

Urszula Aszyk

Intertextualidad y transformaciones transgresoras en el teatro de Valle-Inclán: La cabeza del Bautista ante el cuento evangélico y el mito de Salomé

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 16, 13-28

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Urszula Aszyk

INTERTEXTUALIDAD Y TRANSFORMACIONES TRANSGRESORAS EN EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN: *LA CABEZA DEL BAUTISTA* ANTE EL CUENTO EVANGÉLICO Y EL MITO DE SALOMÉ

Resumen: En el presente trabajo se plantea la cuestión de intertextualidad literaria y la intertextualidad pictórica en el teatro valleincliniano, tomando como ejemplo *La cabeza del Bautista*, pieza en un acto cuyo título hace referencia al relato evangélico. Nuestro estudio afirma que la obra también mantiene un diálogo intertextual con *Salomé*, tragedia en un acto de Oscar Wilde. Por otra parte, siguiendo las indicaciones teórico-metodológicas de Jan Białostocki, así como de Ernst H. Gombrich, se ha podido comprobar que ambas obras se relacionan intertextualmente con los cuadros pictóricos barrocos y los de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Palabras clave: *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, *Salomé* de Oscar Wilde, intertextualidad literaria, intertextualidad pictórica

Title: Intertextuality and Rule-Breaking Transformations in the Theatre of Valle-Inclán: *The Head of the Baptist* Set against the Evangelical Story and the Salome Myth

Abstract: This work deals with the question of literary and pictorial intertextuality in the theatre of Valle-Inclán, using, as an example, *La cabeza del Bautista* (The Head of the Baptist), a one-act work whose title refers to the evangelical story. Our study affirms that the work also maintains an intertextual dialogue with *Salome*, the one-act tragedy by Oscar Wilde. On the other hand, following the theoretical-methodological indications of Jan Białostocki, as well as those of Ernst H. Gombrich, it has been possible to prove that both works are intertextually related to the paintings of the Baroque and some of the end of 19th and beginning of 20th centuries.

Keywords: Valle-Inclán's *La cabeza del Bautista*, Oscar Wilde's *Salome*, literary intertextuality, pictorial intertextuality

INTRODUCCIÓN

Según leemos en las *Memorias* de Pío Baroja, Valle-Inclán y Ramiro de Maeztu “consideraban el sistema de la lectura anterior como el mejor para producir obra literaria”. El primero de ellos, recuerda Baroja, solía decir “que tomar un episodio de la Biblia y darle un aire nuevo, para él era un ideal” (1949: 407). En qué medida aquellas declaraciones eran serias, no lo sabemos, no obstante, los críticos parten de ellas para señalar que la lectura previa influía en el proceso de creación valleincliniana. Ciertamente es, observa Iris M. Zavala, que “la genética de sus textos” comprueba su “actividad lectora”. Más aún, concluye la eminente estudiosa: “Lectura y escritura son fases de un mismo y único proceso” en Valle-Inclán (1988: 161).

Un ejemplo del procedimiento así descrito sería *La cabeza del Bautista*, obra dramática publicada por primera vez en 1924¹ y estrenada al poco tiempo en Madrid y Barcelona². Un estudio atento de esta pieza permite opinar que no solamente la lectura de los pasajes del Nuevo Testamento y el conocimiento de las obras literarias que éstos han inspirado condicionaron la concepción de la pieza que en este trabajo nos va a ocupar. De otra fuente de ideas podría servir a Valle-Inclán el arte, sobre todo, el arte pictórico. Es sobradamente sabido que Valle-Inclán mantenía estrechas relaciones con el mundo de Bellas Artes y se interesaba por la pintura como crítico. Más aún, resalta Jesús María Monge: “La literatura valleincliniana y el arte mantienen un diálogo constante sobre la filosofía de la belleza y los fundamentos artísticos [...]” (2003: 21). Como hemos podido comprobar en otra ocasión³, en el teatro de Valle-Inclán dicho “diálogo” adquiere –especialmente allí donde hay representaciones de la muerte– rasgos de provocación. Y éste es también el caso de *La cabeza del Bautista*: al ser estrenada, la obra “provocó” unas críticas agudas por parte de la crítica más conservadora de la época. La tacharon de “inmoral” y “malsana”, subrayando que no gustó “a la gran masa de espectadores”. Nadie, sin embargo, se ha dado cuenta de que las circunstancias de la muerte del Bautista, tal y como las presentan los evangelistas y a las que alude la obra valleincliniana, han inspirado ya mucho antes cuadros subversivos. Y al parecer, hasta la fecha, no se ha planteado la cuestión de la intertextualidad pictórica de la obra, aunque la preocupación de Valle-Inclán por el aspecto plástico de lo que se representa en el espacio dramático,

¹ *La cabeza del Bautista* apareció por primera vez junto con *La rosa de papel*, en el tomo de *La Novela Semanal*, y ambas piezas fueron presentadas como “novelas macabras”. En 1927 las dos fueron incluidas en el volumen del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, a cuyo título acompañaba una indicación de carácter genérico: “melodramas de marionetas”.

² El estreno de la obra, que aquí nos va a interesar, se llevó a cabo el 17 de octubre de 1924, en el Teatro Centro de Madrid, por la Compañía Enrique López Alarcón. Unos meses después de la escenificación madrileña, en marzo de 1925, la compañía de Mimx Aguglia realizó la suya en Barcelona, producción que el público de Madrid vio en mayo de 1926 en el Teatro de la Latina.

³ He leído sobre este tema en la ponencia plenaria: “Las representaciones de la muerte en el teatro valleincliniano ante la tradición iconográfica de la muerte”, en el Congreso Internacional “Valle-Inclán y el arte”, celebrado del 25 al 28 de octubre de 2011 en la Universidad de Santiago de Compostela.

en particular en la última escena, salta a la vista y hace que la relación entre los cuadros “pintados” por él con palabras⁴ y los pictóricos pintados por artistas surja de modo casi natural.

Para demostrarlo, habría que abordar la relación semiológica entre la obra valleincliniana y las obras pictóricas, sin perder de vista la relación que la une con otras obras literarias; asimismo, enfocar el estudio en la interdiscursividad⁵. Pero, dado que la especificidad del género dramático permite distinguir los cuadros dramáticos, parecía justificado acudir a los estudios de intertextualidad pictórica. Conviene recordar que, de acuerdo a la definición de Patrice Pavis, por “cuadro dramático” se entiende la unidad “temática y no actancial” de la obra dramática y que a esta unidad “corresponde, casi siempre, un decorado particular” (1998: 104).

Por consiguiente, de gran utilidad nos han resultado los trabajos de Ernst H. Gombrich. Convencido de que ningún pintor “parte desde el cero”, el famoso teórico e historiador de arte considera la creación artística como un proceso subordinado a la “norma de esquema y corrección”; a saber: un cuadro es el resultado del proceso de “corrección” o “modificación” de los esquemas/modelos existentes (1963 y 2000: 321). Otras sugerentes indicaciones las hemos encontrado en escritos de Jan Białostocki que, al modificar el método de Erwin Panofsky⁶, elaboró la teoría del “tema de marco” (*temat ramowy*) o “tema arquetípico” como elemento que une los cuadros en series, independientemente de épocas y lugares geográficos (1961: 160-168 y 1982: 275-307)⁷. En sus exhaustivos análisis de obras del arte, Białostocki alude a menudo a las obras literarias unidas con ellas por el “tema arquetípico”. Desde luego, esta teoría coincide en algunos puntos con la posterior propuesta de Roland Barthes (1968) de aplicar la teoría de intertextualidad tanto a la obra literaria como a la pictórica.

A continuación, resumiremos los resultados de nuestro análisis que, dado el concepto de relaciones entre las obras del arte que compartimos con los teóricos citados, no abarca la cuestión de si Valle-Inclán conocía o no las obras con las que la suya se ve vinculada intertextualmente.

⁴ El carácter del presente ensayo no permite desarrollar este tema, pero las obras de Valle-Inclán merecen ser estudiadas como ejemplo del uso de la fórmula horaciana de *ut pictura poesis* en el siglo XX; fórmula difundida en España, entre otros, a través de los versos de Lope de Vega: “Bien es verdad que llaman la Poesía / Pintura que habla, y llaman la Pintura / muda Poesía” (*La hermosa de Angélica*), y ampliamente asimilada por los poetas y dramaturgos áureos.

⁵ De esta manera Cesare Segre (1990) distingue la intertextualidad entre una obra literaria y las artes.

⁶ Interesa mencionar aquí el “análisis iconográfico” de Erwin Panofsky, que constituye una etapa del “método iconológico” por él elaborado. Dicho análisis, que “se ocupa de las *imágenes, historias y alegorías*, en vez de *motivos*, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con *temas o conceptos* específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por tradición oral” (Panofsky 2001: 21).

⁷ Aquí y también más adelante, las traducciones del polaco al español (o en algunos casos, del inglés) son de la autora del artículo.

ENTRE EL EVANGELIO Y EL MITO DE SALOMÉ

Para poder continuar nuestro estudio, es preciso resumir la historia narrada por los evangelistas, san Mateo y san Marcos, pese a que sea comúnmente conocida: Herodes había encerrado a Juan, el profeta, en la cárcel, aunque le apreciaba, porque éste le criticaba por mantener una relación incestuosa con Herodías, esposa de su hermano Felipe. Cuando se celebró la fiesta de cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó para agradarle, por lo que él prometió darle todo lo que pidiese, y ella, por consejo de su madre, le pidió que le trajeran en un plato la cabeza de Juan el Bautista. Cumpliendo la promesa, el tetrarca ordenó decapitar a Juan en la cárcel y cuando su cabeza fue traída en un plato, y ofrecida a la muchacha, ella se la enseñó a su madre⁸.

Es común opinar que el texto evangélico opera –de acuerdo con la tipología de Genette– como hipotexto en las obras que hacen referencia a la decapitación de san Juan Bautista o la representan. Realmente, los dos evangelistas al relatar el mismo episodio del siglo I parecen copiarse recíprocamente en lo que concierne a la cronología y carácter de los hechos. Y aunque difieren el uno del otro en detalles o matices, los dos reproducen lo esencial de la noticia transmitida por las fuentes romanas, y en este sentido se puede hablar de un relato y no de dos. No obstante, no todo de lo que la literatura y el arte posteriores se sirven proviene del Nuevo Testamento. Es preciso, pues, notar que los dos evangelistas omiten el nombre “Salomé” que, sin embargo, más tarde utilizan con frecuencia los escritores y artistas al referirse a la hija de Herodías. La fuente de este dato la constituyen los escritos del historiador romano, Flavio Josefo, autor de *Antigüedades judaicas*. Por otra parte, en san Marcos y san Mateo se observan varias modificaciones respecto a las fuentes romanas mencionadas: introducen la danza de la hija de Herodías como elemento estructural fundamental y aplican la norma de licencia poética al estructurar el tiempo y espacio, etc. Acierta Rafael Cansinos-Assens resaltando en las narraciones de san Mateo y san Marcos una “rudimentaria elaboración estética”. Teniendo en cuenta, advierte el autor citado, la distancia real entre el lugar donde se celebró la fiesta de Herodes y la fortaleza en la que estaba encarcelado el futuro santo, no pudo ser cumplida la orden de decapitar al Bautista “con esa celeridad sorprendente”. Y todavía menos posible, subraya Cansinos-Assens y también otros comentaristas, que se trajera a los comensales la cabeza sangrienta del Bautista (1919: 13). Sin embargo, éste y la danza son los motivos que han inspirado más obras literarias y representaciones artísticas en la época moderna. Cabe apuntar que la danza tuvo sus primeras representaciones ya en la más temprana Edad Media, en manuscritos, capiteles y tímpanos de iglesias⁹.

⁸ Para el presente resumen utilizamos *La Santa Biblia* (1974): para san Mateo (14: 2-12) p. 891, y para san Marcos (6: 17-29) p. 919.

⁹ Una extensa lista de obras medievales protagonizadas por Salomé bailando delante de su padrastro la ofrece Walker Vallido (2011).

¿En qué medida *La cabeza del Bautista* se ve relacionada con la tradición recordada? Aparte del título, sus vínculos con la narración evangélica no resultan tan obvios. Incluso se podría leer sin tomar en consideración los Evangelios. Esta clase de lectura la practicaron, según se deduce de los estudios de Dru Dougherty y María Francisca Vilches (1993), y también de los de Jesús Rubio Jiménez (1993, 1996), los críticos del período anterior a la Guerra Civil. Éstos rechazaron también la posible relación de la obra valleincliniana con *Salomé*, tragedia en un acto de Oscar Wilde, que tuvo en España a comienzos del siglo XX una extraordinaria recepción, tema al que volveremos más adelante.

En un artículo del periódico madrileño *El Liberal* (21.03.1925), se subraya que Valle-Inclán “ha querido descender hasta las últimas capas sociales para trazar un agua-fuerte tétrico, lujuriente y pasional que sirviese de antítesis a la *Salomé* de Oscar Wilde” (*apud* Rubio Jiménez 1993: 80). El crítico, como vemos, se fija en el rebajamiento del estatus de los personajes dramáticos para, a continuación, resaltar que lo que encontramos en la obra de Valle-Inclán no es sino “una dramática visión de lujuria, de amor y de muerte”, y que al espectador solo se le presenta “lo crudo, lo externo y lo repugnante de la situación”. En consecuencia, “se esfuma” lo que iba a ser la “obra de arte” (*apud* Rubio Jiménez 1993: 81).

No queda claro si el crítico citado comenta la obra leída o la representada. En cambio, las aclaraciones de los actores hacen referencia a la lectura que anticipa su interpretación escénica. Juana Gil Andrés explica que al prepararse para el papel de La Pepona intentó ver en este personaje –“acaso sugestionada por el título”– “el recuerdo de la hija de Herodías, de aquella princesa lasciva”, pero se sintió incapaz de representarla así. Finalmente, la interpretó convencida de que “la Pepa de *La cabeza del Bautista* en nada se asemejaba a *Salomé*” (*apud* Rubio Jiménez 1993: 76). De modo similar pensaba Alfonso Tudela, actor al que le tocó el papel de Don Igi. Como dice, prefirió ver en este personaje las “inspiraciones shakesperianas y vislumbres de los inmortales personajes que creó Víctor Hugo” (*apud* Rubio Jiménez 1993: 75).

Vale la pena citar también algunas reseñas publicadas después del estreno de *La cabeza del Bautista*. Según el crítico de *El liberal* (19.03.1925):

El título sugiere ya de por sí la inspiración poética a que Valle-Inclán ha referido el tema pasional de su drama concentrado en la figura de cierta *Salomé* rústica y moderna, de la misma manera que los pintores del Renacimiento, representaban mitos y leyendas clásicos atemperados al gusto de la época en punto a la expresión exterior de trajes y de sentimientos. (*apud* Rubio Jiménez 1993: 79).

Más común, sin embargo, fue vincular la obra valleincliniana con la estética del “Goya de los *Caprichos*” o con el *gran guiñol*. Y en cuanto al contenido, alguien concluía que se trataba de “degeneraciones morbosas y malsanas”, y alguien más se quejaba de que Valle-Inclán “dignificaba solo a medias el «repulsivo final»”. Hubo, no obstante, un intento de suavizar esta impresión: “en otras manos [*La cabeza del Bautista*] hubiera sido cuadro de profanación bíblica” (*apud* Dougherty y Vilches 1993: 66).

Los estudios más serios de la posible conexión de *La cabeza del Bautista* con el relato evangélico surgen décadas después de la primera aparición pública de la obra. Miguel Ángel Pérez Priego concluirá entonces:

A nuestro entender, sin embargo, lo que conviene someter a consideración, más que posibles influencias y “relaciones fácticas” particulares, es la presencia del tema tradicional –la muerte del Bautista– en el proceso creador de la obra valleinclanesca y su reelaboración en una nueva forma literaria. Desde esta perspectiva de la continuidad diacrónica del tema, en seguida se observa que *La cabeza del Bautista* nos presenta una versión extraordinariamente distorsionada y alejada de la anécdota histórica. (1981: 193)

Según el mismo autor, al trasladar la historia del Bautista a las circunstancias nuevas, a saber, a “cierta realidad española, más o menos contemporánea y representativa”, Valle-Inclán somete el tema “a un extrañamiento deformador, demiúrgico” (Pérez Priego 1981: 193). Está claro que Pérez Priego hace su lectura a través de las aclaraciones valleinclanianas acerca de la estética del esperpento, la que exige ver el mundo desde arriba, “levantado en el aire” y con “una dignidad demiúrgica”. Sin embargo, el mismo autor, que en *La cabeza del Bautista* ha señalado la “distorsionada” (esperpéntica) versión de “la anécdota histórica”, no quiere admitir la presencia de una deformación transgresora del texto evangélico.

No plantea tantos problemas *Romance de lobos* (1908), obra en que Valle-Inclán alude a la suerte de san Juan Bautista de modo más obvio. Éste es, a su vez, un ejemplo del humor negro y del particular gusto del autor gallego por lo macabro. Nos referimos a la escena en la que Fuso Negro, al encontrarse con Manuel Montenegro, le cuenta una de sus aventuras: “Hace años salió [del mar] el cuerpo de un rey, con corona de oro y pedrería... Traíala tan bien puesta, que no se lo pudo arrancar y fue menester cortarle la cabeza...” (Valle-Inclán, 1971b: 80). Este breve recuerdo inspira la segunda parte del diálogo en que Montenegro, refiriéndose a sus hijos, se imagina qué podría ocurrir si hubiera muerto en el naufragio del que acababa de salir vivo. Y cuando llega a la conclusión de que le segarían la cabeza para ofrecérsela a sus hijos, Fuso Negro añade: “Se la presentaríamos en una fuente de plata cuando estuviesen sentados a la mesa” (Valle-Inclán 1971: 80). La última frase remite claramente al relato evangélico y a sus múltiples representaciones pictóricas, entre las que hay cuadros tan famosos como los Cranach, Tiziano y Caravaggio o Rubens. Pero, aparte de las visualizaciones artísticas de la escena en la que Salomé sujeta una fuente o bandeja con la cabeza del Bautista, hay algunas que, como las de Andrea Solario (1507) y Sebastián de Llanos Valdés (1670) –ambas tituladas: *La cabeza de san Juan Bautista*–, representan solo la cabeza del profeta colocada en una fuente. Como establece Erwin Panofsky, durante los siglos XIV y XV la imagen de la cabeza del Bautista así representada se había transformado en “una imagen aislada de devoción en los países del norte y el norte de Italia”, asimismo, “se había desmembrado de una representación de la historia de Salomé”. Los elementos que simbólicamente distinguían a Salomé de la otra protagonista bíblica, Judith de Betulia, que decapitó a Holofernes, se separaron en el antedicho período (Panofsky 2001: 23).

La cabeza del Bautista de Valle-Inclán no reproduce ninguna de estas imágenes con el tiempo estereotipadas. Pero sí el conflicto dramático remite a los momentos clave de la his-

toria narrada por los evangelistas. Si la reducimos al esquema “dramático”, es decir, a una suerte de armazón sobre el cual se apoya, descubrimos paralelismos. En primer lugar, notemos que, al igual que los Evangelios, en Valle-Inclán se comete el crimen por consejo de una mujer y así el personaje de La Pepona se asemeja a Herodías. También, el motivo del crimen manifiesta cierto parecido, a saber: el profeta, Juan Bautista, resulta incómodo en la corte de Herodes Antipas, porque critica su relación con Herodías, esposa de su hermano, y, análogamente, los personajes valleinclanianos matan a El Jándalo, porque él, sabiendo de qué manera Don Igi se había hecho rico en América, les chantajea y por eso resulta peligroso. La versión valleinclaniana se aleja de la creada por los evangelistas en cuanto al modo de llevar a cabo el asesinato: Don Igi mata a El Jándalo apuñalándole cuando éste besa y abraza a La Pepona. Difiere también en el desenlace: La Pepona besa enloquecida al muerto, descubriendo el placer de una relación erótica que no se basa solo en el dinero. Pero, exactamente en ese momento, se estrecha la relación entre la obra valleinclaniana y la de Wilde, adquiriendo rasgos de un diálogo intertextual.

Lo dicho obliga a recordar qué impacto había causado la primera traducción de *Salomé* de Oscar Wilde¹⁰ en España (1902). En pocos años la misma obra fue traducida al castellano dos veces más¹¹, además, escenificada por Margarita Xirgu en Barcelona, en 1910. Y a pesar de que la representación teatral resultara un escándalo (Xirgu bailaba la danza de siete velos descalza, enseñando su vientre), durante más de dos décadas Oscar Wilde y su obra iban seduciendo a numerosos autores de habla española, entre otros, a Rubén Darío, Manuel Machado, Pardo Bazán, Gómez de la Serna y Pío Baroja. Una muestra de esta particular fascinación la constituye, sin duda, también el libro: *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire* (1919), en la que Rafael Cansinos-Assens, escritor, traductor y figura clave de las vanguardias poéticas de las primeras décadas del siglo XX, agrupa sus ensayos y traducciones. A comienzos de los años veinte aparecen, sin embargo, artículos críticos sobre la figura de la mítica Salomé, de autores tan eminentes como José Ortega y Gasset y Ramón Pérez de Ayala, y un ensayo satírico de Antonio de Hoyos¹², con el que se confirma la saturación del tema. Y, precisamente en este contexto, hay que situar *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán.

El origen de aquella curiosa fascinación por la figura de Salomé se remonta a la segunda mitad del siglo XIX¹³. Su inicio lo marcó la exposición de dos obras de Gustave Moreau en el Salón de París, en 1876: el óleo titulado *Salomé* que recrea la danza de la hija

¹⁰ *Salomé* de Oscar Wilde fue escrita en francés entre 1891 y 1892, y en 1894 traducida al inglés. Tuvo una recepción turbulenta. En Inglaterra se enfrentó con rechazo y prohibiciones, como obra que profanaba la Biblia. En Europa, empezó a difundirse después del estreno de 1896, realizado en París, aunque no sin dificultades. Con más suerte fue llevada a cabo la escenificación de Max Reinhardt, estrenada en Berlín, en 1903. Lo siguió el estreno de la ópera de Richard Strauss basada en la obra wildeana (Dresden 1905).

¹¹ En el período que aquí nos interesa, la traducen al castellano: J. Pérez de Jorba y B. Rodríguez, como primero, en 1902; luego, M. Guerra Mondragón, en 1914, y R. Cansinos-Assens, en 1919.

¹² Un repaso de la literatura escrita en castellano sobre la mítica Salomé lo ofrece Delfina P. Rodríguez Fonseca en su artículo (en línea), en el que resume lo establecido en su libro: *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en literaturas hispánicas* (Oviedo, KRK, 1927).

¹³ Su alcance comprueba el catálogo de la exposición: *Comme Salomé. Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914*, editado por la Université de Toulouse-Le Mirail en 1986.

de Herodías, y la acuarela, *La aparición*, que representa a una Salomé joven y bella, a su vez andrógina, que con la mano izquierda enseña la cabeza decapitada de san Juan Bautista como si ésta apareciera milagrosamente. Y aunque unos años antes surgieron obras que trataban el tema de Salomé, solo con la exposición mencionada empezó el proceso de cristalización del “mito finisecular” de Salomé¹⁴.

María Jesús Zamora Calvo ve aquel fenómeno “íntimamente” vinculado con la decadencia. Salomé, según la autora, se transformó en “un mito clave entre todas las «flores del mal» [...]. En la sensualidad de su danza se aunaron Eros y Thanatos. Por ello, Salomé se convirtió en el símbolo por excelencia de belleza, voluptuosidad, crueldad y astucia”. En su figura, sobre todo en la creada por Oscar Wilde, se aunaron los motivos más representativos de la época: “esteticismo, localización en un pasado que superaba con su crueldad y sus vicios la trivialidad del presente, el pecado cometido como obra artística, etc.” (Zamora Calvo 2010: en línea). Partiendo de este modelo, Ramón Goy de Silva creó su pieza teatral *Salomé. La de siete pecados (el libro de las danzarinas)* (1909), en la que presentó a Salomé como una “deidad simbólica”. Según las palabras de Zamora Calvo, esta Salomé es a su vez una “evocadora de la lujuria, la histeria y la belleza”, muy próxima a la protagonista wildeana. De entre varios intentos de trasplantar a las letras españolas el mismo mito, citemos también el *Tríptico de Salomé* (1909) del poeta Francisco Villaespesa que, como subraya Zamora Calvo, “supo nacionalizar las tendencias modernistas provenientes sobre todo de Francia y divulgarlas con el carácter y la idiosincrasia propias de lo español” (Zamora Calvo 2010: en línea). Los títulos de los sonetos de los que se compone su *Tríptico*, llevan los nombres propios de Herodías, Johanán y Salomé, y remiten a los protagonistas del conflicto central del drama de Oscar Wilde. Al completar su lista de obras en las que revive la figura de Salomé, Rafael Cansinos-Assens incluye también *Salomé* del poeta portugués, Eugenio de Castro, al que aprecia de particular manera. No obstante, al resumir sus observaciones, subraya que nadie complica la versión del Evangelio como Oscar Wilde: “esencialmente con elementos eróticos extraídos de la virginal androginia de Salomé” (1919: 13).

LA CABEZA DEL BAUTISTA Y SALOMÉ DE OSCAR WILDE

Wilde respeta el estatus de los protagonistas del episodio evangélico (tetrarca, princesa, profeta), y reproduce en forma dramática los momentos clave: durante la fiesta celebrada en su honor Herodes exige que la hija de Herodías baile y, en cambio, le promete dar todo lo que pida; ella, por consejo de su madre, pide la cabeza de Juan (en el original Jokanaan), y a pesar de que Herodes se siente espantado al oírlo, Salomé consigue la cabeza deseada, gracias a la astucia de su madre. La historia de san Juan Bautista según Wilde tiene, sin embargo, un desenlace distinto. Al ver a Salomé besando la cabeza del Bautista, Herodes ordena: “¡Matad a esa mujer!”, y entonces: “Los soldados se precipitan y aplastan con sus escudos a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea” (Wilde 1979: 42).

¹⁴ Sara López Abadía Arroita describe así la versión del mito de Salomé que cristaliza en la segunda mitad del siglo XIX (1988).

La lectura de la historia narrada por los evangelistas sufre en Wilde también otras modificaciones o, más bien, expone lo que allí ha quedado oculto: el deseo erótico y perverso que, a excepción de Juan, determina las acciones de los protagonistas. Ninguno de ellos llega, sin embargo, a sentirse satisfecho: Herodías ama a Herodes, que ama a Salomé, a la que ama también Narraboth, y a éste último ama el paje de Herodías. En esta cadena de amores frustrados destaca Salomé, la que se siente atraída, primero, por la voz de Juan y luego por su cuerpo: “blanco como los lirios de un campo”. Los versos que siguen desarrollan esta comparación poética: “blanco como la nieve”, más blanco que “las rosas del jardín de la reina de Arabia” o “el pecho de la Luna cuando yace sobre el pecho del mar”. Al descubrir la sorprendente belleza del cuerpo masculino, Salomé se enamora, pero no de Juan como persona, sino de su cuerpo. Al verse rechazada e insultada por el profeta por ser “hija de una madre incestuosa”, responde con enfado: “Tu cuerpo es horrible. Es como el cuerpo de un leproso” (Wilde 1999: 20). Quiere, no obstante, besarle y está segura de que lo hará: “Besaré tu boca, Juan. Besaré tu boca”. Lo consigue, pero antes se ha de cortar la cabeza del hombre que solo escucha “la voz del señor Dios” y ama a Jesús.

Salomé es una joven y bella princesa vestida y adornada al estilo oriental. El joven sirio, al verla en el momento de levantarse de la mesa, la describe como “una paloma que se ha desorientado [...], un narciso que tiembla al viento [...], una flor de plata”, y sus “manitas blancas” son como palomas y mariposas (Wilde 1979: 15). Contrasta con esta imagen la de La Pepa valleinclaniana: una “mujerona con rizos negros, ojeras y colorette” (Valle-Inclán 1996: 393). Es una “princesa”, pero de un Café y Billares de un pueblo español remoto, amancebada con su propietario, Don Igi. Según los hombres presentes en el bar, el cura critica su conducta y La Pepona “como mujer, es quien se consume viéndose señalada por la Iglesia” (Valle-Inclán 1996: 394). Al ver a El Jándalo entrando en el bar, “el magnetismo de sus ojos [...], fosforecidos bajo el junto entrecejo” se hace más visible, le sonrío y “pasándose la lengua por los labios” le saluda “con un guiño obsceno” (Valle-Inclán 1996: 406).

El modo de llamar la atención del hombre es, en este caso, vulgar, totalmente opuesto al de la Salomé wildeana que se expresa como una joven e ingenua poeta. Tampoco la relación que inicia La Pepona con El Jándalo tiene nada que ver con el deseo erótico de la joven princesa. Salomé emprende su juego erótico porque se siente perseguida por Herodes, hombre viejo y ridículo con sus cortejos. Y es solo entonces cuando se produce su transformación: de una muchacha joven y pura se convierte en una mujer perversa, de inclinación sádica. Las consecuencias de este cambio se ponen de manifiesto en la escena –llamémosla “del beso”– en la que resalta lo espantoso y necrófilo. Y es este el aspecto que destaca también en el desenlace de la obra de Valle-Inclán: La Pepona, como Salomé, besa apasionadamente la boca del hombre que acaba de perder la vida.

Los demás personajes principales del drama valleinclaniano son, igualmente, caricaturas de los protagonistas wildeanos: Don Igi, que equivale a Herodes, es un viejo mezquino, lujurioso y además rico gracias a su esposa muerta, a la que, al parecer, ha matado, y El Jándalo, que remite a la figura del Bautista, es un hombre que llega de tierras americanas y su “actitud conquistadora” no es sino un rasgo propio del tipo que va “luciéndose en tabernas y romerías y piropeando a las mozas” (Rubio Jiménez 1996: 399, n. 83).

La “presencia” de *Salomé* de Oscar Wilde en *La cabeza del Bautista* ha causado polémicas en el período de posguerra española. En su libro dedicado a la vida y obra de Valle-Inclán (1943), Melchor Fernández Almagro advierte que no es difícil ver la vinculación entre las dos obras: la indica el título y la escena final del beso. Casi treinta años más tarde, Manuel Bermejo Marcos lo critica, convencido de que Oscar Wilde “no hizo en su drama sino popularizar la leyenda del imposible amor de la hija de Herodías por el Bautista”, ya bien conocida, y por eso no pudo inspirar a Valle-Inclán (1971: 268-269). La *Salomé* de Wilde, “aparte de haberle podido sugerir el motivo a nuestro autor, no tiene nada que ver con *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán”. Bermejo Marcos lo niega rotundamente y subraya que “son dos obras enteramente diferentes” (1971: 270). Por su parte, Pérez Priego observa que Valle-Inclán “prescinde” de “los motivos temáticos en que más había insistido el arte decadentista”: en su obra no hay nada de “la ambientación exótica y la enigmática depravación erótica de *Salomé*” (1981: 194). En la obra de Valle-Inclán se da solo “un caso de amancebamiento” y no hay, insiste el mismo autor, “tremendas aberraciones sexuales”, presentes en Wilde, a consecuencia de lo cual “la muerte y el beso de la Pepona a la boca ya fría del Jándalo ha perdido casi todo su monstruoso y anormal simbolismo erótico” (Pérez Priego 1981: 194).

A nuestro modo de ver, a las dos obras las separa el estilo individual de cada autor y la convención teatral a la que con sus obras responden: la de Wilde se sitúa en la corriente del arte decadentista y modernista, y la de Valle, en la expresionista. Pero no se pueden descartar por ello paralelismos entre las dos piezas. A pesar de que desaparezca “la grandeza decadentista del poema trágico”, como sostiene Bermejo Marcos, la versión valleincliniana al trivializar el relato evangélico en versión wildeana, obviamente mantiene con ésta una relación intertextual. No por casualidad cierra la obra de Valle-Inclán la escena del beso. Y queramos, o no, entabla con la tragedia de Oscar Wilde un diálogo, al mismo tiempo que forma un eslabón en la cadena de relaciones que se iban creando antes entre las obras que trataban un tema común, al que Białostocki llamaría “arquetípico”. Mencionemos aquí dos de ellas: una dramatización de Stéphane Mallarmé, *Herodías*, y el cuento de Gustave Flaubert igualmente titulado. En las dos, la crítica ha visto la fuente de la *Salomé* wildeana. Se cree que, sobre todo, el cuento de Flaubert podría servir a Wilde de punto de partida ya que, a pesar de ser una reinterpretación de los hechos históricos, sigue fielmente el esquema del relato evangélico. La hija de Herodías se convierte en él en un instrumento que su madre, que se siente ofendida por el Bautista, utiliza para vengarse. Wilde aprovecha este dato en la construcción de su obra, no obstante, lo interpreta a su manera: lo político en Flaubert lo sustituye por lo erótico, o, según Luz Aurora Pimental, por “la lujuria como obsesión de poder” (1996: 54). En Valle-Inclán, La Pepona por su propia voluntad sirve de cebo que ha de atraer a El Jándalo para que Don Igi le mate a sangre fría.

Con respecto a la escena del beso en la obra de Wilde, se ha sugerido como posible fuente de inspiración el poema de Heinrich Heine, *Atta Troll* (1841), en el que es Herodías la que siente atracción por el Bautista (Jochanaan) y es ella la que besa la cabeza decapitada. En Wilde, y luego en Valle-Inclán, el mismo motivo se ve asimilado y sometido a una transformación transgresora: la *Salomé* wildeana se deleita besando la boca de la cabeza cortada del Bautista, y La Pepona, tras el crimen que con su ayuda comete

Don Igi, empieza a disfrutar besando la boca del muerto. Ambas mujeres recitan, además, monólogos eróticos y necrófilos:

SALOMÉ. –¡Ah! Tú no me dejaste besar tu boca, Juan. ¡Bien! Ahora la beso. La mordearé con mis dientes como se muerde la fruta madura. Sí, besaré tu boca, Juan. Lo dije. ¿No lo dije? Lo dije. ¡Ah! La besaré ahora... (Wilde 1979: 40)

No son muy diferentes las palabras que pronuncia La Pepona que “desvanecida, siente enfriarse sobre su boca la boca del Jándalo”:

LA PEPONA. –¡Flor de mozo!
[...]
LA PEPONA. –¡Bésame otra vez, boca de piedra!
DON IGI. –No le platiques al cadáver.
LA PEPONA. –¡Flor de mozo! ¡Yo te maté cuando la vida me dabas!”.
DON IGI. ¿Niña, qué haces? ¿La boca le besa, después de ultimarle?
LA PEPONA. –¡La muerdo!
[...]
LA PEPONA. –¡La muerdo y la beso! ¡Valía más que tú, viejo malvado!
(Valle-Inclán 1996: 439-441)

Guillermo Díaz Plaja cierra su comparación de los dos textos concluyendo que Valle elabora una “caricatura degradadora” de lo que es “el modelo noble” que Oscar Wilde ofrece en su obra (1965: 276). Al señalar analogías entre el monólogo de Salomé y el de La Pepona, aclara que no es su intención “agravar más la lista de plagios de Valle Inclán”, y concluye: “cualquier toma que [Valle-Inclán] tomara de su derredor estético la reelaboraba con el impacto inconfundible de su extraordinaria personalidad” (1965: 276).

Sorprende que la crítica no se haya fijado en la relación intertextual que une la escena del beso del drama de Oscar Wilde y, análogicamente, la de Valle-Inclán, con algunas representaciones pictóricas del tema evangélico. Sirva de ejemplo el cuadro de Francesco de Cairo, *Herodías con la cabeza del Bautista* (1625-1630), en el que se ve a una mujer ricamente vestida que con los dedos de la mano izquierda saca la lengua del Bautista para pincharla con una aguja que sujeta en la mano derecha (Fig. 1)¹⁵. Se suele interpretar esta imagen como expresión del dolor y tristeza de Herodías que se ha convertido en “víctima de su víctima”. La presencia de ciertos objetos que forman el fondo del cuadro obliga, además, a situarlo entre las alegóricas representaciones de *vanitas*. Una representación diferente del mismo tema ofrece Rubens en su cuadro titulado *La fiesta de Herodes* (1633-1638). Aquí Salomé levanta la tapa de la fuente para enseñar la cabeza del Bautista a Herodías, la que sentada en la mesa al lado de Herodes saca con un cuchillo la lengua del profeta. En los dos cuadros el gesto de Herodías expresa simbólicamente su deseo de castigar a Juan Bautista

¹⁵ Francisco de Cairo (o del Cairo) ha dejado varios cuadros sobre el mismo tema, aquí nos referimos al que se encuentra en el Museo de Bellas Artes, Boston. La otra versión de 1634-1635, se puede ver en el Museo Cívico de Vicenza: Cairo_Herodías_con_la_cabeza_del_Bautista_1634-35_Museo_Civico_Vicenza.jpg.



Fig. 1. Francesco de Cairo: *Herodías con la cabeza del Bautista* (1625-1630). Museo de Bellas Artes, Boston, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File: Cairo_Herodias.jpeg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cairo_Herodias.jpeg).

por lo que decía de ella y de su relación con Herodes. Sin embargo, con el tiempo, llaman la atención también otros aspectos de estos cuadros barrocos, en sí ambiguos y así, en la imagen de la mujer con la cabeza inclinada hacia atrás y la boca entreabierta que ha creado Francesco de Cairo, se puede ver una representación de éxtasis erótico.

Como hemos sugerido anteriormente, en la figura femenina elaborada por Valle-Inclán se mezclan elementos que la hacen parecida al mismo tiempo a Herodías y a Salomé, lo que ocurre bastante a menudo en el arte y literatura. Sin embargo, en *La cabeza del Bautista* no se trata solo de una simple confusión ni de una reinterpretación del mito de Salomé. Al comparar la obra valleinclaniana con el relato evangélico y la tragedia de Oscar Wilde y al situarla en el contexto de la producción literaria y artística contemporáneas, se descubre que nos enfrentamos con una irónica respuesta a la omnipresencia del tema de Salomé y Herodías en el arte y la literatura modernistas.

OBSERVACIONES FINALES:

LA CABEZA DEL BAUTISTA Y LA MUERTE Y LA DONCELLA

La redacción de *La cabeza del Bautista* y sus estrenos se producen en el período de la primera aparición pública y casi inmediata modificación de los textos de dos principales esperpentos valleinclanianos, *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*¹⁶. No extraña, por tanto, que la obra a la que dedicamos el presente ensayo manifieste rasgos comunes con el esperpento. Según Francisco Ruiz Ramón, *La cabeza del Bautista* comparte con los esperpentos la misma –esperpéntica– coexistencia de lo absurdo y de lo trágico, así como de la “violenta y cruel unión de erotismo y muerte” (1975: 140). La mayoría de los críticos prefiere, sin embargo, seguir la indicación de Valle-Inclán y tratar la obra como un “melodrama de marionetas”, y, al mismo tiempo, un ejemplo del teatro de *gran guiñol*. El caso, no obstante, no es tan claro. Acierta Manuel Durán al observar que en el período de esperpentos se hace patente el interés valleinclaniano por lo grotesco y hasta por la caricatura, lo que “con frecuencia” impide saber “dónde termina lo humano y dónde empieza el títere, el muñeco, el objeto” (1974: 75).

La misma duda tiene que acompañar la lectura de *La cabeza del Bautista*. Sus protagonistas poseen características que en un primer momento asociamos con el teatro realista,

¹⁶ *Luces de bohemia* aparece por primera vez en 1920, y en versión modificada en 1924; y *Los cuernos de don Friolera*, en 1921 y en versión modificada, en 1925.

pero enseguida vemos que nos hemos equivocado y que ante nuestros ojos desfilan unos seres caricaturescos y, por tanto, grotescos. Al igual que en *Luces de bohemia*, la deformación abarca aquí el género y los personajes trágicos elaborados al estilo modernista. Sin embargo, con la transformación del palacio real en un café-bar de pueblo y de los habitantes del palacio en criminales, la esperpentización de la realidad extrateatral resulta mucho más transgresora y subversiva. El proceso de esa esperpentización transgresora culmina en la parte final de *La cabeza del Bautista*, donde destaca también lo macabro. De esta manera, la obra se relaciona con las manifestaciones del arte y teatro simbolistas y expresionistas que se nutren, entre otros, de lo macabro de origen medieval y barroco. Veámoslo con más detalles.

La imagen de dos cuerpos, de La Pepona y El Jándalo abrazándose y besándose en el momento en que este último muere asesinado, alude intertextualmente a las representaciones pictóricas del tema de “la muerte y la doncella”. Sirvan de ejemplo el cuadro de 1893 y el dibujo de 1894 de Edvard Munch, pintor escandinavo, expresionista y simbolista. Las dos obras llevan el mismo título: *La muerte y la doncella*¹⁷, y las dos remiten a los cuadros de Hans Baldung Grien igualmente titulados. En uno de ellos (de 1518-1520), el artista alemán, en su momento discípulo de Alberto Durero, colocó detrás de la imagen de la mujer joven y desnuda un esqueleto oscuro, símbolo de la muerte (Fig. 2)¹⁸. El esqueleto agarra el cuerpo de la joven e intenta besarla en la boca. En las obras de Munch, a la mujer –también joven y desnuda– la vemos de espaldas, y es ella la que abraza y besa el esqueleto (Fig. 3). Las raíces del tema de “la muerte y la doncella” se remontan más allá de la Edad Media. Según los historiadores del arte, en el cuadro de Baldung se resume la reinterpretación medieval del mito de la Perséfone raptada por Hades, mito en el que se expresa el eterno conflicto entre Eros y Thanatos, es decir, entre la vida y la muerte. Pero Baldung transmite también la reflexión sobre la fugacidad y brevedad de la vida humana, una reflexión obligatoria en la pintura alegórica de su época.



Fig. 2. Hans Baldung Grien: *La muerte y la doncella* (1518-20). Kunstmuseum Basel, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Baldung_-_Death_and_the_Maiden_-_WGA01190.jpg. También: arssecreta.com/?p=203.

¹⁷ Las dos se encuentran en el Munchmuseet, Oslo. Cf. la reproducción del cuadro *La muerte y la doncella* en: [www.painting-palace.com/es/artists/327...munch/...](http://www.painting-palace.com/es/artists/327...munch/)

¹⁸ Compárese la otra versión igualmente titulada en la página: “Death and the maiden”, donde aparece también el dibujo de Munch: www.lamortdanslart.com/fille/maiden.htm.



Fig. 3. Edvard Munch, *La muerte y la doncella*, dibujo (1894). Munchmuseet, Oslo. “Death and the maiden”: <http://www.lamortdanslart.com/fille/maiden.htm>.



Fig. 4. Egon Schiele: *La mujer y la Muerte* (1915). “Death and the maiden”: www.lamortdanslart.com/fille/maiden.htm.

En la representación de Munch, la misma reflexión cobra un tono irónico, y en Valle-Inclán, simplemente, no hay lugar para tal reflexión: queda solo lo macabro y lo erótico, pero marcado por la ironía del autor.

En lo que atañe a la dimensión plástica del cuadro final de *La cabeza del Bautista*, es posible señalar en él las analogías con el cuadro de Egon Schiele, *La mujer y la Muerte* (1915), en algunas traducciones: *La muerte y la doncella*. Así titulado, remite a los cuadros de Baldung y Munch, pero los modifica notablemente: su parte central la ocupa una pareja tumbada sobre una sábana blanca –o sudario– con el que contrastan el traje negro del hombre y el vestido de colores de la mujer (Fig. 4). Los vemos desde arriba. Ella abraza el cuerpo del hombre-Muerte como a un ser querido. Así podría ser escenificado el cuadro dramático en el que La Pepona abraza y besa a El Jándalo que, al morir, cae al suelo: un cuadro de la necrófila y macabra “unión de erotismo y muerte”.

Representado de esta o de otra manera, el desenlace del drama valleinclaniano debió afectar a gran parte del público de los años veinte del siglo pasado. No olvidemos que la mayor parte de los espectadores de aquel período, tanto en Madrid como en Barcelona, lo formaban los representantes de la pequeña burguesía, acostumbrada a ver en el escenario los reflejos de su propia vida. Y Valle-Inclán no se proponía otra cosa, sino escandalizar su conciencia llevando a las tablas a los marginados. Su propósito, sin embargo, no era otro que el de someter a un *shock* al público burgués. En esto coin-

cidía con la vanguardia europea de su tiempo, aunque no quiso asociarse con ningún movimiento concreto.

Como dramaturgo, Valle-Inclán provocó el *shock* también en otras ocasiones, entre otros, con sus representaciones de la muerte, pero no con las de la muerte natural. En su teatro, pues, son frecuentes las dramatizaciones de muerte violenta y crímenes horribles. Abundan, asimismo, las imágenes de cadáveres, a veces en estado de putrefacción. Hay también cabezas cortadas que aluden a la tradición guerrera, sobre todo gala, o –en el caso de *Voces de gesta*– a la historia de Holofernes decapitado por Judith de Betulia. Pese a las diferencias temáticas y estilísticas, es común en todas estas obras el procedimiento creativo: nuestro dramaturgo acude a los temas y motivos de la paradigmática iconografía de la muerte, medieval o barroca, y al mismo tiempo juega con la estética modernista y simbolista, y asimila elementos de la estética expresionista, entre cuyos precursores se halla Goya, pintor que declaraba ser discípulo de Brueghel, el cual se consideraba discípulo de El Bosco.

BIBLIOGRAFÍA

- BAROJA, Pío (1944-1949) *Desde la última vuelta del camino. Memorias*. T. II. *El escritor según él y según los críticos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BARTHES, Roland (1999 [1968]) “Śmierć autora”. Trad. Michał Paweł Markowski. *Teksty Drugie* (Varsovia): 1-2.
- BERMEJO MARCOS, Manuel (1971) *Valle-Inclán: introducción a su obra*. Madrid, Anaya.
- BIAŁOSTOCKI, Jan (1961) “Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i ikonografia”. En: *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań, PTPN, Prace Komisji Historii Sztuki: 160-168.
- (1982) *Symbole i obrazy*. Varsovia, PWN.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1919) *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*. Madrid, Editorial América.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1967) “Las estéticas de Valle-Inclán. Simbología y síntesis”. En: Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (eds.) *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Nijmegen, 20-25 de agosto de 1965)*. Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega: 273-281. [En línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_022.pdf [12.01.2012].
- DOUGHERTI, Dru y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1993) “Valle-Inclán y el teatro de su época: La recepción en Madrid de La cabeza del Bautista”. En: Leda Schiavo (ed.) *Valle-Inclán hoy. Estudios críticos y bibliográficos*. Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares: 62-70.
- DURÁN, Manuel (1974) *De Valle-Inclán a León Felipe*. México, Finisterre. [En línea] www.cervantesvirtual.com/...valleincln.../ffa9452.
- GOMBRICH, Ernst, H. (1963) *Meditations on the Hobby Horse and Other essays on the Theory of Art*. Londres, PHAIDON.
- (2000 [1960]): *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton – Oxford, Princeton University Press.

- LÓPEZ-ABADÍA ARROITA, Sara (1988) "Salomé, un mito finisecular: de Flaubert a Oscar Wilde". *Estudios de Lengua y Literatura francesas* (Universidad de Cádiz). 2: 124-133. [En línea] <http://rodin.uca.es:8081/xmlui/handle/10498/9534?show=full> [22.02.2012].
- MONGE, Jesús María (2003) "Valle-Inclán y las Bellas Artes. 1889-1915". *Cuadrante, Xornadas, 2002* (Amigos de Vilanova de Arousa). 6: 20-47.
- PANOFKY, Erwin (2001[1972]) *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Universidad – Harper Torchbook.
- PIMENTAL, Luz Aurora (1996) "Los avatares de Salomé". *Anuario de Letras Modernas* (FFyL-UNAM). 6 (1993-1994): 37-67. [En línea] <http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/1614> [22.02.2012].
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1981) "La cabeza del Bautista, una tradición teatral". *Anuario de Estudios Filológicos* (Madrid). IV: 183-195.
- RODRÍGUEZ FONSECA, Delfina P. (s.a.) "Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas". *Archivum. Revista de la Facultad de Filología* (Universidad de Oviedo). 46-47: 409-424. [En línea] www.unioviado.es/CIFEM/index [15.03.2012].
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993) "Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimí Aguglia y Valle-Inclán. Notas sobre el estreno de La cabeza del Bautista". En: Leda Schiavo (ed.) *Valle-Inclán hoy. Estudios críticos y bibliográficos*. Alcalá de Henares, Universidad Alcalá de Henares: 72-94.
- (1996) "Génesis, escritura y estreno de La cabeza del Bautista". En: Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Ed. crítica de Jesús Rubio Jiménez. Madrid, Espasa Calpe: 46-58.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1975) *Historia del teatro español*. T.II. Siglo XX. Madrid, Cátedra.
- LA SANTA BIBLIA (1974) *Antiguo y Nuevo Testamento*. Revisión de 1960. Sociedad Bíblica de América Latina. Tarrasa, VIMASA (impreso en España).
- SEGRE, Cesare (1990) *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*. Trad. de J. Muñoz Rivas. Murcia, Universidad de Murcia.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1996) *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Ed. crítica de Jesús Rubio Jiménez. Madrid, Espasa Calpe.
- WILDE, Oscar (1979) *Salomé*. Trad. Antonio Bonano. Biblioteca Básica Universal 78, Centro Editor de América Latina. [En línea] www.scribd.com/doc/.../Oscar-Wilde-Salome [15.10.2011].
- WALKER VALLIDO, Mónica (2011) "Salomé". Proyectos de Innovación Docente. Departamento de Historia del Arte (Medieval). Madrid, Universidad Complutense de Madrid. [En línea] www.ucm.es/centros/cont/.../documento25920.pd. y www.ucm.es/centros/cont/.../documento25921.pd. [03.02.2012].
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2010) "Salomé, el hipnotismo de su danza". [En línea] [cvc.cervantes.es › Rinconete › Literatura](http://cvc.cervantes.es/Rinconete/Literatura) [03.02.2012].
- ZAVALA, M. Iris (1988) "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán". En: Clara Luisa Barbeito (ed.) *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona, PPU: 154-167.