

EL TELURISMO PARÓDICO DE VALLE-INCLÁN: REMEMORACIÓN DE LA VOLUNTAD MEDIANTE UN TOQUE CAJALIANO

JULIO SALVADOR SALVADOR

jusalvad@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID-INSTITUTO DE HISTORIA /
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS¹

Resumen: El presente trabajo analiza una serie de obras teatrales de Ramón María del Valle-Inclán en las que se puede apreciar el uso del «telurismo paródico»: con él se construye una ficción distorsionada para recordar la historia de un pueblo. Este pasado está influido por el contexto histórico de la época, en especial, por el desastre del 98. Valle-Inclán afronta el conflicto de los regeneracionistas a partir de una caricaturización de ciertos prototipos de la sociedad y de la literatura: de este modo propugna una nueva forma de ver tales elementos, influido por la noción de voluntad. Tal influjo aparece también en otros ámbitos culturales, como el científico. Este permite conectar a Valle-Inclán con la figura de Santiago Ramón y Cajal, quien en su obra literaria desarrolla una visión optimista de la voluntad; precisamente, al contrastarlas, se podrán evidenciar sus semejanzas y sus discrepancias: si bien Cajal confía en las virtudes del avance científico y la educación para configurar una voluntad ética que luche contra el retroceso de la sociedad española, Valle-Inclán se sirve del «telurismo paródico» para recordar una voluntad básica, que no parece tener ningún tipo de limitación, pero que se revela marcada por el fatalismo.

Palabras clave: Valle-Inclán, Ramón y Cajal, Literatura telúrica, Voluntad, Rememoración.

Abstract: The present work analyzes a series of Ramón María del Valle-Inclán's plays in which the use of «parodic tellurism» can be observed: with it a distorted fiction is built up to recall the history of a nation. This past is influenced by the historical context of that time, mainly the so-called «Disaster of 98». Valle-Inclán confronts the conflict of the regenerationists by means of caricature of certain prototypes of society and literature. In this way he defends a new way of seeing such elements, influenced by the notion of willpower. That influence also appears in other cultural fields, such as science. This enables the connection of Valle-Inclán with the figure of Santiago Ramón y Cajal, who develops an optimistic vision of willpower in his literary work. When contrasting the two authors, their similarities and discrepancies can be easily evidenced: although Cajal trusts in the virtues of scientific advancement and education to configure an ethical willpower that would fight against the regression of Spanish society, Valle-Inclán uses «parodic tellurism» to recall a willpower, which does not seem to have any kind of limitation, but which appears to be marked by fatalism.

Keywords: Valle-Inclán, Ramón y Cajal, Telluric literature, Willpower, Recollection.

¹ El presente trabajo se inscribe en el marco de los contratos predoctorales para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dentro de las actividades de la ayuda con referencia FPU18/05636.

1. Introducción. El telurismo paródico

No se puede decir con seguridad que Ramón María del Valle-Inclán comenzase a escribir sus *Comedias bárbaras* pensando en superar de modo consciente los arquetipos más notables de la literatura española. Sin embargo, en el crepúsculo de esta etapa, e inmerso en la creación de la estética esperpéntica, la aparición de *Cara de Plata* (1922), última de las *Comedias bárbaras* en escribirse, pero primerísima en el arco cronológico de la saga, supuso que el dramaturgo gallego se replantease el papel que sus creaciones representaban dentro de su mundo ficticio y dentro de la tradición literaria española (Serrano Alonso, 2010: 260-62).

Las *Comedias bárbaras* se han solido incluir en lo que Ruiz Ramón, entre otros, llamó «ciclo mítico» (2001: 95), derivado de la «visión mítica» de Díaz Plaja (1972); esta nomenclatura fue la que Doménech también utilizó en sus estudios introductorios y todavía sigue vigente en las últimas investigaciones sobre la obra de Valle-Inclán, como la tesis doctoral de Pablo Landín Martínez (2016). El «ciclo mítico» reuniría las cinco obras que Valle ambientó en Galicia: *Águila de Blasón*, *Romance de Lobos*, *El embrujado*, *Cara de Plata* y *Divinas Palabras* (Landín Martínez, 2016: 15). No obstante, podría proponerse otro tipo de etiquetas para estudiar estas obras valleinclanescas: en este trabajo se propone la utilización del sintagma «telurismo paródico», principalmente, por la raigambre galaica tan decisiva en la configuración del texto, pero también por otras razones que ahora se enumeran.

La primera de ellas es la de la tesis que Valle-Inclán defendía en su ensayo esotérico *La lámpara maravillosa* (1916): la posibilidad de acceder a una verdad intuitiva (Sauquillo, 1999: 77), ya que las obras que compondrían este ciclo presentarían una ficción distorsionada que, no obstante, funcionaría a modo de rememoración histórica. Además, cabría indagar en la única acepción reconocida del sustantivo «telurismo»: «la influencia del suelo de una comarca en sus habitantes» (RAE, 2019), a la que se podrían añadir, en el caso de Valle, otras dos acepciones: «la influencia del suelo de una comarca en el tránsito de un modelo de sociedad a otra» y «la influencia de la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche en la configuración de un marco mitológico nacional que explique cómo los arquetipos tradicionales trascienden el devenir de una sociedad, provocando una decadencia de la misma y una lucha de voluntades». La primera viene motivada por el examen crítico de Pedro Laín Entralgo sobre las *Comedias bárbaras*: «el contenido de la obra literaria de Valle-Inclán [...] se halla orientado en torno a dos polos, funcional y complementariamente trabados entre sí: Galicia y el universo mundo».

La vida gallega se asemejaría al Antiguo Régimen (Lain Entralgo, 1998: 77) y la vida occidental sería aquella «que dramáticamente se revela en el naciente tránsito de una sociedad feudal, en cuanto que integrada sólo por señores rurales, siervos de la gleba y mendigos, a una sociedad moderna, ya socialmente justiciera» (1998: 78).

La segunda definición vendría del contexto social, cultural e histórico de inicios del siglo XX, que todavía seguía sacudido por las polémicas derivadas de las teorías evolucionistas de Darwin, que dieron lugar a la lectura sociológica de las mismas por parte de Spencer. Señala Delrue (2015: 420) que las ideas del filósofo inglés tuvieron gran eco en los escritores finiseculares, junto con las teorías raciales del marqués de Gobineau. A esto hay que añadir el impacto de *Degeneración* (1893), obra de Max Nordau publicada en España en 1902, con prólogo de Nicolás Salmerón (Rodríguez García, 2015: 28). Y, al mismo tiempo que la filosofía alemana asombraba a literatos y científicos, el estado de ánimo colectivo sufrió un gran golpe con la Guerra de Independencia de Cuba, que supuso la pérdida definitiva de las colonias. Esta confluencia de hechos y circunstancias dio lugar a que se produjese una ruptura con la literatura anterior a través de nuevas propuestas estilísticas. Una de las más destacadas fue la del grupo de «Los Tres», formado por Baroja, Maeztu y Azorín, que presentaron «una conciencia aguda del problema de España, muy influenciada por las campañas de Costa y la ideología del regeneracionismo» (Delrue, 2015: 422) y cuyo estilo se caracterizó por la sobriedad. Otra sería la propuesta de Valle-Inclán, de léxico y usos fraseológicos vigorosos y llamativos, en la que también se aprecia el poso de un individualismo deudor de Nietzsche y Schopenhauer, pero con la que procura «un abordaje total a las realidades sociales y humanas para posteriormente estilizarlas idealmente, “reflejándolas distorsionadamente” en dramas y prototipos» (Couceiro Domínguez, 1998: 124). Estos prototipos, tomados de la tradición popular y literaria, mostrarían en el telurismo paródico la «degeneración» de una estirpe y la lucha de voluntades que se produce en dicho proceso. Precisamente, esta importancia de la parodia provoca que no se incluya *El embrujado* en dicho ciclo, pues a pesar de la indeterminación que sufría el término «tragedia» a manos de Valle-Inclán, podría considerarse como tal (Santos Zas, 2017: CVII y ss.); además, el dramaturgo gallego no sitúa esta fábula dramática dentro de una circunstancia concreta y, al revés que las demás piezas, el espacio está bastante más restringido².

² Para un análisis de dicha obra, desde una perspectiva comparatista con Shakespeare o Lorca, y de estos aspectos que se mencionan, véase Landín Martínez (2016).

En las obras que se adscriben a este proceso teatral también cobró importancia la subversión de los modelos literarios anteriores: la imagen del don Juan, el concepto de honor propio del teatro renacentista y barroco, así como algunos tipos celestinescos se metamorfosean cuando Valle recrea el ambiente gallego del último tercio del siglo XIX. Esto podría obedecer a la configuración de una tercera vía respecto al desastre del 98: frente a la «europeización» defendida por Ortega y la «españolización» unamuniana, se afrontaría el trauma, ya abandonado el culto al modernismo, mediante la caricaturización de los elementos tradicionales atávicos para conformar, a través del recuerdo, es decir, de la memoria, una reformulación de los mismos elementos, pero marcados por el fatalismo, como se aprecia en esta carta de Valle Inclán dirigida a Rivas Cherif de 1924:

Yo y mis personajes no sabemos que hay enciclopedias. Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta Comedia Bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de Plata*, *Águila de Blasón* y *Romance de lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio (8).

Este proceso amplio culminaría en el esperpento, pero se iniciaría en este conjunto de obras, junto con otras como *El embrujado*, que se han incluido en el ciclo mítico, pues al ser la Galicia finisecular una tierra de aldeanos y caciques es el espacio donde se podría examinar el proceso de «degeneración», el lugar en el que la memoria revivida podría dar una serie de respuestas a la emergencia nacional.

2. Cajal y Valle-Inclán, «productos del ambiente»

Aunque en un principio el afán de cambio que recorrió la España de la Restauración se debía a los krausistas (Calvo Carilla, 2008: 154), la independencia cubana provocó una expansión de las reivindicaciones a todo tipo de posicionamientos políticos: el mundo literario fue prueba de ello, pues el desastre del 98 motivó una reflexión sobre el país, desde el progresista Galdós hasta el muy conservador Menéndez Pelayo. Estos debates en el ámbito literario también se estaban dando en la otra parte fundamental del campo cultural: el de la

ciencia. El político e histólogo Luis Simarro o el cirujano Alejandro San Martín, ambos con importantes hallazgos científicos en su haber, participaron en tertulias como la del Café Suizo (López Piñero, 1995: 130), y en estos encuentros se debatía acerca de la efervescencia investigadora que estaba dando lugar a nuevos descubrimientos.

En este contexto es donde surge la figura de Santiago Ramón y Cajal, que llegará a ser premio nobel de medicina en 1906 y que, además, elaboró una llamativa obra literaria y periodística. En ella, especialmente en su cuentística, si bien bastante diferente de la de Valle, se aprecia el uso de la caricatura y una fina ironía que le conectan con el creador gallego, así como un examen de los tipos y prototipos que conformaban la España de la época. Los ejes de la obra de Cajal, para estudiosos tan dispares como los profesores de literatura Helene Tzitsikas (1965) y José Luis Calvo Carilla (2008) o historiadores de la ciencia como José María López Piñero (1995) y Juan Antonio Fernández Santarén (2006), fueron la patria y la voluntad. De hecho, en la segunda edición de su texto ensayístico más trascendente, *Reglas y consejos sobre investigación científica*, se añade un *post-scriptum* en el que se aborda la complicada situación nacional y se enfatiza aún más el discurso centrado en la regeneración. La impronta filosófica queda patente en el subtítulo del ensayo: *Los tónicos de la voluntad*, nombre con el que se editó en gran parte de las ediciones de Austral. A esto se le puede añadir que para preservar los caracteres positivos de la nación «derivados de la configuración geográfica y ambiental» (Tzitsikas, 1977: 17), Cajal participase en proyectos como el de la revista *Voluntad* (1919), publicación que se definía como garante de los «ideales de la raza» y en la que, por cierto, también publicó Valle-Inclán.

Cajal «se esforzó por conocer personalmente, durante sus primeros años en Madrid, a las más importantes celebridades de la política y la cultura» (López Piñero, 1995: 132). Asistió como oyente a algunas clases de Salmerón, Giner de los Ríos o Menéndez Pelayo, tal y como señaló su última secretaria, la exiliada Enriqueta Lewy (1987: 82). A partir de las clases de Salmerón, de quien tenía buen concepto y del que admiraba su capacidad de reflexión (215), seguramente pudo Cajal ahondar en la noción de degeneración. De hecho, tanto don Santiago como los literatos coincidían en la tesis, anticipada por Nordau, de que

el efecto que las coyunturas históricas como las vividas en este periodo tienen en los hombres supone una condición enfermiza que, lejos de cifrarse en síntomas específicamente físicos, constituyen también una afección emotiva y moral que desvirtúa los mecanismos de comprensión y asimilación de lo real (Rodríguez García, 2014: 30).

Sin embargo, el fatalismo finisecular no arraigó en Cajal. Él y sus contertulios del Suizo se deslindaron de gran parte de sus correligionarios al «apostatar» de uno de los grandes referentes filosóficos: «Abominamos de la soberbia satánica de Nietzsche» (Ramón y Cajal, 1981: 145). El aragonés postula la voluntad desde una perspectiva optimista, marcada por la fe en el progreso y en la ciencia. Como hombre de acción cree que el atraso que asola a España puede ser superado. De hecho, manifiesta que la causa es la falta de educación, no un proceso de degeneración o decadencia (1950: 618 y 620)³. Sin embargo, para ello será necesaria una retrospección crítica: al igual que Costa, «Cajal sugiere volver a escribir la Historia de España para limpiarla de todas esas exageraciones con que se agiganta a los ojos del niño el valor y la virtud de su raza» (Lewy, 1987: 171). El *cajalismo* fue producto de su tiempo, y, por ello, tanto el investigador como Valle-Inclán convergían en una idea derivada del evolucionista y filósofo Haeckel: «el hombre es un producto de cooperación entre el medio y la materia orgánica» (Tzitsikas, 1977: 9). De hecho, la influencia de tal sentencia se observa en algunos parlamentos de los personajes secundarios de las *Comedias bárbaras*:

LA CURANDERA.- Los lobos, al que muerden le infunden su ser bravío. Solamente los canes tienen la bendición de Dios Nuestro Señor.

LIBERATA.- ¡Pues maldecidos sean sus dientes! Tengo atarazadas las piernas, que no puedo moverme.

LA CURANDERA.- Si conforme eran sabuesos fuesen lobicanes, inda su dentallada sería peor. Como son loas lobicanes hijos de cadela y lobo, no tienen en su saliva ni saña ni virtud, porque las dos sangres, al juntarse, se pelean, y sucede que pierden las dos.

UN VIEJO.- Veces hay también en que los cachorros siguen el instinto de uno solo de los padres, tal y como acontece con nosotros los cristianos.

UNA VIEJA.- Tengo oído, que también sucede por veces heredar aquella condición de la leche que se mama, y no de la sangre. Yo tuve una nieta criada por una cabra, y no he visto en los días de mi vida criatura a quien más le tirase andar por los altos (*Águila de blasón*, Valle-Inclán, 1994a: 83-84).

³ Ayala mantiene que las *Reglas y consejos* pondrían de manifiesto cómo Cajal «aprovecha su teoría de la perfectibilidad del cerebro humano para ponerla al servicio de su ideario regeneracionista» (1998: 44) ante la idea de que «los españoles están desmoralizados, sufren un problema de voluntad por falta de orientación» (Ayala, 1998: 44) que explicaría el atraso científico, heredado de épocas pasadas, que, no obstante, no ocultaría la identidad múltiple y vigorosa del español (Ramón y Cajal, 1950: 618-619). Resulta de interés este matiz cajaliano, porque, a pesar de alejarse de términos como «degeneración» o «decadencia», su visión es incluso más incisiva: «Resurgir, renacer, regenerarse, son procesos dinámicos que implican estado anterior de agotamiento, decadencia o regresión. Importa, pues, desde luego, dilucidar este importante punto: ¿es exacto que en orden a la filosofía y la ciencia, hemos decaído verdaderamente?» (Ramón y Cajal, 1950: 618). Al comparar a Cajal con Valle-Inclán, se conecta esta demora científica con el proceso de degeneración o decadencia social asumido por parte del mundo literario, máxime si se tiene en cuenta la posterior trayectoria de Valle-Inclán en la que desarrolla el teatro *granguñolesco*, un teatro deudor del proceso de degeneración o atraso, que, como indica Iñiguez Egido, influirá en literatos como Agustín de Foxá y permitirá a Valle-Inclán usar «el horror para criticar un tipo moral concreto» (2020: 41).

Los lobos, trasuntos de los señores feudales, son continuadores de un proceso iniciado en la Naturaleza, pero que asume las modificaciones del medio. En dicha tensión habita este telurismo paródico de Valle-Inclán. De ahí que, al abogar por la reescritura de la Historia resulte de interés confrontar la visión cajaliana del problema nacional, marcado por una voluntad capaz de voltear el atraso, con la memoria distorsionada de Valle-Inclán, imbuida de fatalismo. Pero los dos coinciden en que se está dando la disyuntiva de cómo encuadrar el tiempo en el ser, en términos heideggerianos. Para comprobar sus afinidades y sus divergencias, se estudiará cómo Valle-Inclán, sirviéndose del telurismo paródico, rememora una voluntad de la que hacían gala ciertos tipos sociales mediante la reconfiguración de algunos conceptos como el honor, la salvación y el destino.

3. ¿Voluntad moldeable?

Estudiar a Valle-Inclán a través de la voluntad se debe a que el uso que de ella hacen los personajes valleinclanescos también establece la forma de recordar y retener el pasado. La reconstrucción de la Galicia feudal por parte de Valle-Inclán está en consonancia con el análisis de la peculiaridad española. De ahí que, por ejemplo, las obras del telurismo paródico no solo presenten una afinidad estética, sino que sean la conjugación de un mismo universo, tanto en espacios como personajes, al uso de Galdós. Precisamente, este marco general configura, según Iglesias Feijoo, un teatro mítico de estética idealista que poco a poco va preparando el terreno de una visión totalmente deformada de la realidad, una realidad creada en escena (1991: 31). La deformación de la realidad —o, más bien, de la memoria— se congela de su literariedad y parece limitarse a desempeñar el papel de la parodia. Véase el momento en el que, en *Cara de plata*, Montenegro y el Abad de Lantañón pelean por Sabelita:

EL ABAD.- ¡Rey Faraón, vengo por mi oveja!

EL CABALLERO.- ¡Mírala!

EL ABAD.- ¡Mal pensé de ti, bárbaro Montenegro, mal y con saña! ¡Nunca tan bajo que acogieses a las mancebas de tus hijos y cenases con ellas!

EL CABALLERO.- ¡Clérigo bellaco, de ningún hijo de puta es manceba mi ahijada!

EL ABAD.- Habla tú, impúdica mozueta.

SABELITA.- De nada soy culpada.

EL ABAD.- ¿Quién aquí te trajo, pues te han visto arrebatada en un caballo? ¡Tu liviandad declara!

EL CABALLERO.- ¡Yo la traje!

EL ABAD.- ¡Vade retro!

EL CABALLERO.- ¿De qué te espantas?
 EL ABAD.- ¿Tú la robaste?
 EL CABALLERO.- Sí.
 EL ABAD.- ¿Con qué mira?
 EL CABALLERO.- Porque mis soledades acompañase.
 EL ABAD.-Montenegro, te amonesto para que me vuelvas la oveja de mi corte (Valle-Inclán, 1994b: 117).

Valle-Inclán no se ciñe a ningún tipo de ideología, pero relata el derrumbe del sistema de valores que trae como consecuencia la reestructuración que vivió España desde mediados del siglo XIX. Y el sostén argumental de sus obras es el uso de la voluntad por parte de los personajes que, por lo general, vivirán en una degradación ética. Tal cuestión conformará su destino o, más bien, confirmará un destino previamente anunciado. En este punto, Valle diverge de la mirada cajaliana. Para el científico aragonés, la voluntad es una herramienta moldeable. Comenta en sus *Reglas*: «A la voluntad, más que a la inteligencia, se enderezan nuestros consejos; porque tenemos la convicción de que aquella [...] es tan educable como esta [...]» (Ramón y Cajal, 1950: 487). Por tanto, la voluntad no sería el mero desear, sino la concreción de lo deseado, y no sería una herramienta del determinismo.

Sin embargo, los personajes de Valle-Inclán, en un primer momento, no son capaces de crear otro tipo de perspectivas. La voluntad de poder que conocen, la de las pasiones, parece determinar la memoria de lo que son. La propia estructura en jornadas y escenas de las obras, así como la gran cantidad de espacios en que transcurre la acción, propicia la construcción de una nebulosa de tintes oníricos en que la sensación de irrealidad es muchísimo más acusada por el carácter anacrónico del mundo que representa:

He asistido al cambio de una sociedad de castas [...] y lo que vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos (Rivas Cheriff, 1924: 8).

Esa rememoración de los vinculeros y mayorazgos no llega a la denuncia social del esperimento, ya que Valle-Inclán solo parece interesado en la representación literaria de ese recuerdo de una sociedad estamental. El interés de su creación está en el potencial dramático de las voluntades poderosas e inmorales, llenas de vitalidad e incluso de disciplina, pues disponen a su antojo del medio en el que viven. Incluso el propio Cajal, en su libro de aforismos, *Charlas de café*, reconoce que quien está en una posición predominante —aunque él la sitúa

en un plano intelectual— tiene mayor posibilidad de imponer su voluntad sin ningún tipo de traba moral:

¡Qué de caudal de intelecto y voluntad disciplinados nos atesoran los renombrados farsantes políticos y los grandes estafadores!... Y al revés, ¡cuánto candor y hombría de bien encierra el corazón de los ignorantes!...

Con razón nota Le Bon (que contradice en esto su definición de la educación) que los premios otorgados a la virtud por la Academia Francesa (y por la Española) son, generalmente, obtenidos por analfabetos. Análogas desoladoras reflexiones hace Nietzsche, el sombrío y antipático apologista del amoralismo y la voluntad desenfundada (Ramón y Cajal, 1950: 1085).

Cajal, un optimista nato, reconoce en este fragmento que el poder conlleva voluntad, mas insiste en la tesis de la «educabilidad». De ahí que pudiera desprenderse de tal idea que la voluntad «debía servir a la patria para hacer progresar a la sociedad» (Salvador Salvador, 2020a: 49), y se opusiera a Nietzsche, defensor de una voluntad sin barreras éticas, la que Valle-Inclán vuelca en su Galicia dramática. Sin embargo, en estas piezas quienes mandan no son los políticos, sino los hombres de abolengo. Por esta razón, uno de los valores más presentes en la memoria colectiva del telurismo paródico es el honor, que, además, había articulado el teatro español desde la *Himenea*, aunque Valle-Inclán hace uso de él a través de una fusión genérica que recupera la tradición humanística de *La Celestina* (Arlandis, 2016: 198).

4. Degeneración del honor

Los autores áureos echaron mano del honor en cuanto «código»: para algunos críticos este se entremezclaba con el cuidado de la reputación familiar, la virtud y la limpieza de sangre, aunque dependería también del tipo de género dramático (Losada Gaya, 1993; Arellano, 2015). Además, en el caso de los hidalgos era capital su dimensión de «nobleza», conferida por el nacimiento (Mendoza García, 2015). Surgió así una vigorosa tradición literaria de la cual, como convención teatral, Valle-Inclán hizo uso en lo que respecta a algunas de sus peculiaridades, aunque «degenerándolas»⁴. El exceso inherente al Barroco ofrecía una

⁴ De hecho, la rememoración degenerada a la que somete el honor Valle-Inclán podría relacionarse con una lectura a partir del género literario y dissociarse del componente ideológico, tal y como señala Arellano (2015). Este especialista indica cómo la faceta cómica del código es negociable (2015: 33): la evolución del comportamiento de los personajes del telurismo paródico podría inscribirse en tal aserción.

visión bárbara del mundo, una parafernalia que excedía la realidad, pero que, dentro del padecimiento cristiano calderoniano, tenía pleno sentido. Mas, en las *Comedias bárbaras*, a pesar de la idealización del concepto, se le arranca su condición de principio y es ridiculizado a través de la superstición y la vanagloria⁵.

Asimismo, es interesante indagar en la influencia que tuvo el Barroco español en los pensadores alemanes de fines del XIX y principios del XX, que devolvería una visión renovadora de los temas fundamentales de dicho movimiento a los artistas y filósofos hispánicos. Schopenhauer defendía en *El arte de hacerse respetar* que el honor caballeresco era una convención imaginaria a través de la cual se originaban unas relaciones humanas de corte caricaturesco, además de violentas (2004: 28). Quizás el honor limitase la posibilidad de captar el *noúmeno*, es decir, el conocimiento esencial del yo, y en el teatro barroco, debido a la desmesura de tal código, se haría imposible tal conocimiento. Es decir, se imposibilitaría la voluntad en cuanto deseo consciente. Valle, como otros autores noventayochistas, tomaría como punto de partida algunas de las reflexiones de Schopenhauer: el honor barroco debe quedar deslegitimado para que se dé la noción fenomenológica de la voluntad, es decir, «un ciego afán, un impulso o pulsión carente por completo de fundamento y motivos» (Schopenhauer, 2005: 34). El honor, por tanto, debía ser ridiculizado y no suponer un obstáculo como en el teatro barroco. Valle-Inclán rompería con las coordenadas tradicionales del teatro precedente, lo que también explicaría «su cerrada hostilidad al realismo», al teatro de «burguesa sensibilidad» (Iglesias Feijoo, 1991: 35): el honor, en sus obras, no vale más que la propia vida, como muestra en la escena final de *Divinas palabras*.

Sin embargo, en ocasiones la ruptura del código (ideológico) del honor parece obedecer a una adscripción del autor gallego al «arte por el arte»: el componente crítico todavía permanece diluido en la condición estética, por lo que la hipertrofia de gran parte de los personajes tiene más que ver con la consolidación de un artefacto teatral. Un ejemplo de ello sería la escena cuarta de la jornada tercera de *Cara de Plata*, en la que Fusso Negro sorprende, subido en los tejados de la casa, a Pichona La Bisbisera y a don Miguel. Su decir es puro artefacto y anticipa la quiebra del código que desencadena el drama final:

CARA DE PLATA.- ¿No estabas para casar, Perico?
LA VOZ DE LA CHIMENEA.- ¡Touporroutóu! ¡Cuatro cuernos llevo en el bonete! ¡Cabra negra, si nos concertamos, te pongo un candado de fierro!

⁵ Idealización, que no absoluta admiración. Señala Doménech que «Valle-Inclán no era muy entusiasta del Barroco» (1994: 10) aunque reconoce que es muy probable que tomase elementos de dicho teatro, como el uso amplio del término «comedia».

CARA DE PLATA.- ¿Quién te burló la moza, Perico?
LA VOZ DE LA CHIMENEA.- Un gallo turqués que se metió por el medio (Valle-Inclán, 1994b: 134).

Pero esto no menoscaba la simpatía que parece sentir el dramaturgo por sus creaciones, quizás motivada por la conciencia que toma de sí mismo como cronista de una historia que jamás volverá. Este juego con el honor propicia que introduzca tanto en las *Comedias bárbaras* como en *Divinas palabras* el tipo literario del don Juan mediante los personajes de Montenegro y de Séptimo Míau. Este no es juzgado, sino que sus acciones son el motor dramático, guiadas por una voluntad libertina y causantes de todo tipo de males. Con Montenegro se parodia el concepto del honor para aumentar los efectos de sus más bajos instintos. Véase el final de *Águila de Blasón*:

DON GALÁN.- ¿Adónde ir con la carga de nuestros pecados?
EL CABALLERO.- No sé...
LIBERATA.- ¡La noche es fiera, Virgen Santísima!
DON GALÁN.- Qué nos importa, si somos tres estrellas de la noche.
EL CABALLERO.- Tú eres una estrella porque eres un alma de Dios... Pero esa mujer es una zorra y yo soy un lobo salido, un lobo salido, un lobo salido... (Valle-Inclán, 1994a: 176).

Es interesante este punto, porque Valle-Inclán intercala en la voluntad la idea del mal como principio reinante en la Naturaleza. Ramón y Cajal, en un registro mucho más serio, meditativo, comentaba algo al respecto en sus *Charlas*:

Discurren muy sutilmente filósofos y teólogos sobre el origen del mal. Sin remontar el vuelo a las regiones metafísicas ni desvelarnos intentando concertar antinomias, parece indiscutible que la causa próxima del mal es la necesidad inexorable de nutrir y exaltar nuestra vida a expensas de otras vidas altas o bajas. Diríase que el Principio modelador del mundo orgánico, decidido a sacar la célula del callejón sin salida de la planta, abriendo con ello deslumbradoras perspectivas al progreso, ordenó al primer protoplasma animal la ley cruel de sacrificar al vegetal; por donde el mal resulta consecuencia ineluctable de la evolución. Siguió después la inmolación del animal por el animal y la del hombre por el hombre (Ramón y Cajal, 1950: 1093-1094).

Una reflexión que se ve corroborada en sus *Cuentos de Vacaciones*⁶. Al comentar «El fabricante de honradez», cuento en el que, tras un experimento realizado por un médico, un pueblo al que se le anula la capacidad de delinquir, acaba suplicando por volver a su «estado

⁶ Publicado el mismo año que el opúsculo cervantino *Psicología de Don Quijote y el quijotismo* (1905), en el que Cajal desarrolla parcialmente la idea «[...] del dolor como motor vital, la inevitabilidad de que el mal coexista con el bien» (Salvador Salvador, 2020b: 221), al reflexionar sobre los efectos en el *Quijote* de la estancia de Cervantes en la cárcel sevillana.

original», Helene Tzitsikas señala que para Cajal «el mal, por lo tanto, no es castigo; es la condición indispensable, el estímulo y el impulso para el progreso del mundo» (1965: 46). Sin embargo, aunque el mal sea inevitable, para Cajal la ética funciona como contrapeso de la voluntad. En cambio, en el telurismo paródico la ética solo aparecerá, al principio, como mero accidente, cuando las voluntades entren en confrontación.

Prueba de ello será el honor de Montenegro, de índole caballeresca, una de las fuerzas conformadoras del personaje. El patriarca de los vinculeros es una figura defensora del sistema feudal todavía imperante en sus pazos gallegos, especie de aristócrata-cacique que ha superado la moral cristiana y que se erige como un superhombre que desprecia la moral, carga anodina que impide el triunfo de la voluntad. Así pues, Montenegro podría interpretarse como un personaje que justifica su periplo al ser consciente de que simboliza la cúspide del modelo social vigente. En ese sentido, podría llegar a parecerse a la figura del sabio del relato anteriormente mencionado, «El fabricante de honradez», y al de «A secreto agravio, secreta venganza», supuestos estandartes del progreso intelectual: «el sabio es un ser terriblemente egoísta. El mundo cree que trabaja para la humanidad cuando en realidad trabaja para ganar su propia gloria» (Tzitsikas, 1965: 36). Cajal muestra cómo el Dr. Mirahonda y el Dr. Forschtung se sirven de la ciencia para intentar lograr la estabilidad social, pero, aunque el relato finalice satisfactoriamente para ambos, se introduce un epílogo en el que se ha creado un proceso de «degeneración» favorecido por el comportamiento de los científicos. Al igual que los dos protagonistas cajalianos, el comportamiento de Montenegro produce una paradoja: su moral demoníaca logra mantener la vigencia de ciertos principios caballerescos — como dice Greenfield, tiene «un profundo sentido de honor y un gran orgullo de la casta» (1972: 66)— pero sus acciones favorecen la expansión de la degeneración que don Juan Manuel percibe en su estirpe. Los hijos de Montenegro son epígonos mucho más nietzscheanos; se acercan a la tesis que comenta el filósofo alemán en sus *Fragmentos póstumos*:

Poseemos el libertinaje del espíritu con toda inocencia, odiamos los modales patéticos e [sic] hieráticos, nos deleitamos en lo más prohibido, casi no reconoceríamos ningún interés en el conocimiento si en el camino hacia él tuviéramos que aburrirnos (2008: 53).

Precisamente, esta voluntad desaforada es la que permite una mayor intercalación entre el mal y el honor, lo que casa con otra máxima cajaliana: «Aseméjase el honor a la pintura al pastel, que no puede sufrir el menor roce sin deteriorarse» (Ramón y Cajal, 1950: 1087). La

voluntad refiere así una memoria absolutamente degenerada que no parece ofrecer salvación ni progreso alguno a ninguno de sus constituyentes. La inmolación del animal por el animal y del hombre por el hombre. Mas Montenegro sufre por este deterioro: la bajeza moral de sus hijos, que incluso profanan los lazos familiares, es el resorte elegido por Valle-Inclán para introducir la posibilidad de un cambio, de una conversión. El comportamiento de su estirpe le sobrepasa y su voluntad parece hallar un límite en el libertinaje ético de tintes nietzscheanos:

EL CABALLERO.- ¡Yo he sido siempre el peor hombre del mundo! Ahora siento que voy a dejarlo, y quiero arrepentirme. La luz que ellos apagaron se enciende en las tinieblas donde el alma vivía, y para que mi linaje, donde hubo santos y grandes capitanes, no lo cubran mis hijos de oprobio, acabando en la horca por ladrones, les repartiré mis bienes y quedaré pobre, pobre de pedir por las puertas... Ahora probemos entre los dos a levantar la sepultura... ¡Quiero ver a mi muerta!... ¡Acaso me hable! (*Romance de lobos*, Valle-Inclán, 1994c: 107)⁷.

5. Destino y salvación

Walter Benjamin daba cuenta de la analogía entre tragedia y destino en el teatro barroco: el honor, principio rector del mundo, da lugar a un sacrificio heroico gracias al cual la comunidad se independizaría de las potencias (Jarque, 192: 116-118); es decir, a pesar de que se pueda considerar un destino aciago, dicho teatro acepta como alternativa la salvación. Una posibilidad de redención que Valle-Inclán también incorpora a su telurismo paródico, aunque este parte de una interpretación caricaturesca del honor ante los efectos deshumanizadores de la voluntad.

Esta opción de redención para sus personajes no es casual, ya que es un factor decisivo a la hora de entender la estructura dramática: la degradación de los personajes va adquiriendo cada vez mayor presencia y determina hasta la «perspectiva temática» o «visión»⁸ que se produce entre el lector-espectador y lo representado: no se duda de la perspectiva, de la visión teatral que se ofrece del mundo dramatizado, de tipo externo, y, por tanto, de la existencia

⁷ Doménech señala cómo el propio adjetivo «bárbaro» que califica a las comedias tiene una significación de corte nietzscheano y deudora de Swinburne y de Sade. Bárbaro sería sinónimo de «primitivo, fuerte, violento, noble, espontáneo, sencillo, puro» (1994: 11).

⁸ Según García Barrientos: «Perspectiva será [...] la tensión dialéctica irreductible entre dos polos: la objetividad y la subjetividad, la identificación y el extrañamiento del público» (2017: 176). Siguiendo su metodología, sería la recepción dramática que se tiene del modo dramático de representación y que puede ser externa —sin identificación con la visión de los personajes— o interna —con identificación de la visión que se tiene de la fábula y la de un personaje— (García Barrientos, 2017: 175-181).

de una supuesta objetividad. Sin embargo, Valle hace uso de escenas de perspectiva interna, es decir, de escenas de tipo subjetivo que provienen de la mente de los personajes: en *Águila de Blasón* tendríamos la aparición del Niño Jesús, o en *Divinas palabras* la escena del Trasgo Cabrío, potenciada por el tipo de acotación que se incorpora, que describe esta secuencia erótico-onírica:

El cabrío revienta en una risada y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta. Otra vez se trasmuda el paraje, y vuelve a ser el sendero blanco de la luna, con rumor de maízales. Mari-Gaila se siente llevada en una ráfaga, casi no toca la tierra. El impulso acrece, va suspendida en el aire, se remonta y suspira con deleite carnal. Siente bajo las faldas la sacudida de una grupa lanuda, tiende los brazos para no caer, y sus manos encuentran la retorcida cuerna del Cabrío.

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¿Adónde me llevas, negro?

EL CABRÍO.- Vamos al baile (Valle Inclán, 1991: 305).

La problemática de estas escenas se hace patente a la hora de representarlas, pues su funcionalidad radica en confundir al lector-espectador: desprenden un componente determinista muy fuerte, mas no se descarta totalmente la salvación de los personajes, a pesar de que el uso por parte de estos de la voluntad indique lo contrario.

Resulta particular el caso de *Divinas palabras*: la pérdida del honor de los Gailos viene aparejada con el —momentáneo— triunfo demoníaco de Míau, quien destruye la figura tripartita cristiana y provoca que tanto la adúltera como el sacristán aceleren su proceso de perdición: ella vuelve a la casa conyugal, y la actitud del sacristán ante el descubrimiento público de los amores indebidos de Mari-Gaila anticipa la quiebra del honor. La obra parece asumir la dicotomía de los atormentadores-atormentados de Schopenhauer, comentada por Cajal:

Extremadamente severo y esquemático mostróse Schopenhauer al comparar nuestro mundo con un infierno poblado de atormentadores y atormentados. Sin negar algún fundamento al aserto, lo cierto es que nuestro vetusto planeta sugiere antes la idea del limbo que la del infierno. Moramos en un lugar de hastío, donde los más se aburren, mientras los menos se dedican a aburrir... cuando no se atreven a mortificar (Ramón y Cajal, 1950: 1108).

Como indica don Santiago, la sociedad se parece más a un limbo que a un infierno. Si se traslada tal idea al marco telúrico y paródico de Valle-Inclán, escenificada en la reconversión de sus personajes libertinos, se tiene que el dramaturgo ha de proponer una salvación, aunque venida a menos, en la que aparentemente se cumpla el destino, pero, al mismo tiempo, se

rompa con el proceso de degeneración. En el caso de los Gailos, Valle-Inclán prepara el terreno para la salvación a través de las divinas palabras. El final de la obra, de corte alegórico, no deja de ser la simbolización de lo contradictorio: aunque se transgrede el código del honor, la salvación de los personajes parece radicar en quitarle importancia y asumir la monotonía del matrimonio (Baamonde Traveso, 2001: 12). De hecho, Valle se sirve de las palabras que Cristo pronuncia ante la mujer adúltera para salvar el matrimonio de los Gailos, porque ¿quién puede tirar la primera piedra?

Quizás la respuesta se halle en las *Comedias bárbaras*. La salvación de los Gailos es mucho más repentina que la de Montenegro, quien, en *Romance de lobos*, sufre un proceso paulatino de transformación al descubrir un límite ético. Las *Comedias bárbaras*, por tanto, podrían interpretarse como una trilogía en la que se narra una liberación que culmina con la muerte del héroe, don Juan Manuel, muerte que, al subvertir el ambiente degenerado en el que vive, cumple con el destino. El desarrollo del personaje principal deviene así en una «[...] reducción al absurdo de la tesis nietzscheana del superhombre» (Laín Entralgo, 1998: 85). La voluntad absoluta no estaría al servicio del individuo, según Valle-Inclán, sino al de consagrar la memoria de un colectivo, lo que, en último sentido, le llevaría a unos postulados más cercanos a los de Cajal. Por ello, la transformación de don Juan Manuel no tiene efectos solo en el plano individual, sino también en el comunitario, al asumir como propios hijos a los menesterosos a los que cuidaba su difunta mujer. El hallazgo de la voluntad ética le fuerza a repensar la relación con sus súbditos, tan llenos de bajas pasiones como él, pero sin el escudo de su origen social. Mas, aunque Montenegro reniegue de su estirpe de sangre, todavía cree en la existencia de las élites: «Pero Juan Manuel —último resto de su conciencia señorial— está convencido de que los pobres no son capaces de conseguir por sí mismos la justicia que merecen» (Laín Entralgo, 1998: 80-81).

En apariencia, al mantener ese resto, solo cabe un único destino posible: la muerte. Y Valle-Inclán concluye la epopeya del héroe de forma grotesca: don Juan Manuel muere a manos de su hijo Mauro. Sin embargo, el dramaturgo gallego parece insinuar, desde la tergiversación de un mundo que existió, desde la construcción de una rememoración paródica de una voluntad de un sistema social pretérito, que el fenómeno de la salvación es contradictorio: ¿es este fruto de la debilidad del ser humano o surge de una voluntad heroica? En esa indefinición Valle se siente cómodo, y su visión de la degeneración de todo un pueblo, de

toda una estirpe, no deja de ser el reverso caricaturesco, aunque no antagónico, de la siguiente sentencia de Cajal:

Afirma W. James que el destino moral del hombre es llegar a colaborar en la obra de Dios. Destino nobilísimo y, en el fondo, exacto, cuando se trata de sabios ilustres, inventores geniales o de escultores de pueblos. Mas la diaria experiencia nos revela esta verdad decepcionadora [sic]: la mayoría de las personas, en vez de secundar la voluntad divina, colaboran incansablemente en las tentaciones del diablo (Ramón y Cajal, 1950: 1113-1114).

No obstante, hay que tener en cuenta que en su obra literaria el propio Cajal dejó constancia de pareceres muy contrarios entre sí; de hecho, esto quizás refuerce la interpretación de que la posibilidad de salvación cajaliana se entienda como el desarrollo de una voluntad de poder positiva con una fuerte carga ética.

6. Conclusiones

En conclusión, el telurismo paródico de Valle-Inclán rememora un mundo marcado por una lucha descarnada de voluntades. Este uso de la voluntad como configuradora de una determinada memoria, pero también, como creadora de otro tipo de sociedad, es lo que sirve al dramaturgo para renovar la tradición literaria y universalizar un escenario, un *topos*, tan concreto como el de esta Galicia teatral. Sus personajes, como indica Serrano Alonso, se dejan llevar por tres pasiones: mundo, demonio y carne (2010: 260), con las que destruyen el marco tradicional del concepto del honor. Sin embargo, algunos de ellos acaban desarrollando una voluntad ética con la que intentan romper con un pasado corrupto. Este proceso que Valle-Inclán desarrolla en sus personajes puede trasladarse a una lectura de la sociedad de su época: la voluntad ética, que aparece en algunos textos literarios cajalianos, posibilita que una sociedad atrasada o, incluso, en degeneración o decadencia, como podía ser la España finisecular, todavía tenga una posibilidad de salvación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio (2015): «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311, pp. 17-35.
- ARLANDÍS, Sergio (2016): «Reversos y crisis del código del honor barroco: hacia el esperpento de Valle-Inclán», *Monteagudo*, 21, pp. 193-210.
- AYALA, Jorge (1998): «El regeneracionismo científico de Ramón y Cajal», *Revista de Hispanismo Filosófico*, 3, pp. 33-50.
- BAAMONDE TRAVESO, Gloria (2001): «*Divinas palabras*, obra de transición en la dramaturgia de Valle», *Archivum*, 56, 1, pp. 7-26.
- CALVO CARILLA, José Luis (2008): *El sueño sostenible: estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- COUCEIRO DOMÍNGUEZ, Enrique (1998): «Troncalidad, fuero, sociedad estamental gallega en las “Comedias Bárbaras” de Valle-Inclán», *Revista de antropología social*, 7, pp. 121-147.
- DELRUE, Elisabeth (2015): «El discurso de la ciencia al servicio de la representación de la realidad: *La lucha por la vida* (1904) de Pío Baroja», en Solange Hibbs y Carole Fillière (eds.), *Los discursos de la ciencia y de la literatura en España (1875-1906)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 419-434.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1972): *La estética de Valle Inclán*, Madrid, Gredos.
- DOMÉNECH, Fernando (1994): «Introducción», en Ramón María del Valle-Inclán (autor), *Comedias bárbaras II. Águila de blasón*, Madrid, Espasa, pp. 9-37.
- FERNÁNDEZ SANTARÉN, Juan Antonio (2006): «Introducción», en Santiago Ramón y Cajal (autor), *Recuerdos de mi vida*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2017): *Cómo se analiza una obra de teatro, ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- GREENFIELD, Sumner M. (1972): *Ramón María del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos.
- ÍNIGUEZ EGIDO, Alain (2020): *Luces y sombras en la narrativa de la victoria: Madrid, de Corte a cheka, de Agustín de Foxá*, Madrid, Guillermo Escolar Editor [en prensa].
- JARQUE, Vicente (1992): *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamín*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1991): «Introducción», en Ramón María del Valle-Inclán (autor), *Divinas palabras*, Madrid, Espasa, pp. 7-86.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1998): *Españoles de tres generaciones*, Madrid, Real Academia de la Historia.

- LANDÍN MARTÍNEZ, Pablo (2016): *La expresión de lo trágico en el «ciclo mítico» de Valle-Inclán: La presencia de Shakespeare y paralelismos con las tragedias de García Lorca*, tesis doctoral dirigida por la Dra. María Clementa Millán Jiménez, UNED.
- LEWY, Enriqueta (1987): *Santiago Ramón y Cajal: el hombre, el sabio, el pensador*, Madrid, CSIC.
- LÓPEZ PIÑERO, José María (1995): *Ramón y Cajal*, Barcelona, Biblioteca Científica Salvat.
- LOSADA GAYA, José Manuel (1993): «La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología», en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 589-596.
- MENDOZA GARCÍA, Eva María (2011): «Caballeros y escribanos. Las implicaciones familiares en Málaga de los linajes Íñiguez de Aguirre y Vargas Machuca», *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, 33, pp. 343-358.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008): *Fragmentos póstumos*, vol. 4, Madrid, Tecnos.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1950): *Obras literarias completas*, Madrid, Aguilar.
- (1981): *Recuerdos de mi vida: Historia de mi labor científica*, Madrid, Alianza Editorial.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*. Disponible en línea: [\[http://dle.rae.es/?w=diccionario\]](http://dle.rae.es/?w=diccionario) (06/12/2019).
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1924): «Apuntes de crítica literaria. La comedia bárbara de Valle-Inclán», *España*, 10, 409, pp. 8-9.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, María (2015): *Novela y filosofía de la generación del 98 a José Ortega y Gasset*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Manuel Barrios Casares, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2001): *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 93-140.
- SALVADOR SALVADOR, Julio (2020a): «Santiago Ramón y Cajal, 85 años después de su muerte. Apuntes sobre su última obra literaria», *Razón y fe: Revista hispanoamericana de cultura*, 1443, pp. 43-54.
- (2020b): «Miguel de Cervantes en *Psicología de Don Quijote y el quijotismo*: ¿creación de un biógrafo llamado Santiago Ramón y Cajal?», en Rafael Massanet, Miguel G. Garí y Francisco José García (eds.), *De la reina al carpintero: biografías de Época Moderna, entre la historia y la literatura*, Madrid, Síndesis, pp. 216-226 [en prensa].
- SANTOS ZAS, Margarita (2017): «Introducción», en Ramón María del Valle-Inclán (autor), *Obras Completas. IV. Teatro*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. X-CLXXIII.
- SAUQUILLO, Julián (1999): «Política e individuo en la crisis del 98 (Disidencia, ascesis literaria y política en Ramón del Valle-Inclán)», *Revista de estudios políticos (Nueva época)*, 106, pp. 65-110.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004): *El arte de hacerse respetar*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal.

- SERRANO ALONSO, Javier (2010): «*Cara de Plata*. Tres donjuanes en el telar de Valle-Inclán», *Moenia*, 16, pp. 246-266.
- TZITSIKAS, Helene (1965): *Santiago Ramón y Cajal. Obra literaria*. México, Ediciones de Andrea.
- (1977): *El sentimiento ecológico en la generación del 98*, Barcelona, Borrás Ediciones.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1991): *Divinas palabras*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1994a): *Comedias bárbaras I. Águila de Blasón*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1994b): *Comedias bárbaras II. Cara de plata*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1994c): *Comedias bárbaras III. Romance de lobos*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Espasa-Calpe.