

La impronta del Decadentismo y Simbolismo en *El yermo de las almas* de Valle-Inclán y su proyección en el arte decimonónico finisecular

Decadentism and Symbolism in Valle-Inclán's *El Yermo de las almas* and their projection on XIX finisecular art

MIRIAM GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid

miriamgarcia3195@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9850-6143>

Recibido: 28.01.2020. Aceptado: 01.11.2020.

Cómo citar: García, Miriam (2021). "La impronta del Decadentismo y Simbolismo en *El yermo de las almas* de Valle-Inclán y su proyección en el arte decimonónico finisecular", *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 29: 29-54.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/29.2021.29-54>

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la simbología decadente de uno de los dramas simbolistas de Ramón María del Valle-Inclán: *El yermo de las almas*. El estudio está dividido en dos secciones claramente diferenciadas: en primer lugar, la simbología creada en la atmósfera y ambientación de la obra dramática, relacionada con la literatura maeterlinkiana. En segundo lugar, el tratamiento de la mujer, su belleza decadente en una apología de la enfermedad. No obstante, no nos detendremos en lo textual, algo ya estudiado por la crítica valleinclanesca. Lo relevante de este estudio es establecer analogías de los detalles del autor con la pintura coetánea al drama, esto es, las representaciones pictóricas del decadentismo modernista español. De ese modo, las acotaciones, la decoración dramática y los personajes son analizados en su similitud con algunas de las pinturas más relevantes del período; artistas como Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Anglada Camarasa o Zuloaga serán tratados en este artículo. En definitiva, se expone la maestría pictórica del escritor en sus dramas, que pudieran ser tratados como auténticas pinturas.

Palabras clave: Arte finisecular; decadentismo; enfermedad; pintura; símbolos.

Abstract: The purpose of this article is to analyse the decadent symbols on one Valle-Inclán symbolist's pieces: *El yermo de las almas*. The project is divided in two sections: first of all, symbols on the atmosphere, connected to Maeterlinck literature. On the other hand, the female treatment, the decadent beauty as illness apology. However, we won't stop in textual facts because it has been studied by the Valle-Inclán criticism. The emphasis of this project is to establish analogies with Spanish decadents' modernism. After all, atmosphere and characters are analysing on their resemblance with most of the relevant paintings. The artist that will be analysed

are Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Anglada Camarasa o Zuloaga. To sum up, we will show Valle-Inclán artistic skill on his pieces, which seem pictures.

Keywords: Finisecular art; decadent; illness; painting; symbols.

[...] ¡una mano de mujer! No la había tocado nunca: era fría como la piel de una serpiente, y sin embargo me dejó una sensación ardorosa como la marca de un hierro candente.

La muerta enamorada (1836), Théophile Gautier

Sus ojos, envueltos en la sombra de las pestañas, tienen algo de misterioso, de quimérico y lejano, algo que hace recordar las antiguas y nobles razas...

Sonata de estío (1903), Ramón M.^a del Valle-Inclán

[...] y la Dama suspira con desmayo. Es una figura pálida y blanca, y con aquel encanto de melancolía que los amores muertos ponen en los ojos y en la sonrisa de algunas mujeres.

[...]

Sus ojos tienen esa dulzura sentimental que dejan los recuerdos cuando son removidos, una vaga nostalgia de lágrimas y sonrisas, algo como el aroma de esas flores marchitas que guardan los enamorados.

El marqués de Bradomín (1906), Ramón M.^a del Valle-Inclán

INTRODUCCIÓN. EL TEATRO SIMBOLISTA DE VALLE-INCLÁN: AIRES MAETERLINKIANOS. PROPÓSITOS Y METODOLOGÍA

Este artículo ofrece un esbozo de la imaginería utilizada por Valle-Inclán en una de sus obras simbolistas: *El yermo de las almas*. Su producción modernista, al igual que ocurrió con otros autores, demuestra una notoria influencia del que fue uno de sus máximos referentes: Maurice Maeterlinck.

La primera parte de su producción fue la del teatro simbolista, en sentido estricto, pues era una veta que ya había sido iniciada por Jacinto Benavente. Dentro de este teatro iniciático caben destacar una serie de obras presididas por esta estética simbolista de corte maeterlinckiano, mortuorio, con personajes inmovilizados ante la presencia de la muerte, etc. Estas obras son: *Cenizas*, *El yermo de las almas*, *Tragedia de ensueño*

y *Comedia de ensueño*¹. En cuanto a *El yermo de las almas*, objeto de estudio en el presente escrito, constituye una reelaboración argumental y estética de la primera obra de Valle-Inclán, *Cenizas* (1899). Ambas comparten una misma armazón argumental, pero la segunda posee un desarrollo más incipiente pues en ella, la influencia del dramaturgo belga se vislumbra en su estética de una manera clarividente a través del estatismo, la inmutabilidad de los personajes o en los cuadros de estética claramente finisecular donde predica una apología de la enfermedad y la muerte, más propios de la lírica que del drama accional tradicional.

Sin embargo, no nos centraremos únicamente en esta estética dramática europea, sino que el foco de apreciación será el aire pictórico del que Valle-Inclán dota a sus dramas simbolistas: me refiero a la influencia de artistas coetáneos como Santiago Rusiñol, Julio Romero de Torres, Anglada Camarasa, Ramón Casas o Ignacio Zuloaga. En definitiva, pretendo analizar este tipo de elementos de la obra de Valle en analogía con representaciones pictóricas de los artistas mencionados. Si no se consigue convencer de la proximidad y correspondencia de las artes a las que nos conduce el drama de Valle-Inclán, al menos se valorará el estilismo decadente hispánico de finales del XIX e inicios del XX; incluso podremos comprobar la atemporalidad de ese elogio a la enfermedad, pues también serán mencionadas obras de siglos anteriores, que también sirven de justificación para visualizar las imágenes que Valle sugiere en su drama para la creación de ese ambiente mortuorio, siniestro, enfermizo.

Para llevar a cabo dicha labor, en primer lugar, dedico una primera parte al análisis de los espacios interiores y exteriores del drama. Puesto que ocurre en una vivienda, la mayoría de las descripciones aluden a ese espacio cerrado, donde se consigue el ambiente espectral y donde se desarrolla el conflicto de la enfermedad y la muerte. Recordemos que uno de los motivos más empleados es el de la sinestesia, y no hubo género más idóneo para lo *sinestésico* que el teatro (Balakian, 1969). El drama valleinclaniano estará pagado de evocaciones sinestésicas.

Una vez analizado el espacio y la ambientación en que deambulan nuestros personajes, procederemos a introducirnos en el tratamiento del personaje femenino: la enferma, su simbología y relación con el resto de personajes. En esta se tratarán los temas que caracterizaron al

¹ A pesar de que estas dos últimas no son concebidas como obras dramáticas, pues formaban parte de una colección de relatos del autor, su estética es puramente simbolista y digna de dramatización.

decadentismo finisecular: su fisiología y personalidad puestas en relación con el tema de la perversión, la muerte, el erotismo, el misticismo, la simbología mariana, la imaginería colorista propia del decadentismo, modernismo y/o simbolismo, la inversión de los roles masculinos y femeninos, etc. A finales del XIX se produjo un fenómeno revolucionario en lo que respecta a la iconografía de la mujer en las artes y lo veremos a través de Octavia.

Para analizar tales espacios y la profundidad psicológica e histriónica de los personajes se tomarán como complementarias algunas representaciones pictóricas de los años en que se gestó la obra, buscando analizar y demostrar la implantación de Valle en una trayectoria simbolista y decadente tan aplaudida por los artistas y escritores más degenerados y malditos de ese periodo; el arte como trasunto del espíritu de un siglo.

1. AMBIENTACIÓN Y ESPACIO. LA CASA TOMADA

Desde el prólogo, el espacio en que se desenvuelven los personajes a lo largo del drama está descrito detalladamente con elementos semánticos que alertan al receptor. En primer lugar, al igual que en *La intrusa* (1890) de Maeterlinck, la casa goza de un color simbólico y paradigmático del siglo XX: el verde², junto al cual encontraremos cuatro de los colores más empleados en el imaginario modernista: el blanco, el azul, el oro y el negro (“pintado de oro y negro con un lujo funerario, bárbaro y catalán³”). Por lo tanto, el detallismo descriptivo de Valle-Inclán requiere un lector y espectador atentos a dicha simbología cromática, ya que en estas particularidades se halla la connotación simbólica de la trama.

No solo hallamos modernismo en el cuadro presentado, pues el dramaturgo también utiliza un “bordado prolijo y devoto de toda una comunidad de monjas, cuando alboreaba el siglo XV” (Valle-Inclán, 2017: 30). El medievalismo constituye otra de las vertientes sobre las que se asienta la poética modernista; José Olivio Jiménez, en *El simbolismo* (1979), determina que los asuntos históricos y/o mitológicos, la tendencia al esteticismo, el preciosismo, el lenguaje puesto al servicio del arte, las evocaciones y sugerencias, el orientalismo exótico, el afán morboso por el lujo y la belleza o las imágenes visionarias se traducen en un gusto por la

² En *El yermo de las almas*, las persianas son verdes. La casa de *La intrusa* de Maeterlinck posee “ventanas con vidrieras de colores, en las cuales domina el verde”.

³ Ese *lujo funerario, bárbaro y catalán* que caracterizó la producción pictórica de Gutiérrez Solana.

tradición medieval y áurea en manos de los modernistas, tanto en simbolistas como en parnasianos.

De la misma forma, el espacio definido en el Prólogo y en las consiguientes acotaciones actúa como una proyección del estado interior de sus personajes: la ambientación constituye un trasunto de su mundo interior; en los espacios interiores de este tipo de dramas “triunfa el ornamento en una perfecta armonía con los personajes, unos individuos que no pueden existir sin ese *décor*” (Sáez, 2004: 59-60). Se busca demostrar el contraste y la contradicción entre ambos espacios con el objetivo de que el receptor pueda definir psicológicamente a los personajes.

Una vez se establece el primer diálogo entre los primeros personajes partícipes de la primera escena, “se oye, espiritualizado por la distancia, el sollozo de la fuente en el patio” (Valle-Inclán, 2017: 30-31), un sollozo que se hace perpetuo en las siguientes acotaciones. Así, frente al silencio sepulcral que va a dominar el ambiente de la casa, el único ruido natural o externo que poseemos es el de la fuente.

[...] la fuente también representa, en principio, las “aguas caóticas” del inconsciente, que burbujan en lo consciente con la posibilidad de sumergirlo o bien de fertilizarlo con fantasías eróticas y los urgentes deseos de lo que no se ha vivido. Más adelante, la fuente representa el enfriamiento de pasiones y afectos a través de la reflexión y el sentimiento [...] A partir de esta imaginería intuitiva hemos proyectado en la fuente propiedades de salvación milagrosa, juventud eterna, inmortalidad, rejuvenecimiento, poderes oculares e inspiración poética. (Zimmer, 2011: 608)

La naturaleza, pues, yace sepultada por lo artificioso, que late simbólicamente, y esa fuente, símbolo modernista por antonomasia, asume esa sensación de añoranza, melancolía, lejanía de lo que podría ser un paraíso perdido, o soñado, si lo ponemos en relación con el otro gran símbolo modernista: el jardín⁴, *topos* elegido para el reflejo de los estados del alma del decadente, modernista o simbolista. Asimismo, ese fluir de agua de la fuente podría ponerse en sintonía con esa melancolía y sollozos de la enferma, como también ser síntoma de vida en medio de un escenario

⁴ Véase la ambientación del poema “Clave V. No digas de dolor” (Olmo & Díaz, 2008: 160-161). En esta composición, la localización del jardín, la fuente y el silencio bañados en misterio comparte esta imaginería. También “Clave VI” (Olmo & Díaz, 2008: 162-163).

mortuorio como lo es la alcoba de la enferma, de la que posteriormente se hablará. El silencio, en definitiva, tiende a estas sutiles interrupciones simbólicas.

Los jardines suelen quedar apartados de los apremios de la vida común para dedicarlos al placer y la contemplación. En muchas lenguas, el término *jardín* significa ‘cercado’ y recuerda jardines tapiados, secretos o míticos –mundos ocultos y sobrenaturales que trascienden la muerte, el desorden, el tiempo y la nostalgia– (Kunitz, 2011: 146).

El agua, símbolo de vida, también asume esa significación de pureza, una pureza que, a su vez, se contrapone con las profanaciones que se van a generar en el drama. La dicotomía entre lo sacro y lo profano, entre lo virginal y lo diabólicamente perverso, yace patente en todos y cada uno de los elementos que se definan a lo largo de la obra, ya sean los personajes, sus diálogos, ya los espacios u objetos que los rodean. En esta línea, tal vez pudiera relacionarse el agua que mana de la fuente y la fuente misma como iconos heredados de la simbología sufí: los sufíes concebían el camino del éxtasis en relación con la fuente, y para los árabes, en la fuente se ven los ojos de Dios, relación que surge del hecho de que el árabe tiene la misma palabra para *ojo* y *fuentes*. En el caso de aceptar esta interpretación, solo podría entenderse por la corriente mística religiosa del decadentismo, el neoespiritualismo de esos modernistas que sentían la necesidad de “mirar a todas las zonas del misterio” (Romero Luque, 1992: 85).

Una vez establecidos el espacio y la ambientación en el prólogo, Valle-Inclán va más allá de la acotación con motivo de didascalía y complementa la tramoya escénica con elementos psicológicos o sensoriales: “un postigo chato, como de sacristía” (Valle-Inclán, 2017: 33), “una estancia llena de silencio” (2017: 37), desarrollando lo que Begoña Sáez denomina una “asunción subjetiva de la realidad” (Sáez, 2004: 44-45). La obra se asienta sobre el mayor y absoluto mutismo, “silencio de muerte” con el que culmina *La intrusa*. El silencio sobre el que se asienta la estética simbolista y decadentista se traduce en la búsqueda de crear un contexto siniestro, mortuorio, de santuario, hacer de la alcoba de la enferma un sepulcro en el que, por cierto, morirá. Tal es así, que los personajes incitan a ese absoluto silencio: la Hermana de la Caridad entrará en la alcoba “apagando el ruido que hacen sus zapatos” (Valle-Inclán, 2017: 39), ya que parece que el ruido supone una profanación de la atmósfera mística que rodea a la enferma. De la misma manera, se

relaciona con la inefabilidad característica del teatro simbolista, la imposibilidad de dotar de voz a la degeneración presente o la búsqueda de perfilar una sensación incómoda, inquietante y expectante en el receptor. El silencio es, por tanto, la representación de aquello que es inefable.

El silencio va unido a otro elemento importante para esta ambientación: el reloj⁵. Los sonidos del reloj o el tañido de las campanas⁶ también serán característicos en esta literatura de fin de siglo, heredados por su parte del Romanticismo. En primer lugar, debemos recordar lo que supone el tiempo a raíz del fin del romanticismo y la entrada prematura en la llamada poética de la modernidad. Los artistas y autores insertados en lo moderno conciben el tiempo como bien lo explica Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*: la temporalidad en la modernidad supone apreciar el instante, lo fugitivo, efímero o evanescente, pues en el instante se concibe la eternidad; por esta razón, la consciencia del paso del tiempo a través del sonido del reloj es tan significativa en estos autores. Unido a ello, veremos que la enfermedad en los poetas decadentes se transmite con la mayor dilación posible: la muerte de la protagonista se ralentiza de una forma exasperante, culminando con el último suspiro, no sin antes haberse producido una lentificación agónica, tanto para la enferma como para sus espectadores, ya sean el resto de personajes o el público. El tiempo, en definitiva, acompaña al ambiente de ciudad muerta de la casa: todo se halla paralizado, putrefacto, en un instante vaporoso.



Imagen 1. *Fulls de la vida* (Santiago Rusiñol, 1898)

Una vez expuestos los espacios y ambientaciones valleinclanescos, procedemos a la relación con obras pictóricas coetáneas al drama. En primer lugar, me permito poner en comparación esa fuente del patio exterior con un cuadro de Santiago Rusiñol: *Fulls de la vida* (1898) –imagen 1–. Representaría esa fuente solitaria en medio de un patio donde el agua mana de esa fuente ubicada en un pequeño jardín con cipreses, donde asistimos además a una representación de gusto orientalizante, perceptible en ese jarrón que sustenta el balcón donde se halla la figura principal de la litografía: la muchacha, definida con una

⁵ “un reloj, que viene y va, lento, monótono, en un vuelo dorado. [...] El menudo golpe del reloj, como la carcoma del tiempo, resuena en el silencio...” (Valle-Inclán, 2017: 54).

⁶ Véase su poema “Clave II. Milagro de la mañana” (Olmo & Díaz, 2008: 157).

personalidad oriental. Asimismo, encontraremos otro de los grandes símbolos de este periodo: los lirios morados⁷.

Un segundo cuadro en el que presenciamos similitudes con la acotación valleinclanesca es el fondo paisajístico de *La Venus de poesía* (1913) de Julio Romero de Torres –imagen 2–, así como cuadros similares del artista como *El pecado* (1913) –imagen 3–. En ambos, el fondo es austero, solitario, lúgubre, el único elemento arquitectónico es una fuente manando agua, y una construcción arquitectónica y una iglesia, respectivamente. En ambos, el color aparenta estar difuminado: un cromatismo melancólico, decadente, que concede sensación de abulia, *spleen* baudelairiano; en definitiva, colores propios del modernismo finisecular: el color oro para la fuente y el azul, verde y marrón para la composición del paisaje natural. Son representaciones de tintes alicaídos: “la melancolía-dulzura pasa a convertirse en éxtasis-turbación y en un camino para ahondar en el universo de lo oscuro (el negro abismo de la nada) y lo temible (la revelación de los tormentos inconscientes)” (Sáez, 2004: 45).



Imágenes 2 y 3. *La Venus de poesía* y *El pecado* (Julio Romero de Torres, 1913)

El último punto, también circunscrito en estas pinturas, radica en una palabra del título escogida por Valle-Inclán: “yermo”. El título resulta prototípicamente modernista, simbolista, decadente, en la utilización de sus palabras. Ambos sustantivos se complementan en un mismo entramado alegórico dentro de su corriente artística: si bien hemos destacado la devoción por lugares desolados, austeros, yermos y escogidamente

⁷ El lirio forma parte de la simbología mística, desde el *Cantar de los cantares*. En cuanto al color morado, así como el violeta o el lila, se relacionan con el crepúsculo, otro motivo modernista: la significación siempre está relacionada con la “fatalidad de envejecer” (Olivio Jiménez, 1979).

decadentes, el alma siempre aparece reflejada en tales lugares. De modo que el título no puede ser más pertinente en relación con la trama y los personajes que lo sustentan: el espacio no deja de ser un yermo de almas en pena, al igual que las pinturas analizadas. Aún más curioso sería ponerlo en relación con la obra de la que Valle-Inclán inspiró este drama: *Cenizas*, de nuevo, un sustantivo parlante. Tanto la ambientación como los personajes cumplen esta función estética, explica Begoña Sáez (2004: 62), pues la ambientación no es más que la proyección de la conciencia. No hay espacio yermo más idóneo para dignificar lo bello-caduco⁸, reflejo del espíritu de sus personajes.

2. LA BELLEZA EN LA AMORTAJADA: APOLOGÍA DE LA ENFERMEDAD Y MISTICISMO EROTIZADO

En la poética de la modernidad, la irrupción de lo feo desencadenó una nueva etapa en las artes, donde figuras como El Greco o Goya fueron recuperadas en aras de mostrar la posibilidad de que la imperfección también puede ser bella. Así, dentro de lo grotesco y, por supuesto, lo decadente, encontraremos la devoción por la enfermedad. Valle y los autores de su tiempo encuentran la necesidad de convertir la vida en arte por su fealdad, y solo a través del arte puede verse bella una muerte agónica.

En el drama, así como en el resto de obras simbolistas del autor, encontraremos a mujeres dolientes, enfermas, con una palidez mortuoria en el último rescoldo de la vida, pero siempre manteniendo ese último instante, tan propio de la modernidad. Como se ha venido analizando, el espacio, los ambientes, los colores o la semántica no son más que aportaciones favorables a esta enfermedad de la protagonista. Con respecto a la muerte, siempre aparecerá al final de la trama, cual *intrusa*; sin embargo, el lector atento es plenamente consciente de que la muerte ha permanecido implícita desde la primera escena, oculta tras ese “bosque de símbolos” esbozado en el primer apartado. La muerte, latente, acecha desde el prólogo, pero solo mediante la atmósfera presentada por el dramaturgo; precisamente, la enfermedad es el gran tema del

⁸ La caducidad en el ambiente persiste en el más absoluto detallismo: en el segundo episodio, acudimos a esa caducidad de lo terrenal, el instante fugitivo que tanto gustaba a los modernistas: “Olvidadas, en un vaso, se marchitan las flores que cortó la enferma la última tarde que bajó al jardín” (Valle-Inclán, 2017: 50). Más adelante, se retoma esta imagen: “y en un vaso se desmayan las rosas que cortó la enferma la última tarde...” (Valle-Inclán, 2017: 54).

decadentismo en tanto en cuanto se concibe a la enferma como una persona dialogante entre dos mundos: la vida (salud) y lo misterioso (muerte), el más allá liderado por fuerzas intangibles que se escapan a los ojos del hombre sano, de ahí que esté emparentado con lo místico, por ser lo inefable en el mundo terrenal. Ello se explica en que el decadente tiene la increíble e “hipersensible conciencia de la mortalidad” (Sáez, 2004: 54), de ahí el gusto por el otoño o el invierno, los crepúsculos, la sensación constante de senectud, la enfermedad, la putrefacción o la devoción por lugares asolados (yermos). En definitiva, su interés desenfrenado por lo caduco o tendente a su fin se cohesiona a sus capacidades de palpar aquello inefable, como es la muerte.

La enferma de *El yermo de las almas* es Octavia Goldini, joven que responde a la canónica estética finisecular simbolista-decadente de mujer “pálida y ojos asustados”, “pelo mal recogido” (Valle-Inclán, 2017: 29) y partícipe de una relación extramatrimonial, producto de un mal casamiento y de una histeria no reconocida patente durante toda la obra. En primer lugar, vamos a detenernos en ese aspecto físico-estético: si recordamos las distintas publicaciones artísticas de la revista *Luz*⁹ y, sobre todo, *Pèl & Ploma*¹⁰, se aprecia que todas esas mujeres se caracterizan por ese pelo alborotado, mal recogido, una mirada asustada y triste pero sensual, una palidez facial que provoca la atención en esos ojos negros, profundamente hundidos, cargados de pesadumbre, sensación melancólica y derrota.

En conclusión, Octavia se integra perfectamente en la nómina de estas damas convalecientes de la literatura de fin de siglo y, como tal, su personalidad está forjada sobre una aclamada tradición. En primer lugar, su antecedente más cercano sería Ana Ozores, en relación con su histeria y su aparente ingenuidad: Octavia es una mujer casada con un hombre de mayor edad, con quien no ha sido feliz y de cuyo matrimonio ha gestado una fuerte histeria; al igual que *La Regenta* de Clarín, manifestará unos comportamientos de alcance místico en relación con su religiosidad y mediante la figura del Padre Rojas. En segundo lugar, un antecedente más lejano pero esencial en el período de Valle es el cervantino: Octavia es una

⁹ Fundada por José María Roviralta en Barcelona en el año 1897.

¹⁰ Creada por Miguel Utrillo y Ramón Casas en Barcelona en 1899 y relacionada con la liberación femenina real que se desencadenó a lo largo del siglo XIX, esta revista se constató como la representación de la libertad de la mujer, algo forastera, influida por la estética finisecular parisina, que tardó en integrarse en el imaginario español, tanto a nivel cultural como a nivel sociológico.

malmaridada al modelo de mujeres de las *Novelas ejemplares*, como, por ejemplo, “El celoso extremeño”.

Para la moral de la clase media europea de fin de siglo el modelo ideal del amor fue el matrimonio y la familia, concibiendo toda sensualidad desligada de la procreación como malsana y éticamente inaceptable. Una moral sexofóbica que hizo del placer y del matrimonio dos mundos antagónicos, pero a la vez hipócrita por su doble comportamiento sexual referido sobre todo al hombre. Pues al hombre si bien le es negado el placer con la esposa, le son permitidas ciertas actividades licenciosas extramatrimoniales con mujeres que no pertenecen a su clase. (Sáez, 2004: 70)

Así, el decadentismo también modificó la concepción del amor. El amor deja de ser expuesto de manera amable, idealizada, al modelo romántico donde la fluctuación Eros-Tánatos se mostraba puramente ensoñadora. Ahora es un amor movido por los comportamientos animales, es decir, por el instinto: “un amor exaltado, donde el culto a una imagen sublime de madonna pura y benéfica, aparece junto al empleo de una terminología litúrgica, más que blasfema, instintiva, para celebrar una cierta sensualidad. Pero también es voluptuoso, con visiones depravadas hasta el sadismo” (Sáez, 2004: 69). En esta idiosincrasia están incorporadas estas mujeres, las cuales, “de alguna u otra manera, son castigadas literariamente por su coherencia patológica a la hora de amar” (Solano, 2018). De la misma forma, estas mujeres siempre se caracterizarán por su bondad y caridad cristiana, relacionada, veremos más adelante, con la vertiente mística y religiosa de la obra; asimismo, la pobreza o la constante de soledad, normalmente productoras de esa “coherencia patológica” (Solano) frente al amor, también será propia de la mujer.

Desde el prólogo, su aparición como dama etérea se describe detalladamente; casi recuerda a aquellas damas misteriosas de las *Leyendas* becquerianas. Su palidez en ocasiones tiende a la transparencia¹¹. Las acotaciones sobre este personaje siempre van adjetivadas de connotaciones abúlicas y decadentes, muy propias del fin de siglo: “ahogada por los sollozos y encendida de vergüenza”, “la voz de la dama tímida y empañada en lágrimas” (Valle-Inclán, 2017: 29-30). La turbación de este personaje se adapta perfectamente al cuadro atmosférico

¹¹ De nuevo, se establece la correspondencia con Aza Ozores.

ya analizado, pues la casa posee esos aires mortuorios y de misterio que se contraponen con ese “sollozo de la fuente”, que se oía “espiritualizado por la distancia” (Valle-Inclán, 2017: 30-31). Podríamos ir más allá y establecer dos mundos paralelos en una sola escena: un mundo más terrenal, ruralmente cotidiano, frente a un mundo siniestro, propio de las pinturas negras de Goya, lo macabro de Edvard Munch o ciertas representaciones de El Greco, cuya evanescencia espiritual e incertidumbre mística permanecen asentadas en el personaje de Octavia.

Este aire místico de la joven se representa en el simbolismo propio de la época: la inefabilidad o imposibilidad de poder expresar a través del *verbo* los sentimientos o dolores: “La pena que siento es imposible de decir” (Valle-Inclán, 2017: 31). De la misma forma, también podemos relacionar este hecho de no poder expresar su sentir en relación con un infantilismo perverso propio de los personajes femeninos finiseculares. Si se recuerda una obra como *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, apreciaremos que la mujer se muestra ignorante, pero no en el sentido de ausencia de conocimiento sino de comportamiento pueril que incita al afecto: “mujeres infantiles, intuitivas, inconscientemente sabias”, propias del drama simbolista (Balakian, 1969: 173). Sin embargo, el infantilismo de la figura de Octavia es profundamente perverso. El término de “infantilismo perverso”, que he tomado de Maite Zubiaurre (2007: 232), es el espíritu del siglo pero se pone en relación con la otra tradición utilizada por Valle: el tópico siglodorista del vejete y la niña. Así, Octavia ha sido infiel a su marido por ser un hombre entrado en años en cuyo matrimonio la pasión y el amor están muertos, y se ha decantado por un efebo de corte ambiguo que le ha devuelto toda la jovialidad, perdida en un matrimonio sin amor y sin sexo. Sin embargo, su espíritu es decadente: como figura de enferma, su palidez caracteriza su personalidad fría; ya hemos comentado que la obra dialoga entre lo más artísticamente profanado y lo espiritualmente religioso; véase, por ejemplo, la alusión a las reliquias. Los juegos de luces y sombras, además de consolidarse en su tradición pantomímica del teatro de sombras, también colaboran con esa atmósfera siniestra y macabra que rodea a la enferma, producto, como ya se ha visto, de esa filiación entre los “paraísos artificiales” baudelairianos y la realidad fea y mundana que desagrada a estas almas errantes.

La propia alcoba de la enferma está ambientada como santuario, como espacio propicio para que la muerte se presencie de manera patente. Así, se hablará del “nido de [la] enferma” (Valle-Inclán, 2017: 50), donde la inefabilidad del dolor se manifiesta mediante ese silencio sepulcral que

intenta no ser violado. En cuanto a las connotaciones simbólicas del cuerpo de la enferma, debemos destacar, en primer lugar, esa mirada hundida y oscura que se contrapone cromáticamente con la palidez del resto de su cuerpo; tal palidez es incentivada en el rostro y en las manos, donde se asienta la simbología que permite al lector ser partícipe de una estética finisecular.

El drama centra su conflicto en estas “largas horas de letargo interior” (López Castellón, 1999: 15) o muerte espiritual de la enferma, tiempo que se torna ralentizado, ya hemos comentado, por el espacio y la atmósfera conseguidas por el dramaturgo. Tal es la espiritualidad, neoespiritualismo de “lo místico como sucedáneo de la religión” (Balakian, 1969: 29) que asistiremos a ciertos movimientos que nos hacen emparentarla con una Virgen. El primero de ellos, es el momento en que Octavia se sienta en un “sitial gótico de talla dorada y velludo carmesí” (Valle-Inclán, 2017: 33) que Sabel arrima a una vidriera; Valle indica que Octavia se levanta “con lánguido movimiento” (Valle-Inclán, 2017: 33) para situarse en tal lugar. Por lo tanto, vendría a representar esas arquetípicas vírgenes de las vidrieras de las catedrales de Sevilla, con esa languidez característica de las mujeres decadentes, pero de tonalidad mariana en relación con el erotismo místico. Otra constante del personaje será sus movimientos en relación con las manos, de nuevo perteneciente a la imaginería mariana: “se retuerce las manos” (Valle-Inclán, 2017: 33), “las pálidas manos de la enferma” (Valle-Inclán, 2017: 42), “las manos frágiles y ardientes de la enferma rodean la cabeza del amante” (Valle-Inclán, 2017: 55), “sus manos febriles ciñen la frente de la niña¹²” (Valle-Inclán, 2017: 57), etc. En el *Diccionario de símbolos*, Cirlot establece distintas tradiciones para la simbología de la mano, todas ellas susceptibles de explicar el drama valleincliniano; en la tradición egipcia, la figura de la mano se asocia a la donación; en la oriental, se establece una conexión entre la mano y el ojo: “la mano colocada sobre el pecho indica la actitud del sabio, en el cuello señala la posición del sacrificio. Las dos manos unidas, matrimonio místico [...] La mano sobre los ojos, clarividencia en el instante de morir” (Cirlot, 1992: 296).

Si recordamos la escena en que Pedro Pondal esconde su rostro con sus manos ante la tristeza de ver a su amada adolecida, podríamos hallar tal clave simbólica: es la presencia mortuoria maeterlinckiana. La propia

¹² La visión y el papel maternal de Octavia constituye otro de los aspectos más destacables e interesantes del drama.

Octavia llevará a cabo ambas posturas con sus manos; en primer lugar, “cruza las manos con una súplica dolorida” que, de nuevo, la hace parecer una virgen, “que parece transparentar la luz” (Valle-Inclán, 2017: 63); esa actitud doliente y suplicante se emparenta con la Virgen de la Soledad, fundamentalmente en esas lágrimas constantes, unas lágrimas cristalizadas y una mirada hacia el cielo, en un deseo de ascensión y expiación. Un tercer movimiento sería ese desquitarse sus manos de su cara, descubriendo “el rostro frío y blanco, un rostro de estatua¹³” (Valle-Inclán, 2017: 63), o “los párpados de cera” (Valle-Inclán, 2017: 76). En esta línea, no solo encontraremos similitudes con la tradición mariana de las procesiones sevillanas, sino también con otra de las pinturas representantes del decadentismo finisecular hispánico: *La Morfina* (1894) de Santiago Rusiñol –imagen 4–, donde “el dolor físico [...] altera la apariencia del cuerpo. [...] una dama joven que yace sobre un lecho blanco adormilada por la engañosa serenidad que da la morfina, pero que al mostrar al espectador una mano que agarra fuertemente la sábana deja patente el sufrimiento” (Villaverde Solar, 2010: 26).



Imagen 4. *La Morfina* (Santiago Rusiñol, 1894)

En primer lugar, en Rusiñol se recrea esa ambientación ya analizada de “nido” de la enferma, su alcoba posiblemente, a partir de colores abúlicos y melancólicos. En segundo lugar, la enferma padece tal carencia volitiva que la cama parece sepultar su cuerpo, como ocurre también en *El yermo*, donde la enferma “yace sepultada en el vasto lecho, una cama antigua en forma de góndola, sostenida por sirenas doradas” (Valle-Inclán, 2017: 38); una vez más, Valle introduce otra tradición de significación

¹³ Ese “rostro de estatua” gozará de posteridad en *Viaje a la luna* de Federico García Lorca o *La casa encendida* de Luis Rosales.

mortífera: las sirenas –tradición mitológica de altas connotaciones diabólicas, maléficas, mortuoria– que guardan su lecho como si de ángeles se trataran, siendo figuras demoníacas. Otra correspondencia con el cuadro de Rusiñol es el acaparamiento del espacio por las almohadas, que engullen y devoran la cabeza de la convaleciente: en Valle, “en el hoyo calenturiento de las almohadas, casi desaparece la cabeza de Octavia” (Valle-Inclán, 2017: 38); esa calentura de la alcoba también podría concebirse como el último rastro de humanidad que sobrevive en la alcoba, pues el cuerpo de la enferma es frío desde el comienzo del drama y, aunque en ciertos momentos se ha comentado su febril estado, el único rastro de calor es el que desprende el lecho, no el cuerpo enfermo; el espacio, como ocurre en la imaginería simbolista, engulle toda vida latente, la ambientación se impone como transcripción del espíritu decadente de la yaciente. Puede relacionarse con *Antes de la morfina* (ca. 1890) –imagen 5– otro de los cuadros de Rusiñol.

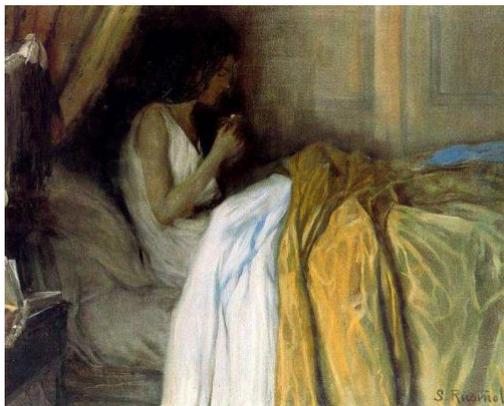


Imagen 5. *Antes de la morfina* (Santiago Rusiñol, 1890)

En cuanto a las manos, tan bien descritas por Villaverde Solar, hemos comprobado que, a pesar de la constante debilidad y fragilidad de estas mujeres enfermas descritas en los dramas simbolistas, se aferran de una manera animal a la vida: así, igual que la enferma de Santiago Rusiñol, Octavia rodeará con sus “manos frágiles y ardientes” la cabeza de Pedro Pondal, pero después “afloja sus dedos” (Valle-Inclán, 2017: 55); el hecho de que Valle haya empleado ese término, pues, no es arbitrario, y es que la enferma también sufre histeria, de modo que su voluptuosidad es destacable; podríamos calificarlo de *hipersensibilidad*. Del mismo modo,

Octavia enterrará “los dedos de una albura lunar entre los cabellos” (Valle-Inclán, 2017: 55) de su amante.

Su palidez estará contrarrestada con otros dos colores faciales: el negro, en unos ojos con “la sombra mortal de las ojeras” (Valle-Inclán, 2017: 59), hundidos y satánicamente oscurecidos por esas ojeras que recuerdan a *La morfinómana* (1902) de Anglada Camarasa en su angustia y su toque perverso y macabro –imagen 6–; y el rojo de esa “pálida rosa de su boca” (Valle-Inclán, 2017: 35), en contraposición a su opacidad ojerosa y palidez facial:



Imagen 6. *La morfinómana* (Anglada Camarasa, 1902)

El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro vuelve la mirada más profunda y más singular, da al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta al infinito; el rojo, que inflama el pómulos, aumenta aún más el brillo de la pupila y añade a un bello rostro la pasión misteriosa de la sacerdotisa (Baudelaire, 1995: 126)

En lo que se refiere a una mirada apesadumbrada, podría equipararse a Nuestra Señora de la Concepción de Sevilla o la virgen de la Soledad – imágenes 7 y 8–, en tanto en cuanto es la imagen mariana de un mirar triste, nostálgico, apenado. De hecho, las correspondencias marianas también se establecen con la Virgen de la Soledad en esas “lágrimas transparentes como dos gotas de cristal” (Valle-Inclán, 2017: 33).



Imágenes 7 y 8. *Nuestra Señora de la Concepción* de Sevilla y la *Virgen de la Soledad*

Por último, si ya habíamos visto la languidez de Octavia en la vidriera como si de una virgen de una catedral gótica se tratara, avanzando hacia el final de la trama asistimos a una mujer “echada sobre el canapé de su tocador” (Valle-Inclán, 2017: 69) con temperamento alicaído, postrero, que recordaría de nuevo a las portadas de *Pèl & Ploma*. El tocador es otro de los elementos recurrentes de toda la literatura decimonónica; sobre este elemento del hogar, Max Nordau establece una sintonía con la imaginiería sagrada en su obra canónica *Degeneración*. Como era recurrente en el decadentismo, los autores simbolistas pervierten lo litúrgico.

El tocador de la señora de la casa participa de la capilla y del harén: la mesilla del tocador está concebida y decorada á manera de altar; un reclinatorio garantiza la piedad de la habitante del cuarto y un ancho diván con almohadones desordenados parece tranquilizar respecto á la severidad de esta piedad. (Nordau, 1902: 19)

Aún queda más explícita esta *sacralización* de la enferma cuando las “sedas de un áureo reflejo” unido al “aroma del incienso dan aspecto de reliquia al cuerpo exánime de la enferma” (Valle-Inclán, 2017: 69); realmente, no es un aspecto novedoso del Simbolismo si recordamos que el cordón de Melibea en la *Celestina*¹⁴ ya torna esta simbología de profanación de elementos sacros. De hecho, ante este cuadro se dice que “parece una de esas santas que en los remotos santuarios duermen bajo el retablo dorado en urnas de cristal¹⁵” (Valle-Inclán, 2017: 69). Ni los términos ni el retablo pueden ser más prototípicamente modernistas¹⁶. De la misma forma, esa languidez y actitud aletargada podrían ejemplificarse en la volubilidad de la *Salomé* (1874-1876) de Gustave Moreau, donde la figura dirige su agónica mirada hacia una posición elevada y sus pies apenas tocan la estancia neoclásica en que se ambienta el cuadro –imagen 9–.

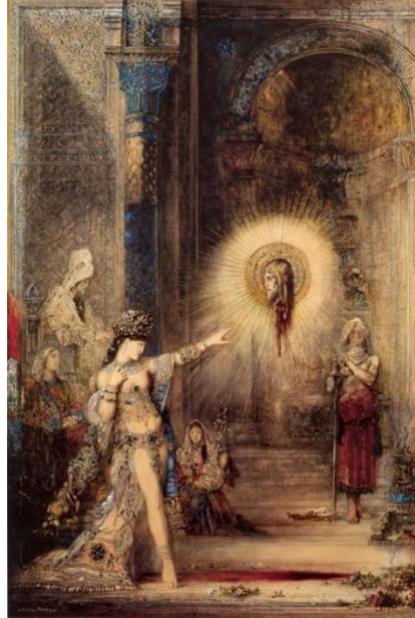


Imagen 9. *Salomé* (Gustave Moreau 1874-1876)

Una vez han quedado señaladas las connotaciones marianas, en cuanto al tema del amor, Octavia aparece como “mujer emancipada, adúltera, histórica de cuerpo y ninfómana de alma”, que procede a la subversión de los términos masculino y femenino, pues el decadentismo “cede su puesto a la mujer, la heroína fatídica, prepotente, insaciable que atenta contra la identidad e integridad del hombre convertido ahora en víctima” (Sáez, 2004: 75-79). No obstante, esta pulsión erótica se combina, sin que resulte contradictorio, con su versión más convaleciente. Hemos visto que la fortaleza de su espíritu mortuorio se ejemplifica, normalmente, en la fuerza de sus manos: lo único que le permite seguir agarrada a la vida, que vendría

¹⁴“Asimismo, tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalén” (*Celestina*, Acto IV).

¹⁵ Se pondría en relación con la ya descrita escena de la vidriera.

¹⁶ Recuérdese que en gran parte del teatro de Valle-Inclán aparecerá el término de retablo, con apelaciones a la tradición en un claro proceso de reteatralización e inversión de elementos literarios.

representada por su joven amante, son los movimientos de las manos. También se ha comprobado cómo sus pálidos dedos *se enredan* en los cabellos rizados y rubios del efebo, a quien podríamos describir en la línea de los querubines de las pinturas renacentistas. Así, entre “el temblor de lo efímero [y] el olor de la decadencia” (Balakian, 1969: 85), el joven mantiene una postura agónica en esa alcoba mortuoria, el nicho de la muerta. Se recupera el suspiro romántico en los amantes, silencios exasperantes que ralentizan el terrible momento del último aliento; en esta decrepitud espacio-temporal, ambos intentan una última unión, y sus abrazos parecen enlazarse tan armoniosamente como se presentan los personajes del cuadro de *La Quimera* (1867) de Gustave Moreau –imagen 10–.



Imagen 10. *La Quimera* (Gustave Moreau, 1867)

Las grandes históricas de la literatura decimonónica finisecular son mujeres que, habiendo sido coaccionadas a casarse con un hombre considerablemente mayor que ellas por motivos diversos, acaban por condenarse espiritualmente a favor de jóvenes, normalmente bellos, intelectuales, artistas e inexpertos en el amor, con los que se dejan llevar por la pasión amorosa y/o sexual. Así, Octavia es una mujer que, una vez sospecha de que su marido ha descubierto su adulterio, huye de su hogar en busca de su amante con el fin de, si no fugarse, refugiarse en su casa. En ninguna de estas mujeres liberadas se aprecia un atisbo de remordimiento en lo que se refiere al abandono del esposo; sin embargo,

sí veremos una culpa (cristiana) en tanto en cuanto muchas de estas son madres: Octavia constituye uno de esos ejemplos, de lo que Teresa Gómez Trueba (2002) contrapone como una actitud de “mujer artificial (amante-estéril), en oposición a la mujer natural (esposa-madre)”. Así, el amante intentará suplir tal culpabilidad aludiendo a que “estos crímenes no dejan sangre” en las manos; sin embargo, en más de una ocasión, Octavia se replanteará su actitud en ese desdoblamiento en María / Eva.

El ambiente es tan siniestro, metódico y explícitamente silencioso, que el propio Pedro Pondal es un *espectro* más de la escena: “el amante, con los ojos llenos de lágrimas [...] se aleja sin ruido” (Valle-Inclán, 2017: 38), “el amante entra sin hacer ruido, con el andar de una sombra” (Valle-Inclán, 2017: 42), todo producto de la ausencia de vitalidad en la alcoba. De hecho, la entrada y salida de personajes a través del umbral, podría entenderse en esa clave del *umbral del sueño* de Antonio Machado, un espacio de separación entre lo terrenal, lo mundano, lo representado por Sabel; lo intermedio, conector de uno y otro mundo representado por el jesuita y la hermana de la Caridad; y lo postreramente caduco, al borde del trágico fin, representado por la enferma.

En realidad, son limitadas las escenas en que se presencia una unión corporal de los amantes. Sin embargo, ya hemos analizado en la simbología mariana de Octavia esa urgencia física de *agarrar* a su amante. En una de tales escenas, “sus brazos se tienden desesperados hacia el amante” (Valle-Inclán, 2017: 49); la posición desfallecida pero deseante recuerda a esas manifestaciones en las que la Virgen sostiene a un Cristo desfalleciente, de modo que en la relación amorosa se mantiene la imaginería cristiana. Sin embargo, aunque Valle-Inclán insiste en esta iconografía católica, el jesuita concibe la relación como un pecado sin posibilidad de absolución. La relación adúltera se relaciona con una presencia del demonio en el alma de la protagonista, una inmersión del mal provocada por una historia mal tratada. De esta forma, el jesuita se santigua cada vez que presencia el amor que Octavia y Pedro se profesan, intentando *exorcizar* ese “nido” de la enferma, convertido en un foso demoníaco. La enferma, convaleciente, insiste constantemente en que desea la confesión para la redención de sus pecados, de ahí la presencia del jesuita; al igual que Ana Ozores, la relación con el confesor parece ser una amistad “desde hace muchos años” (Valle-Inclán, 2017: 40). Como hombre de Dios, intentará mediar entre Octavia y el amante, a quien dirá que “solamente atiende la voz del pecado” (Valle-Inclán, 2017: 44); como efebos de tradición prerrafaelista, este personaje contestará a tal ataque que

esa voz del pecado no es más que la voz de su corazón. Por lo tanto, Pedro Pondal, hombre de artes y postura ecléctica y agnóstica, se posiciona del lado del mal. Podríamos considerar que, al igual que el Fermín de Pas de Clarín, el Padre Rojas representaría esa religiosidad caduca en el siglo XIX, así como la intromisión de los eclesiásticos en conflictos matrimoniales por medio del ejercicio de la confesión, cuyo culmen llegaría con la consolidación de la pasividad de la mujer como objeto sexual, como hace el Magistral de Ana Ozores una vez la muchacha se compromete a vestir como nazarena. Sin embargo, el jesuita de Valle mantiene esa misma entereza de ausencia de culpabilidad, cuando confiesa al médico que “este caballero [refiriéndose a Pedro Pondal] hace un momento me acusaba de haber llenado su espíritu [el de Octavia] de sombras y de inquietudes... Este caballero se conoce que está poco acostumbrado a dominarse... Tiene un carácter muy poco cristiano” (Valle-Inclán, 2017: 44). Sin embargo, la intrusión de la muerte es inminente, pues después de dicha confesión, la enferma dará su último suspiro.

En cuanto a la descripción fisiológica y psíquica de este jesuita, también se pone en contacto con un cierto misticismo macabro propio del decadentismo y simbolismo en lo que respecta a su representación de intermediario de Dios, pero también a detalles como que sus párpados, “al tenderse sobre los ojos parecen transparentarlos” (Valle-Inclán, 2017: 45), de la misma forma que se había hablado de la transparencia de la encamada. Sin embargo, Valle siempre se asienta en la realidad aunque proceda a un distanciamiento, esto es, introduce elementos de lo grotesco: la dualidad del jesuita y el médico como dos máscaras de una misma hipocresía social, tan literaturizadas a lo largo del tiempo.

La finalidad que requiere el jesuita frente a la enferma es que Pedro Pondal se aleje de ella pues ha sido el causante de su castigo divino; el remedio, pues, está en que el muchacho debe abandonar a la enferma para que esta pueda, finalmente, recibir la absolución divina, ser perdonada por su frivolidad adúltera. Por supuesto, Pedro Pondal, como rebelde al estilo romántico, renegará de las palabras de un religioso achacando que los milagros de la cristiandad consisten en ver “triunfar de una infeliz mujer enferma, que agoniza, que delira, que muere” (Valle-Inclán, 2017: 47). Cuando parece que el jesuita logra su objetivo, y la propia Octavia le suplica que se marche, inmediatamente se retracta de lo dicho y vuelve a su lado. Tal intento de separación por parte de un amante deseante y una

enferma con ánimo de perdón divino podría vincularse a *El ángel del esplendor* (1894) de Jean Delville –imagen 11–.



Imagen 11. *El ángel del esplendor* (Jean Delville, 1894).

Finalmente, una vez ha fallecido Octavia, la tristeza que inunda la estancia podría representarse en *Mira qué bonita era* (1895) de Julio Romero de Torres –imagen 12–. Aparecerá por primera vez el marido de la fallecida, un vejete que podríamos instalar en la tradición del cornudo aparentemente consentidor íntegro, en la línea de Víctor Quintanar, consciente probablemente de haberse sumido en un matrimonio yermo, tan yermo como toda la simbología analizada. Incluso mayor similitud encontraríamos con *Ciencia y caridad* (1895) de Pablo Picasso –imagen 13–, donde podríamos hilar el triunvirato del cuadro (hombre-monja-niño) con el del drama (marido, Hermana de la Caridad e hija).



Imágenes 12 y 13. *Mira qué bonita era* (Julio Romero de Torres, 1895) y *Ciencia y caridad* (Pablo Picasso, 1895).

CONCLUSIONES

El yermo de las almas es una obra hermética en tanto en cuanto es necesario descifrar cada uno de los símbolos tratados para comprender la imaginería dramática presentada, así como para demostrar que Valle-Inclán, en estos años de finales del XIX e inicios del XX, estaba profunda y absolutamente integrado en el Simbolismo y Decadentismo de la época; imitando los modelos europeos, el dramaturgo gallego se inserta en la tradición finisecular con esta obra.

En lo referente a los espacios analizados, no cabe duda de la presencia de la muerte tanto en elementos descritos detalladamente en las acotaciones como en el arte comentado, con paisajes de “enigmática serenidad y cielo tedioso y plomizo, solo para decadentes” (Rodríguez Díaz, 2012: 11). En relación con tal ambiente, la figura de la enferma es potencializada en su misticismo, su fragilidad y su perversidad, instaladas en ese marco mortuorio que agoniza su fin y profana a sus allegados. Asimismo, la concepción del amor burgués de principios del siglo XIX desaparece a favor de ese erotismo profano y maldito de las mujeres *históricas* que embaucó a los artistas franceses y que fue acogido en la literatura hispánica gracias a escritores como Manuel Machado, Alejandro Sawa o el propio Valle, entre otros.

La Historia de la Literatura española tiende a apartar ligeramente este interesantísimo período del decadentismo; por consolidarse como un movimiento breve (temporalmente) y limitado (pocos autores dedicados al mismo), la corriente delicuescente suele ser olvidada por la crítica¹⁷. Sin embargo, en este artículo ha venido comprobándose que escritores como Valle-Inclán evidencian haberse empapado del arte decadentista. De la misma forma, y casi en una mayor representación debido al número de obras y artistas, el decadentismo en pintura es indiscutible. El tratamiento de los colores, la simbología de cada detalle pictórico, ya en la pintura catalana ya en las líricas acotaciones valleinclanescas, demuestran sobremanera la existencia de tal movimiento artístico y, por ende, la modernidad en estos artistas en los primeros años del siglo XX.

Para concluir, en lo que respecta a la eterna figura de Ramón María del Valle-Inclán, es evidente que su maestría no solo concierne a la creación del gran elemento del esperpento en nuestra literatura, sino también su inmersión en el arte europeo: junto a su literatura de lo grotesco, también merece ser recordado ese ámbito de su producción

¹⁷ Sobre la corriente decadentista en España, véase García Villalba (2020).

dedicado al modernismo más parisino y decadente. Si bien esta parte de su producción queda rememorada casi exclusivamente en sus *Sonatas*, deben rescatarse igualmente su *Comedia de ensueño*, su *Tragedia de ensueño*, *El yermo de las almas*, así como ese conjunto de piezas recopiladas bajo el título del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, dentro del cual, piezas dramáticas como “Ligazón” o “Sacilegio” comparten numerosas similitudes con la obra tratada en el presente estudio. El personaje de la enferma convaleciente, su religiosidad amenazada por el fuego erótico-sexual latente en su espíritu emancipador, la lucha madre versus amante o la belleza de la amortajada constituyen una riquísima tradición en las letras españolas que, lamentablemente, yace sepultada bajo las corrientes colindantes cronológicamente (naturalismo, generación del 98, vanguardias). De la misma forma, esta época de la pintura modernista catalana permanece eclipsada por el rico período de Vanguardias, pero merece ser igualmente recordada por la calidad y maestría de estos pintores de la decadencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Balakian, Anna Elizabeth (1969), *El movimiento simbolista*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Baudelaire, Charles (1995), *El pintor de la vida moderna*, ed. Antonio Pizza y Daniel Aragón, pról. Antonio Pizza y trad. Alcira Saavedra, Valencia, Artes Gráficas Soler.
- Binni, Walter (1972), *La poética del decadentismo*, trad. Jaime Giordano y Giorgio Perissinotto, Chile, Editorial Universitaria.
- Chevalier, Jean, Dir. (2015), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- García Villalba, Miriam (2020), “Las voces de la marginalidad: Teoría y práctica de la exclusión, análisis de términos en la periferia de los

- siglos XIX-XX”, *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 30(1), pp. 127-137.
- Gómez Trueba, Teresa (2002), “Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: «santa, bruja o infeliz ser abandonado»”, *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, VI.
- Kunitz (2005), “The Wild Braid: A Poet Reflects on a Century in the Garden”, en VV. AA. (2011), *El libro de los símbolos*, Kölh, Taschen, pp. 146-148.
- López Castellón, Enrique (1999), *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Ediciones Akal.
- Maeterlinck, Maurice, “La intrusa”, en *La princesa Malena, La intrusa, Los ciegos*, trad. Gregorio Martínez Sierra, Editorial Renacimiento.
- Mosquera Cobián, Manuel (coord.) (1999), *La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, A Coruña, Museo de Bellas Artes da Coruña.
- Nordau, Max (1902), *Degeneración* (Tomo I), trad. Nicolás Salmerón y García, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- Olivio Jiménez, José (1979), *El simbolismo*, Madrid, Taurus.
- Olmo Iturriarte, Almudena del y Francisco J. Díaz Castro (eds.) (2008). *Antología de la poesía modernista española*. Madrid, Clásicos Castalia.
- Romero Luque, Manuel (1992), *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Rodríguez Díaz, Nuria (2012), *Las mujeres y un pintor. La imagen de la femme fatale y la mujer española de principios de siglo XX*, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Universidad Complutense de Madrid. Instituto de Estudios Feministas. Máster Universitario en Estudios Feministas. [Trabajo de fin de Máster]

- Sáez Martínez, Begoña (2004), *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- Solano, María José (2018), “Esa mujer”, *Zenda*, <https://www.zendalibros.com/esa-mujer/> [fecha de consulta 04-11-2020].
- Valle-Inclán, Ramón del (2017), “El yermo de las almas”, en *Comedias bárbaras. Primeros dramas. Obras completas II*, ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Penguin, pp. 25-82.
- Villaverde Solar, M.^a Dolores (2010), “Achaques, dolencias y padecimientos en la mujer a través de la pintura”, *Revista Internacional de Ciencias Pedagógicas*, vol. 4 (I), pp. 25-36.
- Villena, Luis Antonio de (2001), *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar.
- Villena, Luis Antonio de (2002), *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar.
- Zimmer, Heinrich Robert (1948), “El rey y el cadáver”, en VV. AA. (2011), *El libro de los símbolos*, Köln, Taschen, pp. 608-609.
- Zubiaurre Maite (2007), “Velocipedismo sicalíptico: erotismo visual, bicicletas y sexualidad importada en la España finisecular”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 13, II-III, pp. 217-240.