

Bradomín y el mundo esperpéntico

EPICTETO DÍAZ

Universidad Complutense de Madrid

En este trabajo he examinado la figura del Marqués de Bradomín en obras posteriores a las *Sonatas*, ya que, como intentaré mostrar, siguiendo su trayectoria podemos verificar la transformación que experimenta el personaje y algunas repercusiones de las novedades en la estética valleinclániana a partir del año 1920. Aunque aparecerá en otras obras y refundiciones (como *El Marqués de Bradomín*), mi interés se centró en *Luces de bohemia* y en *El ruedo ibérico*, es decir, en obras que pertenecen a la llamada etapa «esperpéntica», soslayando el hecho de que la primera es una obra teatral y, por lo tanto, el personaje sólo estará completo en escena, frente al carácter novelesco de *El ruedo ibérico*.

Antes de ocuparnos del primer esperpento hay que señalar que tanto el escritor como el lector/espectador partirían de una caracterización previa. Los rasgos del personaje han sido analizados, entre otros, por Zamora Vicente y Lily Litvak, cuyos estudios me sirven como punto de partida implícito en varias ocasiones¹. Desde el punto de vista de la lectura, tenemos el Bradomín que aparece en las *Sonatas*, al que sin duda alguna conocerían ciertos lectores o espectadores (no necesariamente críticos literarios); desde el de la cultura, se trata de un personaje que ha alcanzado cierta fama popular (recordemos, por ejemplo, la conocida mención de Antonio Machado, en uno de sus poemas, en que lo toma como ejemplo de «seductor»); y, finalmente, en el texto mismo, hay diversas alusiones al pasado del personaje. Por lo tanto, podrá darse una continuación de esas características o, en contra de las expectativas del receptor de la obra, diferir de ellas.

Hasta ahora la mayoría de la crítica que se ha ocupado de Valle-Inclán o no se ha interesado específicamente en estas reapariciones del personaje o, como

¹ ALONSO ZAMORA VICENTE, *Las sonatas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1955; LILY LITVAK, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, pp. 89-149. Aspectos parciales del «primer» Bradomín han sido examinados por G. COX FLYNN, «Casanova and Bradomín», *Hispanic Review*, 30 (1962), pp. 133-141; VERITY SMITH, «Dandy Elements in the Marqués de Bradomín», *Hispanic Review*, 32 (1964), pp. 340-350; y GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA, «Del hidalgo al esperpento, pasando por el dandy», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966), pp. 148-174.

Gaspar Gómez de la Serna, lo ha visto como una mera continuación del protagonista de las *Sonatas*, siendo la única figura a la que no afectaría la «esperpentización». Más adelante examinaré esta opinión.

En *Luces de bohemia* Bradomín es mencionado por primera vez en la escena IX, cuando la obra ya está bastante avanzada. Max Estrella y don Latino entran a un café en el que encuentran a Rubén Darío; se trata, desde nuestra perspectiva actual, del encuentro del famoso escritor modernista con un talento fracasado y su extraño amigo. Sin embargo, por la propia dinámica de la obra, el espectador o lector contempla o lee la escena como una más de las peripecias de Estrella en el Madrid literario de principios de siglo. Antes, este ambiente había aparecido en la escena IV, en la que Max encontraba a Dorio de Gadex y sus compañeros «Epígonos del Parnaso Modernista», como irónicamente se les denomina en una de las acotaciones (p. 47)². Desde el primer momento, gracias a los insultos de Max —llama «botarate» e «idiota» a Dorio de Gadex y no parece tener una opinión mejor de sus acompañantes—, el lector advierte su distanciamiento de los que hasta entonces podían ser sus colegas o discípulos. Es decir, la calificación de éstos, que ya era peyorativa en la acotación, se resalta en el texto hablado. También, en la escena VII, cuando Max ha sido detenido, don Latino y los modernistas van a protestar a la redacción de *El popular*; lo que en principio es una acción justa, que provocaría la simpatía del espectador, no da lugar, sin embargo, más que a un intercambio de «boutades» y bromas más o menos ingeniosas.

En el encuentro de Max y Rubén Darío, como en el resto de la obra, se mezclan la seriedad y la burla. Es importante recordar que Darío había muerto pocos años antes (1916) de la primera edición de *Luces* (1920), lo que nos da una idea del distanciamiento de Valle al tratar la figura del máximo poeta de aquellos años, con el que además mantenía buenas relaciones personales. En la acotación escénica se dice que Darío está bebiendo ajeno y «siente la amargura de la vida» al ver a Max, quien, ya en el diálogo, premonitoriamente dice: «Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano» (p. 104). Su conversación, de fúnebres resonancias, desemboca en el tema teosófico y espiritista; Rubén afirma poseer unas ingenuas creencias religiosas y, por ello, Max le acusa de ser un farsante. Al final de la escena, Darío recita un poema que ha escrito en honor de Bradomín:

Rubén.—¡¡¡La ruta tocaba a su fin,
en el rincón de un quicio oscuro,
nos repartimos un pan duro
con el Marqués de Bradomín!!!

El joven.—Es el final, maestro.

Rubén.—Es la ocasión de beber por nuestro estelar amigo.

Max.—¡Ha desaparecido del mundo!

Rubén.—Se prepara a la muerte en su aldea, y su carta de despedida fue la ocasión de estos versos. ¡Bebamos a la salud de un exquisito pecador!

Max.—¡Bebamos! (pp. 111-112).

² Las citas de *Luces de Bohemia* proceden de la edición de Alonso Zamora Vicente (Madrid, Espasa-Calpe, 1980).

Es curioso que estos versos de despedida, de intención claramente burlesca, no sean invención del propio Valle, sino una cita textual —con ligeras variaciones— de un poema de Darío, de su libro *Peregrinaciones*, según muestra Zamora Vicente³. Es Darío quien dispone de la información sobre Bradomín y quien le dirige los elogios («exquisito pecador»), en consonancia con la caracterización de las *Sonatas*. Por otro lado, el comentario que le dirige el joven a Darío es ambivalente: no se trata solo del final del poema, sino que parece referirse a un final de mayores dimensiones. La acotación con que finaliza la escena es significativa para que el lector perciba lo anacrónico de la situación: tras el brindis, hablan en francés, evocan París, «Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja PAPA VERLAINE» (p. 112). Son las últimas ilusiones, evocación de un pasado ya imposible, en el crepúsculo de la «bohemia». Creo que es clara la identificación de las «luces de la fiesta divina» con las del título de la obra. Del brindis a la salud del Marqués, cercano a la muerte, pasamos al espectro cojo de Verlaine.

La aparición del poeta francés, como puede suponerse, no es casual. Antes, Dorio de Gadex, en la escena IV, había saludado a Max con el «Padre y Maestro Mágico» del «Responso a Verlaine» de Darío, pero la seriedad de esos versos quedaba contrastada por un antitético «salud». Con objeto de ver la clara intención deformante, podría compararse esa conocida elegía, o el «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín», con el que ahora dedica al Marqués. Por otra parte, es conocido el importante papel que desempeñó Alejandro Sawa (quien, según se sabe, sirvió de base a Valle-Inclán en la elaboración de Max Estrella) como divulgador de Verlaine en España. Marginalmente podrían contrastarse estas «ilusiones» con palabras de Verlaine, citadas por Richard Gilman, sobre su gusto por lo «decadente»: «I like the word “decadent”... it conjures up the paint of the courtesans, the sports of the circus, the bread of the tamers of animals, the bounding of wild beasts, the collapse among the flames of races exhausted by the power of feeling, to the invading sound of enemy trumpets. The decadence is Sardana-palus lighting the fire in the midst of his women, it is Seneca declaiming poetry as he opens his veins, it is Petronius masking his agony with flowers»⁴.

Si en la escena anteriormente citada estaba ausente Bradomín, en la escena XIV, la que transcurre en el cementerio, se produce una ausencia distinta: Rubén y el Marqués conversan cerca de la tumba del recién enterrado Max. Tras la conversación de dos sepultureros, la acotación escénica presenta a los dos amigos de Max Estrella de la forma siguiente: «vienen paseando y dialogando dos sombras rezagadas... Hablan en voz baja y caminan lentos, parecen almas imbuidas del respeto religioso de la muerte» (p. 155). Nótese la insistencia en que la materialidad de los personajes se diluye: no son sino «dos sombras rezagadas» que «parecen almas»; la escena tiene un carácter espectral. La ancianidad del Marqués, la lentitud, la voz baja, las primeras palabras de Darío, todo apunta a la

³ ALONSO ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969, p. 52.

⁴ RICHARD GILMAN, *Decadence*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1979, pp. 5-6.

proximidad de su muerte: «¡Es pavorosamente significativo que al cabo de tantos años nos hayamos encontrado en un cementerio» (p. 155). Este marco escénico prepara la conversación de los dos personajes, en cuya continuidad (como figuras que ya forman parte del pasado) se mostrará un claro contraste entre vigencia y supervivencia.

La conversación, en la que encontraremos el contraste citado a modo de variaciones sobre un tema, podría dividirse en cinco secciones: en el primer diálogo se tratan cuestiones literarias. Ambos personajes comparan, en un floreo «modernista», las palabras «cementerio», «camposanto» y «necrópolis», afirmando un idéntico rechazo de lo académico —lo que, se recordará, constituyó un lugar común del Modernismo— que se suma al que manifestaban Max, Dorio de Gádex y los «epígonos» en la escena IV. A lo largo de toda la escena XIV, el Marqués y Rubén mantendrán, pues, una actitud de «escritor modernista». Por otro lado, la acotación que separa el primer y el segundo diálogo añade: «Callan y caminan en silencio, las dos figuras acentúan su contorno negro... se detienen ante la mancha oscura de la tierra removida» (p. 157), donde se mantienen las connotaciones fúnebres, lo cual sirve de matiz a sus apreciaciones literarias.

El segundo diálogo versa sobre los antecedentes de la relación entre el Marqués y Max. Aquí, y en las siguientes secciones, según hemos señalado, se mantendrá la disonancia interna entre la «continuidad» de los personajes y su carácter obsoleto. Después de desmentir ciertas exageraciones de Max, que recuerdan a las que se atribuyen al propio Valle, Bradomín se lamenta de sus años:

El Marqués.—¿Sabe usted la edad que yo tengo? Me falta poco para llevar un siglo a cuestas. Pronto acabaré, querido poeta.

Rubén.—¡Usted es eterno, Marqués!

El Marqués.—¡Eso me temo, pero paciencia! (p. 157).

Este último «pero paciencia» es una añadido de la edición de 1924, con lo que la ironía de Bradomín queda atenuada. Pero hay otra variación en este diálogo, quizá más interesante, en las palabras del Marqués: «En Grecia quizá fuese la vida más serena que la vida nuestra» (p. 156). Mientras que en la edición de 1920 decía: «quizá fuese la vida más bella que la vida nuestra». Con el cambio se atenúa el esteticismo que requería todo punto de vista «modernista», y ello refuerza la disonancia que venimos señalando.

En el tercer diálogo conversan sobre Hamlet. La escena comenzaba con la charla de los sepultureros, donde, dentro de la serie de alusiones y parodias que hay a lo largo de la obra, ya era perceptible la alusión a Shakespeare. Toda ella podría entenderse como paródica de la correspondiente escena de *Hamlet*, ya que después de la escena XII, la de la muerte de Max y la definición del «esperpento», el espectador sabe que «La tragedia nuestra no es tragedia» (p. 131). La parodia señala la impertinencia del modelo, la impertinencia de *Hamlet* o de cualquier tragedia en las circunstancias españolas de aquel momento: el esperpento ha sido definido como la imposibilidad de la tragedia. En este tercer diálogo el Marqués añade que la posibilidad de la literatura trágica se desharía en

manos de los «gloriosos hermanos Quintero». Su intención, más que el elogio de Shakespeare, es criticar cáusticamente «nuestra dramática española». En este sentido, es lógico que después de la muerte de Max haya tres escenas más: lo trágico de su final queda contrastado con el grotesco velatorio y la borrachera de don Latino al final de la obra. Y no sólo eso, el texto insiste en esa discordancia cuando el Marqués sitúa irónicamente en el pasado su actividad de escritor, «En el tiempo de mis veleidades literarias» (p. 158), y, de nuevo, aparece próximo a la muerte: «Usted, que aún galantea. Yo con mi carga de años estoy más próximo a ser la calavera de Yorik» (p. 158). En su ironía (que, podría decirse, funciona en una dirección muy diferente de la que tomaba en las *Sonatas*) hay un nuevo alejamiento de lo heroico: la inevitable consunción física y, consiguientemente, la imposibilidad de la actividad amorosa que le caracterizaba.

En la cuarta sección el Marqués se dirige a los sepultureros; insiste en lo avanzado de su edad y pide disculpas por andar despacio. Andrés Amorós ha subrayado el efecto de irrealidad que se consigue al mezclar personajes ficticios e imaginarios: «Su breve charla con los sepultureros aumenta todavía el carácter de irrealidad difusa del conjunto. Surge el tema de *Hamlet* y la famosa «boutade» de Bradomín, no muy fácil de interpretar»⁵. Las preguntas que éste les hace son irónicas por lo inadecuadas:

¿Y se muere mucha gente esta temporada?... ¿A vosotros os pagan por enterrarlo?... ¿No habéis conocido ninguna viuda inconsolable?... ¿Ni siquiera habéis oído hablar de Artemisa y Mausoleo? (pp. 159-160).

Zamora Vicente, en su edición de la obra, señala que esta última pregunta «está en el mismo plano que la de los cuatro dialectos griegos al capitán de guardias» (p. 160) de Max en la escena cuarta, que igualmente podríamos caracterizar de evidente desmesura modernista, significativa por su impertinencia actual: en ambos casos se trata de «pseudopreguntas» que no responden a un propósito comunicativo, sino que son parte de un discurso en que el artista muestra su brillantez o capacidad humorística.

En el último diálogo se produce la despedida. Darío ha escrito en un sobre unos versos que no quiere leer a Bradomín, posponiendo su lectura para un impreciso mañana, a lo que Bradomín responde: «Ante mis años y a la puerta de un cementerio, no se debe pronunciar la palabra mañana» (p. 162); todo ello, como veremos más tarde, está en la línea de hechos que comienzan con el despido de Max y que nos presentan aquel Madrid literario con un claro sesgo negativo. Adicionalmente, en este diálogo hay una modificación interesante. En la edición de 1924 el Marqués dice:

hemos de visitar a un bandolero. Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias (p. 163).

⁵ ANDRÉS AMORÓS, «Leyendo *Luces de bohemia*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966), p. 279.

En la edición de 1920 decía:

hemos de visitar al Buey Apis. Quiero que usted me ayude a venderle el manuscrito de mis Memorias.

El cambio hace que la segunda equiparación del Marqués con Max Estrella (la primera era la alusión mitológica) se problematice. Recordemos que la obra comienza con la carta en que Max es despedido por el Buey Apis y que este personaje también está en el final de su peripecia. En la agonía de Max, don Latino se transforma fantásticamente: «Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Le torearemos» (p. 132). Un asombroso juego de simetrías: como Max se está helando le pide a Latino que le eche el aliento para calentarse; esto le recuerda la antítesis del portal en el que está muriendo, el de Belén. Como el inhumano don Latino no le presta ayuda, le dice que muja, ya que a su inhumanidad no le corresponde hablar: ese carácter le permitirá comunicarse con el también inhumano Buey Apis, que le dejó sin trabajo. Toda la escena de la muerte de Max, si no nos equivocamos, presentaría rasgos heredados de la sátira menipea, como un «diálogo en el umbral» en el que se revelan verdades fundamentales, similares a los que Bajtín ha encontrado en otras de Dostoievski, en especial en *Sueño de un hombre ridículo*⁶.

El Marqués, sin dinero como Max, tiene que recurrir al mismo «bandolero», que indirectamente ha propiciado la muerte de su amigo. Las palabras con las que Bradomín concluye la escena no figuraban en la edición de 1920, son un añadido en la de 1924: «Mis memorias se publicarán después de mi muerte. Voy a venderlas como si vendiera el esqueleto. Ayudémonos» (p. 163). Si antes sus últimas palabras versaban sobre su ruina económica, ahora, más patéticamente (aunque quizá no se excluya la ironía), vuelven a referirse a la muerte. Esa invitación final a la solidaridad es ya del todo ajena a la ideología donjuanesca que hasta ahora asociábamos con Bradomín.

En resumen, los pasajes citados de *Luces de bohemia* muestran una visión de Bradomín que aun cuando en principio es consecuente con la del protagonista de las *Sonatas* se aleja de él; antes era un personaje perfectamente individualizado, ahora está más próximo a ser un simple elemento más de una amplia colectividad, la de la «trágica mojiganga» modernista. Gaspar Gómez de la Serna no parece haber tenido en cuenta específicamente esta obra al decir que la figura del Marqués es la «única que no se llevó por delante su furia esperpéntica» y que «en ningún momento hace pasar Valle a su querido marqués de Bradomín por el espejo deformante del Callejón del Gato»⁷. Por el contrario, creo que, como he venido señalando, no es un personaje de diferente entidad de la de Max o Rubén Darío, sino un miembro más de una «decadente» familia.

⁶ MIJAIL BAJTÍN, *La poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970, pp. 202-207. Sobre la carnavalización en Valle consúltese IRIS M. ZAVALA, *La musa funambulesca de Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1990.

⁷ GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA, *art. cit.*, pp. 150 y 168.

Al final de la *Sonata de invierno* Bradomín era definido por su tía como «el más admirable de los donjuanes: Feo, católico y sentimental». Este, condescendiente con la ingenua benevolencia de su tía, responde que a su edad y con un brazo menos «es preciso renunciar al donjuanismo»⁸. La pérdida de ese carácter impone el final de sus memorias y anuncia su tratamiento en *Luces de bohemia*, donde su condición de seductor ha quedado relegada a un remoto pasado. Además, debemos hacer hincapié en que, como señala Ricardo Gullón, el esperpento presenta «una sociedad donde el individuo —y por lo tanto la acción heroica— ha dejado de contar»⁹. Max, Darío y Bradomín tienen bastante en común: los tres, como escritores, son individuos que han dejado de contar, que sobreviven en el momento crepuscular de la bohemia.

El «impulso modernista» había perdido su fuerza. Sólo la inercia parece mantener el desorientado movimiento de estos escritores y otros, de importancia secundaria, como don Latino o los epígonos. La obra señala sin ambigüedad la imposibilidad del arte «modernista» en esos momentos: Max y Bradomín sitúan su actividad literaria en el pasado; Darío, cuyo «Responso o Verlaine» resultaba antes distorsionado, lee unos versos chuscos y luego renuncia a leer los que ha escrito en el cementerio.

En los últimos años, las relaciones entre la biografía y la obra de Valle han sido revisadas por Gonzalo Díaz Migoyo en la primera parte de su *Guía de Tirano Banderas*; recordemos que, al comentar la «Autobiografía» de 1903, señala: «Valle-Inclán, ya se ve, no cae en el error de llamarse a sí mismo Marqués de Bradomín. Este es su tío. Se mantiene en todo momento un elemento diferenciador entre ellos que permita la relación entre dos entidades distintas y no simplemente repetidas»¹⁰. Si pensamos en un posible «autobiografismo» de Valle en *Luces de bohemia*, en su identificación con algún personaje, vemos que Max resulta ser el portavoz de las nuevas ideas estéticas valleinclánianas, en las que no participan ni Bradomín ni Rubén Darío: sólo él ha podido superar la «cosmovisión modernista» que antes compartía con sus amigos.

Por tanto, creo que Manuel Aznar, en un excelente estudio de la bohemia española, no acierta del todo al afirmar que «traduce la admiración ética y estética del escritor por la heroica bohemia modernista, encarnada en la figura de Max Estrella»¹¹. Max, antes de morir, toma una conciencia de sí mismo y de la realidad que le rodea muy diferente de la «modernista», de la que mantienen los supervivientes de esa corriente literaria. Por otro lado, Sumner Greenfield propone una solución para buena parte de los problemas que presentaba el misterioso «seu-

⁸ RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 172.

⁹ RICARDO GULLÓN, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1968, p. 101.

¹⁰ GONZALO DÍAZ MIGOYO, *Guía de Tirano Banderas*, Madrid, Fundamentos, 1985, p. 54.

¹¹ MANUEL AZNAR SOLER, *La bohemia literaria española durante el Modernismo*, Barcelona, Publicacions Edicions Universitat de Barcelona, 1981, p. 45.

do-amigo» de Max, es decir, su ambivalente función como guía (la crítica ha señalado diversas alusiones a Dante en la obra) y embaucador:

Don Latino de Hispalis, embustero, oportunista, plagiaro, maestro de insulseces y farsante anti-inhumano, es el heredero del heroico Max Estrella, como si el chabacano novelista por entregas fuera el reflejo mismo del poeta en el espejo cóncavo de España¹².

Aunque no suscribamos todas sus afirmaciones, Greenfield acierta al subrayar que, irónicamente, ese fantoche es quien tiene el encargo de publicar las obras de Max, con lo que puede asegurarse que las ideas sobre el esperpento han de caer en el total olvido.

En esa misma idea de la sucesión fantasmal de los personajes en la obra abundan Cardona y Zahareas cuando, en su *Visión del esperpento*, afirman que todos los personajes de Luces «están hechos de la misma estofa de que se fabrican los carnavales grotescos»¹³. También han señalado que, de las *Sonatas* a los esperpentos, hay un proceso de acumulación e intensificación del detalle grotesco, y Cox Flynn apunta que esa intensificación ya afectaba al Marqués de Bradomín¹⁴. Igualmente, la crítica ha comentado los diferentes recursos que, procedentes de su etapa modernista, Valle sigue utilizando en sus esperpentos; quizá, parafraseando una imagen de Ortega, podemos decir que el esperpento lleva dentro de sí «infartado» el modernismo.

Si en las *Sonatas* el Marqués era el centro de la obra, capaz de dar, mediante la escritura, una visión del mundo y de sí mismo a los lectores, el Bradomín posterior ha perdido esta facultad: ya no puede escribir, sino repetirse. Creo que, en ese sentido, es significativa la abundancia de personajes tanto en *Luces de bohemia* como en *El ruedo ibérico*, pues sugiere la atomización de la visión individual, la incapacidad para conformar orgánicamente una actitud, unas ideas sobre el mundo en individuos que han dejado de contar. Tal conclusión queda reforzada, por analogía, en su última obra si pensamos que lo que podría considerarse acción principal —las intrigas de la corte isabelina— pierde su carácter organizador debido a la longitud e importancia de las que pudieran considerarse tramas secundarias (por ejemplo, en *Baza de espadas*, el largo episodio de la travesía en barco hacia Londres).

Repasemos ahora, brevemente, la trayectoria de Bradomín en la última trilogía de Valle. En *La corte de los milagros* el Marqués es un personaje pasivo; el lector, más que oír su voz o ver sus acciones, oye las opiniones que los demás tienen de él. Su única actividad es el continuo flirteo con Feliche Bonifaz en aquel «mundo luminoso de ramplonas vanidades»¹⁵. Deambula nostálgico por el

¹² SUMNER M. GREENFIELD, *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972, p. 242.

¹³ RODOLFO CARDONA y ANTHONY ZAHAREAS, *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1982, p. 97.

¹⁴ R. CARDONA y A. ZAHAREAS, *ob. cit.*, p. 28; GERARD COX FLYNN, «Bagatela' of Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 32 (1964), p. 137.

¹⁵ RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *La corte de los milagros*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 243. Además, Bradomín aparece o es mencionado en las siguientes páginas: 42-45, 67-68, 72, 95, 123-127, 138, 146 y 153-156.

palacio de los Torre-Mellada, los Carvajales, pero no es testigo de las intrigas políticas de los amenes isabelinos; ni siquiera sabemos si está enterado de algo. Su carácter fantasmal se va acentuando hasta alcanzar la última mención en la obra, que nos sirve como ejemplo de su papel, caracterizado por el desplazamiento y la ironía: «El Marqués de Bradomín, en pie, de espaldas a la consola, desplazado e irónico, ponía los ojos en Feliche» (p. 198). A partir de esta novela (no lo encontramos en las cien últimas páginas de *La corte*) la figura del Marqués desaparece progresivamente de la escena.

Díaz Migoyo propone una sugerente hipótesis que podría relacionarse con esa progresiva desaparición del personajes: «En cierto momento de su vida Valle-Inclán crea un personaje sin posible correspondencia con la realidad en que él vive, un ser de ficción cuya única realidad posible es la de su textualización en las obras del escritor. Simultáneamente, decide vivir ese personaje. Esto, que empieza siendo una realidad puramente imaginaria, un deseo que choca con la realidad concreta de la existencia de Valle-Inclán, va perdiendo carácter imaginario poco a poco y adquiriendo carta de naturaleza concreta: la que le presta la realidad diaria del escritor-actor al representar ese papel. A su vez, el hombre Valle-Inclán va perdiendo realidad»¹⁶.

En la última de sus intervenciones en *Viva mi dueño* el narrador lo presenta como un superviviente del pasado; incapaz de actuar, Bradomín verá defraudadas sus expectativas políticas: «¡Qué gran arquitecto había sido de castillos de naipes! ¡Cuántos lazos rotos! ¡Cuántas ilusiones fracasadas, ausencias, olvido, ceniza de desengaños!»¹⁷.

En las *Sonatas*, según comenta Lily Litvak, el Marqués jugaba con su teatralidad e hipocresía¹⁸. Podemos decir que, en un mundo que él no tomaba en serio, las utilizaba agresivamente en su escritura contra los valores sociales comunes. Al final de *Viva mi dueño*, en cambio, son más un arma defensiva ante la contemplación de lo que para él supone el derrumbe definitivo del carlismo:

Don Juan copiaba el estilo de los folletines románticos. El Marqués de Bradomín asintió con respetuosa ceremonia y mueca incrédula... experimentaba un asombro humorístico oyendo aquellos lances de melodrama (pp. 246-247).

Ha desaparecido aquí, además, una de las características que Baudelaire atribuía al «dandy» y de la que antes hacía gala el Marqués: «le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné»¹⁹. Aunque el ideal carlista fuera en parte o en su totalidad una pose, no cabe duda que Bradomín se ve sorprendido por el cariz de esa atmósfera folletinesca.

¹⁶ GONZALO DÍAZ MIGOYO, *ob. cit.*, p. 27.

¹⁷ RAMÓN DEL VALLE INCLÁN, *Viva mi dueño*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 239. También, de forma similar a como ocurría en la anterior novela, aparece o es citado en las páginas: 32-34, 127, 132 y 219-221.

¹⁸ LILY LITVAK, *ob. cit.*, pp. 89-149.

¹⁹ VERITY SMITH, *art. cit.*, p. 342.

En *Baza de espadas* el Marqués no aparece ninguna vez; sólo se le menciona en dos ocasiones: la primera, cuando Adolfo Bonifaz se muestra en desacuerdo con la probable boda con su hermana²⁰; y, la segunda, cuando es evaluada la inclusión de su nombre entre los convocados a un Consejo Real carlista, donde se le califica, como podía preverse, de «intrigante y volteriano» pero «decorativo» (p. 177).

Lo que si perdurará, hasta la última obra de Valle, es la «sombra» del Marqués. En *El trueno dorado* sólo se le menciona una vez: en el capítulo XIV, uno de los procedentes de *La corte de los milagros* que no sufre modificaciones, Bradomín continúa gozando de la admiración de la Marquesa de Torre-Mellada y de las ingenuas emociones de Feliche Bonifaz cuando es indecisamente entrevistado por una de ellas:

—¡Creo que nos ha visto!

—¿Quién?

—Bradomín. Salía de la Nunciatura.

La Marquesa sonrió triste y comprensiva, acariciando la mano de Feliche:

—¿Nos habrá visto o nos habrá adivinado?

Feliche sintió una delicada sospecha de albores remotos en la negra oquedad de sus pensamientos²¹.

En esta última escena, la intencional vaporosidad del narrador indicaría su simpatía o su nostalgia por la dudosa existencia de Bradomín que, desplazada de un mundo en el que ya no tiene cabida, se ve relegada a las oscuras emociones del corazón femenino.

²⁰ RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Baza de espadas. Fin de un revolucionario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 15. Sobre esta obra, consúltese: ÁNGELA ENA BORDONADA, «Estructura de *Visperas septembrinas* (Primera y única parte de *Baza de espadas*)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438 (1986), pp. 55-74.

²¹ RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *El trueno dorado*, Madrid, Nostromo, 1975, p. 78. Esta obra, especialmente en lo referente a problemas textuales, ha sido estudiada por EMMA S. SPERATTI-PIÑERO, *De «Sonata de Otoño» al esperpento*, London, Tamesis, 1968, pp. 321-327; y LEDA SCHIAVO, *Historia y novela en Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 242-250.