que Margarita simboliza toma cuerpo

---

<sup>13</sup> De acuerdo con Diemo Landgraf, el carlismo de Valle-Inclán es demostrable, pero la orientación ideológica del autor no determina el sentido de su obra (40-42). En su lectura del ciclo carlista, compuesto por la trilogía novelística *La guerra carlista* (1908-1909) y la tragedia *Voces de gesta* (1911), Dru Dougherty concluye que hay en esta porción de la obra de Valle-Inclán un sentimiento antibelicista manifestado en imágenes de discordia, desarreglo y sacrificio inútil (58). La crítica de la guerra viene aparejada, a nuestro parecer, con la crítica de la mitificación de un orden tradicional que justifica la violencia.

en otros personajes, como la dama María Antonieta, pero si existe una figura que sintetiza mejor que las anteriores los rasgos de pureza original, lejanía temporal –una lejanía que, paradójicamente, el Marqués siente propia– e impenetrabilidad, esta es la novicia Maximina: por su inocencia, juventud y filiación con Bradomín, quien, al ser su padre, establece con ella una contigüidad que no se contradice con la distancia impuesta por la sangre, ambigüedad que repite la que relaciona al héroe con la Primera Guerra. La muerte de Maximina, con quien el Marqués protagoniza el último romance contragórico de su vida, cierra para siempre el portal de entrada a la otredad extrema del mito.

Otredad que presenta, en las cuatro *Sonatas*, rostros cambiantes que, no obstante su variabilidad, invitan a ensayar una lectura conjunta. Existe una profunda asociación entre los cuatro espacios en los que recalca el Bradomín-personaje y donde procura resucitar el fantasma de una época muerta: el pazo configurado por ecos infantiles/feudales; el México disputado entre el ejército republicano y las fuerzas bandolerescas/neoimperiales; el palacio italiano como teatro del arte renacentista y del ritual religioso; y el campo de batalla invadido por la sombra de otra guerra más noble. En los cuatro “escenarios”, e invocamos aquí la connotación teatral de la palabra, el Bradomín-narrador prepara el espacio para montar el *performance* de un tiempo mítico, a través de la atribución de ciertos roles significativos a su avatar juvenil; roles que responden a su lugar respectivo: el señor, el conquistador, el Guardia Noble y el caballero carlista, personalidades que el Marqués, escindido en dramaturgo y en actor, despoja de su función original y reutiliza como máscaras para la seducción. En esta medida se puede plantear que los mundos íntimos del romance contienen los significantes de otras misiones pertenecientes a la esfera pública, como pueden ser la conquista territorial o la guerra legitimista.

El drama amoroso casi siempre fallido – salvo en la *Sonata de estío* –, siempre insuficiente para solidificar una alegoría, se convierte, en cada *Sonata*, en el ropaje contragórico del invocado argumento mítico. Aunque Bradomín no consiga reimplantar el feudalismo, ni reconquistar México, ni ingresar a una dimensión pictórica, ni retornar al antiguo régimen, sus proyectos revelan su devoción hacia cuatro instituciones tradicionales: el feudalismo, el imperio, la iglesia y la monarquía. El Bradomín-narrador, en tanto agente del discurso narrativo y responsable por su carga ideológica, no las conceptualiza como organismos en evolución; al contrario, rechaza su versión moderna como inaceptables remanentes y construye el falso recuerdo de una institución esencial, pétrea en su inmutabilidad, que si bien localiza en un pasado histórico, en realidad solo existe en la temporalidad alternativa del deseo. Sin embargo, a la vez que el narrador edifica sus fortalezas de leyenda, la actuación romántica del personaje, inscrito en el presente de la historia, las deshace y contradice, produciendo contragorías que revelan la entelequia a la que el proyecto mítico se reduce. Emerge de la ironía que inunda los mundos ficcionales de Valle-Inclán una advertencia acerca de los usos del pasado en el presente: si el hombre es como un árbol, siguiendo la metáfora nietzscheana (74), necesita un terreno donde hundir sus raíces; pero más le conviene hacerlo en el suelo

rico de la historia, que en el páramo estéril de los mitos. En términos de la nación, el cuarteto propone una poderosa crítica de la mitificación del pasado que resulta especialmente oportuna para la España de fines del siglo XIX.

#### OBRAS CITADAS

- Anderson, Andrew. "Concha's Raven Locks: Narration, Motive and Character in Valle-Inclán's *Sonata de otoño*." *Bulletin of Hispanic Studies* 88.4 (2011): 437-54. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl M. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trads. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 237-409. Impreso.
- Becerra, Carmen. "Tres miradas sobre un mito: don Juan en Valle-Inclán." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.3 (2006): 721-39. Impreso.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trad. John Osborne. London: NLB, 1997. Impreso.
- Blinkhorn, Martin. "The 'Spanish Problem' and the Imperial Myth." *Journal of Contemporary History* 15.1 (Jan. 1980): 5-25. Impreso.
- Chai, Léon. *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature*. New York: Columbia UP, 1990. Impreso.
- Cibreiro, Estrella. "Entre el dinamismo ideológico y el estatismo filosófico: la aproximación al género y a la mujer en la obra de Valle-Inclán." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 33.3 (2008): 444-68. Impreso.
- Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Trad. Manuel Arranz. Madrid: Acantilado, 2007. Impreso.
- De Man, Paul. "The Concept of Irony." *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. 163-84. Impreso.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2006. Impreso.
- Dougherty, Dru. "Carlist carnage: War in Valle-Inclán's Carlist Novels and in *Voces de gesta*." *Forum for World Literature Studies* 5.1 (April 2013): 54-72. Impreso.
- Faverón-Patriau, Gustavo. *Contra la alegoría. Hegemonía y disidencia en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 2011. Impreso.
- Feal, Carlos. "Bradomín después de las *Sonatas*." *Revista Hispánica Moderna* 52.1 (Jun. 1999): 35-45. Impreso.
- Kamen, Henry. *Imagining Spain: Historical Myth and National Identity*. New Haven, London: Yale UP, 2008. Impreso.
- Krauel, Javier. "Ángel Ganivet's *Idearium español* as Fin-de-Siècle Imperial Melancholia." *Revista Hispánica Moderna* 65.2 (2012): 181-97. Impreso.



- Landgraf, Diemo. "Aristocratismo y crítica cultural en las *Sonatas* de Valle-Inclán." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.3 *Anuario Valle-Inclán* (2010): 33-56. Impreso.
- Lev, Leora. "'Tis Pity she's a Corpse: Modernism, Remembering, and Dismemberment in Valle-Inclán's *Sonatas*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24.3 (2000): 473-90. Impreso.
- Loureiro, Ángel G. "La estética y la mirada de la muerte: *Sonata de otoño*." *Revista Hispánica Moderna* 46.1 (June 1993): 34-50. Impreso.
- . "Valle-Inclán: la modernidad como ruina." *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Ed. John P. Gabriele. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 293-303. Impreso.
- Maravall, José Antonio. "La imagen de la sociedad arcaica en Valle Inclán." *Revista de Occidente* 44-45 (Noviembre-Diciembre 1966): 225-56. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. "On the Uses and Disadvantages of History for Life." *Untimely Meditations*. Ed. Daniel Breazeale. Trad. R. J. Hollingdale. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge UP, 1997. 57-125. Impreso.
- Nolacea Harris, Amanda. "Imperial and Postcolonial Desires: *Sonata de estío* and the Malinche Paradigm." *Discourse* 26.1 & 26.2 (Winter and Spring 2004): 235-57. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. "La *Sonata de estío*, de Don Ramón del Valle-Inclán." *Obras completas Tomo 1 (1902-1916)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957. 19-27. Impreso.
- Pérez Ledesma, Manuel. "Una lealtad de otros siglos (En torno a las interpretaciones del carlismo)." *Historia Social* 24 (1996): 133-49. Impreso.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Jorge Cruz. Caracas: Monte Ávila, 1969. Impreso.
- Predmore, Michael. "Satire in the *Sonata de primavera*." *Hispanic Review* 56.3 (Summer 1988): 307-17. Impreso.
- Ríos Lloret, Rosa Elena. "Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración." *Ayer* 63 *La crisis del régimen liberal en España, 1917-1923* (2006): 187-209. Impreso.
- Santos Zas, Margarita. *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1993. Impreso.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles: California UP, 1993. Impreso.
- Spires, Robert. "El donjuanismo y las construcciones sociales de *Las Sonatas*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 23. ½ (1998): 479-94. Impreso.
- Tasende, Mercedes. "La influencia de Ortega y Gasset en la formación del corpus crítico en torno a las *Sonatas*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 27.3 *Anuario Valle-Inclán II* (2002): 790-825. Impreso.

- Torrecilla, Jesús. "Exotismo y nacionalismo en la *Sonata de estío*." *Hispanic Review* 66.1 (Winter 1988): 35-56. Impreso.
- Valle-Inclán, Ramón de. *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1989. Impreso.
- . *Sonata de primavera. Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1997. Impreso.
- Zamora Vicente, Alonso. *Las "Sonatas" de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Gredos, 1969. Impreso.