

FASTIDIOSOS CADAVERES. UN TEMA DE VALLE-INCLAN

*Pourtant, qui n' a serré dans ses bras un squelette,
Et qui ne s' est nourri des choses du tombeau?
Baudelaire. Danse macabre*

*The corpse, I repeat, stirred, and now more vigorously
than before.
Poe. Ligeia*

Muchas veces, al releer las obras de Valle-Inclán, he recordado la pieza de Ionesco **Amedée ou comment s' en débarrasser**, en la que una pareja se enfrenta al problema de cómo desembarazarse de un cadáver que crece y crece hasta ocupar todo su espacio vital. "Lo que da significado a la obra es el cadáver... El cadáver es... el pecado original... El cadáver que crece es el tiempo", comentó el autor.¹

Sin transgredir la verosimilitud -aunque jugando con sus límites- y sin llegar a proponer una forzosa, sino posible, lectura metafórica, parece claro que los cadáveres tienen un extraño comportamiento en las obras de Valle-Inclán.

El problema de cómo desembarazarse de un cadáver aparece en uno de sus primeros cuentos: **El rey de la máscara** (Germinal, 24-5-1897).² Es carnaval y unos hombres disfrazados se introducen en la cocina de un cura y, tras marearlo con sus bailes, abandonan un cadáver, lo que constituye el verdadero propósito de su visita. Con ayuda de su sobrina, el cura -antiguo cabecilla carlista-, decide quemarlo en el horno, como medio más seguro de liberarse de él. El sacrilegio se acentúa porque el muerto es "el abad de Bradomín". La tarea no es fácil, el cadáver se resiste:

El cura le desató de las angarillas, y haciendo a Sabel que se apartase, metióle de cabeza en el horno; pero como estaba rígido, fue preciso esperar a que se carbonizase el tronco para que el resto pudiese entrar. Cuando desaparecieron los pies, empujados con la horquilla con que el párroco atizaba la lumbre...³

Las máscaras, el humor del cura, el tratamiento del tema, nos muestran el camino del grotesco, por el que Valle-Inclán nunca dejó de transitar, aunque a veces lo hiciera más sutilmente. La famosa escena de la **Sonata de otoño**, en la que

Bradomín tiene que librarse del cadáver de Concha, es un buen ejemplo de esto último. Recordemos cuánto esfuerzo físico le cuesta al marqués dar vuelta a todo el palacio para dejar el cadáver de Concha en su habitación. El cadáver tiene el comportamiento más activo que pueda esperarse. Bradomín lo lleva en sus brazos:

Salí con aquella fúnebre carga. En la puerta, una mano que colgaba inerte, se abrazó en las luces y derribó el candelabro (...) En una puerta, su trágica y ondulante cabellera quedó enredada. Palpé en la oscuridad para desprenderla. No pude: enredábase más a cada instante. Mi mano asustada y torpe temblaba sobre ella, y la puerta se abría y cerraba, rechinando largamente (...) El cuerpo de Concha parecía querer escaparse de mis brazos. Le oprimí con desesperada angustia. Bajo aquella frente atirantada y sombría, comenzaron a entreabrirse los párpados de cera. Yo cerré los ojos, y con el cuerpo de Concha aferrado en los brazos, hui. Tuve que tirar brutalmente, hasta que se rompieron los queridos y olorosos cabellos.⁴

La situación se exagera, la acumulación de elementos del relato gótico es un sondeo en los límites de la realidad. El cadáver transgrede sus propios confines, es violentamente activo: parece querer escaparse de los brazos del marqués, la mano derrumba el candelabro, los párpados se entreabren.

En la **Corte de los milagros**, el cadáver de Dalmaciana agrade a todo el entorno en su proceso de descomposición.⁵ Un problema de paso, de pasaje -tan reiterado en la obra de Valle-Inclán- impide llevarlo al cementerio: una crecida del río arrastró el único puente. La pestilencia decide a los deudos a transportar el cadáver de manera sumamente original: se lo ata por las piernas y los pies y cruza el río arrastrado por la "soguilla de Caronte". En el cruce el cadáver pierde parte importante de su atuendo: los zapatos, de los que hablaré más adelante. La luna, que había acompañado también el paso de Bradomín por el palacio en la escena citada de **Sonata de otoño**, es ahora -todavía- la de Laforgue y Lugones: "La mellada luna, en el fondo de la corriente, guiñaba el ojo", mientras sólo salían del agua las manos del cadáver, como queriendo dificultar el paso.

La original manera de llevar a la vieja Dalmaciana al cementerio despierta en la imaginación del lector, las escenas descritas por James Frazer en **The Golden Bough**. En el parágrafo titulado **Carrying out Death**, describe Frazer algunas ceremonias observadas en Europa central, en las que la efigie de la muerte es llevada en procesión fuera de la ciudad, para ser ahogada o quemada, con la creencia de que así entrará la vida -la primavera- en la región. Es una ceremonia de exorcismo y purificación.⁶

Quizás no deba extrañarnos que en **La media noche** los cadáveres sean un arduo problema para los vivos, ya que el tema de este relato es la Primera guerra mundial. Como es sabido, Valle-Inclán viajó al frente de guerra por encargo de **El Imparcial**. Resultado de este viaje son las crónicas que publicó en el periódico entre el 11 de octubre y el 18 de diciembre de 1916 (1a. parte) y entre el 8 de enero y el 26 de febrero de 1917 (2a. parte). Veamos cómo los muertos siguen invadiendo a los vivos:

*Los dos centinelas (...) con las carnes estremecidas, pisan sobre un montón de cadáveres medio enterrados en la nieve. Al pisar, parece que se les incorporan bajo los calcañares. Los dos centinelas pasan sobre los muertos llevándose su olor*⁷

Con sus manos los cadáveres parecen querer impedir su tránsito hasta la fosa: “los brazos les cuelgan rígidos, las manos arañan el suelo”.

Pero los fragmentos más interesantes para lo que queremos destacar hoy son los que llevan los números X, XI y XII. Los soldados, normandos y bretones -es decir, celtas-, imponen una manera valleinclanesca de deshacerse de más de cien cadáveres de alemanes que la resaca ha traído hasta la playa: se ingenian para ponerles velas, con el fin de que el viento se los lleve mar adentro:

*Valiéndose de los bicheros, les hacen brechas en la carne hidrópica, y clavan los astiles donde van las lonas. Luego, supersticiosos y diestros, los empujan hasta encontrar calado: Sesgan la vela buscando que la llene el viento y, al tobillo o al cuello, les amarran las escotas. Los muertos se alejan de la playa como una escuadrilla de faluchos: Se les ve alinearse bajo la luna, y partir hacia el horizonte marino...*⁸

En **Aguila de blasón** (1907), Don Farruquiño decide profanar el cementerio para ganarse una onza vendiendo un esqueleto, y solicita ayuda de Cara de Plata. Entre los dos roban un cadáver que es, quizás, el más recalcitrante de toda la producción de Valle-Inclán. En viaje hacia la casa de Pichona “unas veces se escurre y otras se ladea” del caballo, y Cara de Plata tiene que montar con él. Puesto a hervir en el caldero, el cuerpo momificado se niega a soltar la piel, pese a las tenazas con que lo golpea Farruquiño. Por fin, es devuelto al cementerio y arrojado por encima de la tapia.

En **Romance de lobos** (1908), el cadáver que no descansa es el de Doña María, ya a manos de los amortajadoras, ya porque el marido levanta la losa de su tumba.

En **Divinas palabras** (1920), el problema de qué hacer con el cadáver del idiota ocupa desde la escena séptima de la Jornada segunda hasta el final, es decir, prácticamente la mitad de la obra, y ofrece alternativas interesantes.

Al conocer la muerte de Laureaniño, la primera reacción de Mari-Gaila es lamentarse de tener que caminar toda la noche con el muerto en el carro. En la escena octava, de fantasía surrealista, Mari-Gaila “tira del domajo sin poder moverlo”, hasta que luego “se siente llevada por las nubes” por el Trasgo Cabrío. En la Escena décima le corresponde a Simonaña arrastrar el carretón con el cadáver hasta la casa de Marica del Reino, pero ésta lo vuelve a casa de los Gailos en la escena siguiente, con el cadáver medio comido por los cerdos. A Rosa la Tatula se le ocurre que el cadáver puede producir beneficios si se expone en la puerta de la iglesia. Y así lo encontramos en la Escena tercera de la Jornada tercera, adornado con los primores del **Kitsch**: corona de camelias, mortaja azul con esterillas doradas. Benita la Costurera, que había cosido la mortaja para Doña María en **Romance de Lobos**, critica ahora lo mal hecha que está la de Laureaniño. Durante toda la última escena está presente el carretón con el cadáver; la cabeza del idiota, que se convierte en cabeza

de ángel en la imaginación de Mari-Gaila, aprueba el perdón de sus pecados. El cadáver ha dado de sí todo lo que podía. En la obra más cargada de erotismo y sexualidad, dos cadáveres ocupan casi continuamente la escena (el de Juana la Reina durante casi toda la Primera jornada).

Valle-Inclán refleja un mundo en el que la muerte era una actividad social. Había un público para la agonía, para los últimos sacramentos, para los preparativos del cadáver;⁹ el ajusticiamiento de los delincuentes era un espectáculo público. El espectáculo de la muerte pasó luego a ser tabú, haciendo el camino inverso del otro gran tabú, el del sexo, como ha señalado con agudeza G. Gorer en *The Pornography of Death*.¹⁰ Por eso es tan notable la Escena séptima de la Jornada segunda de *Aguila de blasón*, en la que se transgreden dos tabúes, ya que hay un acto sexual completo junto a la profanación de un cadáver. Al apagarse el farol, la escena se transforma en un increíble teatro de siluetas en el que hacen concierto el rosmar de un gato, los gemidos del amor y el chocar de las tenazas contra los huesos del cadáver momificado.

Los cadáveres, en las obras de Valle-Inclán, exigen una gran actividad de parte de los vivos. No sólo hay que transportarlos: hay que lavarlos, adecentarlos de una u otra manera, vestirlos, llevarlos de un lugar a otro de la casa o la habitación. Despiertan el deseo sexual, desde *Mi hermana Antonia* a *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*. Es necesario saber si son los que parecen, como en *Luces de bohemia*.¹¹ Pueden producir dinero (como el cadáver del idiota en *Divinas palabras*) o buena suerte (como los despojos del hijo de Zacarías el Cruzado en *Tirano Banderas*), o acelerar una revolución (como la muerte de Narváez en *La Corte de los milagros*). Pueden rebelarse a dejar su carne, como el cadáver de la momia, en la citada escena de *Aguila de blasón*. Además de dinero el cadáver puede proporcionar vestimenta (como en *Las galas del difunto*) o comida (como en *La hija del capitán*). Todas las transacciones son posibles entre los vivos y los muertos. A veces los transgresores (transgredir: dar un paso [hacia el] más allá), son los vivos, a veces son los muertos.

La persistencia de los cadáveres valleinclánescos puede retrotraerse a la necrofilia del romanticismo, reciclada por Baudelaire y los decadentistas, a través de Edgar Allan Poe. Ya Mario Praz¹² nos remite a *Le Romantisme et les Moeurs* de Maigron y al prólogo de *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, donde este se refiere al *roman-charogne*, para encontrar inspiradores de la veta macabra finisecular. Las siguientes palabras de Gautier bien podrían haber inspirado la escena de *Aguila de blasón* citada más arriba:

*C'est vers ce temps que j'ai jeté au feu (après en avoir tiré un double, ainsi que cela se fait toujours), deux superbes et magnifiques drames moyen-âge, l'un en vers et l'autre en prose, dont les héros étaient écartelés et boullus en plein théâtre, ce qui eût été très jovial et assez inédit.*¹³

Se debe tener en cuenta también, y creo que hasta ahora no se ha hecho, la influencia directa, o a través de la literatura francesa, de la novela gótica inglesa, ya que es fácil encontrar elementos de este tipo de novela en las obras de Valle-Inclán.

Cuando ocurre en el tema macabro, Valle-Inclán tiene dos obsesiones: 1) los pies y las piernas de las difuntas, y los zapatos de cadáveres de ambos sexos y 2) la presencia junto a un moribundo de un gato diabólico, maléfico.

Tener la obsesión de los pies de los muertos significa también centrarse en el problema del tránsito al otro mundo, en los ritos de pasaje. Esto está acentuado con la fijación en los zapatos. Aunque sean muy pobres, los muertos de Valle-Inclán llevan zapatos nuevos para presentarse ante la corte celestial, según era costumbre general en España hasta hace pocos años.

En *El trueno dorado*, el zapatero progresista arregla los zapatos que el guardia asesinado llevará en su último viaje:

El tío roque pasó de perfil entre las comadres que hacían el planto, y a la viuda, asoparada en el reflejo de las velas, le presentó los zapatos del difunto con ceremonioso requilorio:

-Para tu consuelo, y satisfacción del finado, verás que no es obra de chapuza.¹⁴

Dalmaciana pierde en el cruce del río sus zapatos, y también los pierde el cadáver momificado que Farruquiño y Cara de Plata roban en el cementerio:

Meten al muerto de cabeza en el saco y al entrar los pies se desprenden los zapatos deleznable y llenos de gusanos.¹⁵

Jornada IV, Escena VI

El calzado y las ropas nuevas y casi nuevas con que se visten los cadáveres tiene un confuso significado en la mente del pueblo. La resurrección de la carne tendrá lugar, según el dogma católico, el día del Juicio final, pero ¿resucitarán los muertos con sus vestidos sin corromper, tal como estaban en el momento de morir? O es que el muerto tiene que presentarse ante Dios tal como estaba trajeado en el ataúd para su juicio individual?

Conviene recordar que, en la obra de Valle-Inclán, el fetichismo de la pierna o el pie se asocia a la necrofilia en casi todas las ocasiones. En *Mi hermana Antonia* asistimos al despertar erótico del narrador, producido por los pies desnudos de su madre muerta, a la que acaban de dar el viático; en *Divinas palabras*, las acotaciones nos llevan por tres veces a focalizar las piernas de Juana la Reina:

-Bajo el cairel roído del refajo, las canillas y los pies descalzos son de cera (p.22).

-Las canillas desnudas salen del refajo como dos cirios de cera (p.25).

-Los pies descalzos y las canillas del color de la cera, asoman por debajo de la zaya como dos cirios (p. 33).¹⁶

El desarrollo más importante de este tema está en *La rosa de papel*, ya que el

cadáver de Floriana, con medias listadas, botas de charol y la rosa de papel, exita sexualmente a su marido. Esta asociación de la necrofilia y el fetichismo de la pierna y el pie tiene un antecedente interesante en Barbey D' Aurevilly, en una obra que según creo no se ha citado en relación con Valle-Inclán. Me refiero a **Un prêtre marié** (1865). El protagonista, el sacerdote Sombreval, deja los hábitos durante la Revolución, se dedica a los estudios científicos, y se casa. Su mujer descubre que su marido es sacerdote cuando está encinta, y muere después de dar a luz prematuramente a una niña, Calixta. Esta es, naturalmente, hija del pecado, y sufre de complicadas neurosis que la llevan a ataques de catalepsia. Calixta muere mientras su padre está ausente y su prometido, Néel de Néhou, tras consultar con el sacerdote que le ha administrado la extremaunción, decide aplicarle una plancha al rojo vivo en la planta de los pies para comprobar si está realmente muerta. Siente excitación erótica al hacerlo:

Et il approcha le fer rouge de ses pieds qu'il ne voyait qu'à ravers ses larmes. Une fumée monta avec un bruit navrant mais le corps de Calixte resta immobile; nulle artère ne s'y réveilla, nulle fibre n'y tressaillit. Néel, qui y cherchait la vie avec rage et qui voulait la faire jaillir, par la douleur, des profondeurs d'un engourdissement qui pouvait la recéler encore, brûlait avec un acharnement égaré les beaux pieds insensibles que le feu rongait, comme il aurait rongé une chair de fleur. Bourreau par tendresse, il s'enivrait de son action mêlée d'horreur et de volonté.¹⁷

Pero Calixta no reacciona, y deciden enterrarla. Después del funeral, Sombreval, enloquecido y convencido de que su hija no está muerta, la desentierra y trata de traerla a la vida con sus caricias. El novio siente celos... Al convencerse Sombreval de que Calixta está muerta, se arroja al lago con el cadáver en los brazos.

Sacrilegio, enfermedad, incesto y necrofilia se dan la mano en esta obra de Barbey, citado como autoridad en lo que se refiere al pie femenino por el marqués de Bradomín en la **Sonata de estío**: "Mi noble amigo Barbey D' Aurevilly hubiera dicho de aquel pie que era hecho para pisar un zócalo de Pharos".¹⁸

El gato en relación con poderes infernales es un viejo tema folklórico que, al ser reelaborado por Poe y Baudelaire, pasa a otros autores decadentistas. José Rubia Barcia opina que Valle-Inclán puede haberse inspirado en el gato enfurecido que es símbolo de los suevos.¹⁹ Emma Speratti-Piñero hace interesantes observaciones sobre la relación entre los gatos y los brujos o el demonio y se refiere también al 'gato atormentador' que aparece en **Mi hermana Antonia** y en **La rosa de papel**.²⁰ Debe agregarse que las moribundas de estas dos obras repiten la misma frase: '¡Espantarme ese gato!', grita la madre de Antonia; y las últimas palabras de la Encamada son: '¡Espantarme ese gato!'

Valle-Inclán repite la imagen hasta convertirla en **leit-motiv** o **cliché**, lo que merece un estudio más detallado del que puedo hacer ahora, ya que tanto la repetición como la rima son elementos de los mitos de reunificación que forman la base de la teoría simbolista.²¹

Quizás el gato más interesante es uno metafórico, que tiene un extraño comportamiento en la primera edición de la **Sonata de otoño**:

*Todavía hoy, el recuerdo de la muerta, es para mí de una tristeza depravada y sutil: me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce, y dentro de mí ríe el diablo que sabe convertir todos los dolores en placer. El gato tísico de ojos lucientes araña sobre el sepulcro de mis amores, y toca el salterio en las costillas del esqueleto. Es un músico rabioso que toca un alegre (sic) desesperado.*²²

En posteriores ediciones Valle-Inclán suprimió las dos últimas frases, que tenían un gato tan excesivamente musical.

Gatos atormentadores o simplemente necrófilos aparecen en **El trueno dorado** (“El moribundo arañaba el cobertor y aquella cotilla se levantó oficiosa para cruzarle las manos. Experimentó un sobresalto supersticioso al descubrir las verdes pupilas del gato inmóviles en lo alto del ventanillo...”²³) y en la famosa escena de **Aguila de blasón**: “los maullidos del gato continúan en la oscuridad, y acompañan el hervir del agua y el voltear del cuerpo que cuece en el caldero...”²⁴ También el cadáver de doña María recibe la visita de un gato en **Romance de lobos**: “Un gato empuja la puerta y llega sigiloso hasta la cama de la muerta, donde comienza a maullar tristemente, con largos intervalos”.²⁵

Pero volvamos al principio: no hay nada más opuesto a la asimilación de la idea de la muerte con el reposo y la intimidad que los cadáveres de Valle-Inclán. El descanso en paz, la tranquilidad de la muerte, no tienen cabida en el cosmos valleinclanesco. Me parecen ilustración de este ‘cosmos’ las palabras de Pedro Maside en la Escena cuarta de **Las galas del difunto**. Mientras esperan a Juanito, que va a violar la sepultura del boticario, sus compañeros tienen este diálogo:

Pedro Maside: ¡Cómo le hagan la rueda, no se verá libre hasta la del alba! cuantos han pasado por ello, tienen dicho haber peleado toda la noche, y que los muertos caían y se levantaban.

Franco Ricote: Ello está claro. A los muertos no se los mata.

El bizco Maluenda: No creo en palabra de tales peteneras.

Pedro Maside: ¡La creencia no se enseña!

El bizco Maluenda: ¡Que se pronuncien los difuntos me parece una pura camama! ¡Para tus luces, este mundo y el otro bailan en pareja!

*Pedro Maluenda: Hay correspondencia.*²⁶

El personaje Pedro Maside está connotado con mucha precisión, ya que por el diálogo sabemos que es gallego y de un pueblo vecino al de Juanito Ventolera. Tanta connotación, en un diálogo tan breve, no puede ser gratuita sino que encierra alguna clave. Quizás sea un recuerdo de Valle-Inclán a su compatriota Manuel Otero Acevedo, autor de **Los fantasmas**, con quien compartía su afición a los fenómenos paranormales. Esta cita de las “correspondencias” nos remite a las ideas estético-místicas de Valle-Inclán, tal como las expuso en **La lámpara maravillosa**. Swedenborg, Eliphas Lévi y Mme. Blavatsky son referencias imprescindibles para quien quiera ahondar en el tema desde el punto de vista de las ciencias ocultas.²⁷

Pero no son los fantasmas (aunque los haya), ni los esqueletos, sino el comercio con los cadáveres el tema de este ensayo. Claro que los valleinclanescos nunca

llegaron a tener la agresividad de los de Edgar Poe. Recordemos la increíble actividad del cadáver del cuento **Ligeia**, a través de toda una noche, o el abrazo fatal que da a su hermano la heroína de **La caída de la casa de Usher**, tras levantarse de la tumba, o ese maravilloso moribundo / cadáver mesmerizado de **The Facts in the Case of M. Valdemar**, de tan fantástico comportamiento. Lo interesante es que Poe se inclina muchas veces a un desenlace fantástico, mientras que Valle-Inclán indaga, salvo escasos ejemplos, en los límites de la verosimilitud.

La abundancia y tozudez de los cadáveres valleinclanescos no tiene un carácter horripilante sino grotesco. Los cuerpos muertos de la Encamada en **La rosa de papel** y de doña María en **Romance de lobos**, meneados, transportados a lo largo y ancho del escenario, adquieren inevitablemente movimientos de marionetas. Producen extrañeza, no miedo. Tienen un dinamismo negativo, pero un dinamismo, al fin, que los relaciona de alguna manera con las Danzas de la Muerte. Nos hacen profundizar en la significación humana del tránsito al otro mundo, no por razonamientos metafísicos o trascendentes, sino por la presencia física de los muertos y el trajinar sobre los cadáveres en situaciones rayanas en lo absurdo.

En fin, una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos.²⁸

Leda Schiavo

University of Illinois at Chicago

Notas

* Este ensayo dialoga en parte con otro mío que, leído en Madrid en mayo de 1986, no ha sido publicado todavía. Me refiero a **Supervivencia de tópicos decadentistas en Valle-Inclán**.

¹ V. Claude Bonnefoy, **Entretiens avec Eugène Ionesco**, París, 1966, pp. 96-97

² Apud Eliane Lavaud, **Valle-Inclán. Du Journal au Roman (1888-1915)**, París, Klincksieck, 1979, p. 68.

³ Cito por **Jardín umbrío**, Madrid, Espasa-Calpe, Colec. Austral, 1986, p. 63

⁴ Cito por la primera ed., **Sonata de Otoño**, Madrid, 1905, pp. 228-229.

⁵ Me refiero al libro VI, Libro V en la 1a. edición.

⁶ V. James G. Frazer. **The Golden Bough. The Roots of Religion and Folklore**, Nueva York, 1981, pp. 257 y ss.

⁷ Cito por **Obras escogidas**, t. II, M., Aguilar, 1976, p. 780

⁸ **Id.**, pp. 785-786. Ver los comentarios de Darío Villanueva, "La media noche, de Valle-Inclán: Análisis y suerte de su técnica narrativa", en **Homenaje a Julio Caro Baroja**, Madrid, 1978, pp. 1031-1054, y también los de Emma Speratti-Piñero, **El ocultismo en Valle-Inclán**, Londres, Tamesis, 1974, pp. 47-49.

⁹ V., por ej., William A. Douglass, **Death in Murélag. Funerary rituals in a Spanish Basque Village**. University of Washington Press, 1969.

¹⁰ Geoffrey Gorer, **The Pornography of Death**, in **The Perverse imagination. Sexuality and Literary Culture**, ed. por Irving Buchen, Nueva York, 1970.

¹¹ Me refiero a la escena décimatercia, en la que Basilio Soulinake dice que Máximo Estrella "presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia". Aunque A. Zamora Vicente ha demostrado que este episodio se relaciona con hechos reales, es necesario recordar que la imaginación de la época estaba obsesionada por la catalepsia. Vol. **La realidad esperpéntica**, Madrid, Gredos, 1969, pp. 125-127.

¹² Mario Praz, **La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica**, Caracas, Monte Avila, 1969, pp. 138-139.

¹³ Cito por Théophile Gautier, **La Préface de Mademoiselle de Maupin**, ed. crítica de Georges Matoré, París, 1946, p. 22.

¹⁴ **Ahora**, 23 de abril de 1936, p. 14

¹⁵ **Aguila de blasón**, B., 1907, p. 233.

¹⁶ Cito por la ed. de Espasa-Calpe, colec. Austral, Madrid, 1966.

¹⁷ París, A. Lemerre, 1881, p. 266, tomo II.

¹⁸ V, Lily Litvak, **Erotismo. Fin de siglo**, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p.123, de donde tomó la cita. Litvak da otros ej. del fetichismo de la pierna y el pie en las Sonatas y señala a Barbey

D'Aurevilly como 'famoso fetichista del pie femenino, Pérez Galdós no está demasiado lejos: "Cuando se fue la de Jáuregui, dejando sola a su sobrina, ésta mudó de sitio por no ver los pies de Mauricia, calzados con bonitas botas de caña clara; pies preciosísimos que no darían ya un solo paso" Fortunata y Jacinta, Madrid, Cátedra, 1983, t II 227.

¹⁹ En **Mascarón de proa. Aportaciones al estudio de la vida y de la obra de Don Ramón María del Valle Inclán y Montenegro**, la Coruña, 1983, p. 139.

²⁰ **Op. cit.**, pp. 58-59.

²¹ Desarrollo brevemente este punto en **Valle-Inclán. Modelo para armar**, que se publicará en **Quimera** y es adelanto de un libro mío con el mismo título.

²² **Ed. cit**, p. 230 (nota 4).

²³ **Ahora**, 9 de abril de 1936, . 14.

²⁴ **Ed. Cit**, p. 240 (nota 15).

²⁵ Madrid, Espasa-Calpe, Colec. Austral, 1980, p. 32. Igual en la 1a. ed.

²⁶ en **Martes de carnaval**, Madrid, Espasa-Calpe, Colc. austral, 1964, p. 36.

²⁷ Debe consultarse sobre esto a Virginia M. Garlitz "El ocultismo modernista en **La lámpara maravillosa**", en **Genio y virtuosismo de Valle-Inclán: Estudios conmemorativos**, Madrid, Orígenes, en prensa. E. Lavaud había señalado la relación de Valle-Inclán con Otero Acevedo en **op. cit.** p. 292-293 (nota 2).

²⁸ Es la estética de don Estrafalarío. V. **Los cuernos de don Friolera en Martes de carnaval**, ed. cit. en n. 26, p. 68.