

REVERSOS Y CRISIS DEL CÓDIGO DEL HONOR BARROCO: HACIA EL ESPERPENTO DE VALLE-INCLÁN

SERGIO ARLANDIS
Universidad de Valencia

RESUMEN:

Las líneas estéticas que desembocan en el esperpento de Ramón María del Valle-Inclán, son muy variadas y atienden a muy distintas razones y herencias: una de ellas es, desde nuestra particular perspectiva, el concepto barroco del honor, visto como grotesca deformación de unos valores éticos y morales, llevados hasta un extremo ideológico y social. Sobre esta base el modelo de Calderón de la Barca resultará incuestionable, tanto en lo que concierne al propio término del honor, como por las constantes referencias que en la obra valleincliniana se daban en torno a su figura y a los valores que sustentaban su representación teatral del mundo hispánico.

PALABRAS CLAVE:

Esperpento, representación teatral, grotesco, expresionismo, honor.

ABSTRACT:

The lines that flow into the Ramon María del Valle-Inclan's *esperpento*, are varied and serve very different reasons and legacies: one is, from our particular perspective, Baroque concept of honor, seen as a grotesque distortion of ethical and moral values, led to an ideological and social end. Based on this model of Calderon de la Barca will be unquestionable, both with respect to own term of honor, and by the constant references in the Valle-Inclán's theatre gave about her figure and values underpinning theatrical representation of Spanish culture.

KEYWORDS:

Esperpento, theatrical, grotesque expressionism, honor.

Resulta imposible comenzar a hablar de Ramón María del Valle-Inclán y su concepción del honor sin hacerlo antes del esperpento, que es precisamente, su máxima desvirtuación, su deformación más grotesca y ridiculizada. El *Diccionario* de la RAE ofrece dos acepciones del término en cuestión: por un lado, persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza; por otro, desatino, absurdo. Sin duda, Valle-Inclán parece servirse de ella más o menos en las dos significaciones y en 1920 ya lo utiliza por primera vez en el sentido estricto que, desde entonces, calificó a un libro como *Luces de Bohemia*: una obra teatral, editada por entregas en la revista *España*;

en 1921 publicó *Los cuernos de Don Friolera* (también por entregas en cinco números en la revista *La Pluma*) con igual designación; más adelante, en 1927, lanzaría también, con el subtítulo de «esperpento», *La hija del Capitán* y en 1930 agrupaba estas dos últimas piezas más *Las galas del difunto* en el volumen titulado *Martes de Carnaval: esperpentos*. Estas cuatro obras son las únicas a las que Valle-Inclán dio ese nombre, a pesar de lo cual, la mayoría de los críticos consideraron también como esperpentos otras muchas obras, incluso tratándose de algunas anteriores a *Luces de Bohemia* y tampoco no siempre teatrales, creándose toda una tradición crítica valleinclaniana especializada en rastrear aquellos signos anticipadores del esperpento desde los inicios, ya decadentistas, del dramaturgo español: por ejemplo, Antonio Risco¹ afirmaba que ya era posible atisbarlo en su obra poética *La pipa de Kif* de 1919; y en sus producciones teatrales, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Luces de Bohemia*, *Los Cuernos de don Friolera*, *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista*, *Las galas del difunto*, *Ligazón*, *Sacrilegio* y *La hija del Capitán*, y hasta *Divinas palabras* podría considerarse como tal. También en la novela, el propio Risco, veía en *Tirano Banderas* y en *El ruedo ibérico* dos claras muestras de esperpentización tanto de los escenarios, con cierta lugubrez, como por los personajes, ya encarnando un desgaste físico y moral. Coincidió en esto con Pedro Salinas, quien hablaba de la estilización constante de la literatura del autor gallego (y toda estilización conlleva una deformación de la realidad según el prisma empleado) desde la aristocratización del mundo en su etapa modernista hasta la nueva estética del «callejón de Gato»². Frente a esto, la opinión de otros críticos como Alonso Zamora Vicente³, quien no veía tanta naturaleza orgánica en la obra de Valle-Inclán y marca como primer y única muestra el libro *Luces de Bohemia*: idea a la que se sumará más tarde Ángel G. Loureiro⁴.

Como es sabido, fue el propio Valle-Inclán el primero en exponer fragmentaria y asistemáticamente una «teoría del esperpento» con un total de tres textos paradigmáticos a modo de pequeños breviaros de su estética, insertados, dos de ellos, en sus propias obras: por un lado, la escena XII de *Luces de Bohemia*; por otro, el prólogo de *Los cuernos de Don Friolera*; y finalmente, la entrevista que le hizo Martínez Sierra en 1928.

¹ Antonio Risco, *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 110

² Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 88 y ss.

³ Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*, Madrid, Gredos, 1969.

⁴ Ángel L. Loureiro, «A vueltas con el esperpento», en Ángel G. Loureiro (coord), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 205-207.

De este modo, en la escena duodécima de *Luces de Bohemia*, la teoría del esperpento corre a cargo de Max Estrella, como sabemos, cuando tiene una conversación, a modo de encubierto monólogo, con Don Latino de Hispalis:

DON LATINO: Una tragedia, Max.

MAX: La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El Esperpento.

DON LATINO: No tuerzas la boca, Max.

MAX: ¡Me estoy helando!

DON LATINO: Levántate. Vamos a caminar.

MAX: No puedo.

DON LATINO: Deja esa farsa. Vamos a caminar.

MAX: Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?

DON LATINO: Estoy a tu lado.

MAX: Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre Belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Lo torearemos,

DON LATINO: Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO: ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX: España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta, Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España⁵.

Las fórmulas definidoras de las que se sirve Valle-Inclán no pueden ser más rotundas en su formulación, ni más explícitas en relación incluso a la génesis o antecedentes del propio esperpento: aquellas oscuras invenciones de Goya⁶, quien en sus dibujos y pinturas de la etapa negra hizo fuerza a las proporciones y fisonomías normales del mundo, pasando sobre el espectro del realismo, para llegar a otros descubrimientos del poder expresivo de su arte. Podemos deducir también, a partir de lo expuesto por el propio autor, que más que un subgénero, el esperpento correspondería a una manera de mirar el mundo, que se origina en el reflejo de los héroes clásicos (*arquetipos, alegorías, emblemáticos*) sobre los espejos cóncavos donde la deformación que se produce no es arbitraria, pues que «está sujeta a una ley matemática perfecta», es decir, que la transposición obedece a una intención concreta del autor, el cual solo cambia las proporciones y no la materia misma⁷. Por lo demás, no es tanto el objeto lo que se trata de deformar o interpretar que, en nuestro caso sería el concepto del *honor* (aunque la densidad de dicho término escape a los límites de un trabajo como este), como la condición artística y las normas clásicas, la cuales extreman lo grande para suprimir, así, lo bajo y pequeño, con un afán de universalización y un enfoque crítico evidentes. Así entendido, el esperpento no uniformiza todo sino que hipertrofia algunos aspectos de los seres y de la vida de la España coetánea a Valle-Inclán, donde él veía extremados hasta la parodia los elementos

⁵ Ramón María del Valle-Inclán, *Lucas de Bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, 30ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1994, págs. 161-163.

⁶ Hablar de Goya como precursor del esperpento podría tomarse como un reconocimiento por parte del autor gallego de la naturaleza expresionista de fondo de dicha estética. Recordemos que Antonio Risco había apuntado, muy acertadamente, que el expresionismo goyesco le sirvió para romper «el equilibrio natural de las formas humanas — y no solo humanas — por medio de la exageración abusiva de determinados rasgos o caracteres (que automáticamente se cargan de una significación particular) en un sentido siempre negativo. El resultado que se obtiene es una ridiculización de la imagen representada, que en la mayor parte de los casos adquiere la apariencia de un monstruo. Lo humano pierde su carácter animalizándose [...] La naturaleza es además reducida al caos en que las formas más dispares se mezclan al azar», en Antonio Risco, *Op. cit.* 1975, pág. 30.

⁷ Afirmaba Guillermo Díaz-Plaja en *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 139, que la deformación tiene un sentido trascendente como solución expresiva de la realidad española, subrayando, para ello, que la misma deformación podía conducir alternativamente a lo absurdo (cuando está regida por la matemática, es decir, por un sistema) o un modo de ver. La transformación de los héroes clásicos en personajes degradados y esperpénticos es tanto menos absurda por cuanto en la nueva estética se realiza una proporcionalidad diversa, una lógica del disparate, o una categoría estética, en suma.

negativos del mundo moderno, porque «España es una deformación grotesca de la civilización europea»; pero el hecho de que la vida española fuera esperpéntica (a criterio del autor) no significaba que todo lo así descrito como español cayera bajo el yugo de tal calificativo: lo esperpéntico afectaba a unos niveles sociales, culturales y económicos, pero no era un rasgo intrínseco de lo español, como han visto algunos críticos como John Lyon⁸ o Juan Antonio Hormigón⁹ por ejemplo.

Ya en el mencionado prólogo de *Los cuernos de Don Friolera*, don Estrafalario se convierte en portavoz de las opiniones del propio Valle-Inclán en torno a la estética, aunque no llegue a pronunciarlo explícitamente:

Las lágrimas y las risas nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos [...] Reservemos nuestras burlas para aquello que nos es semejante [...] Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos [...] Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera [...] Shakespeare rima con el latido de su corazón, el corazón de Oteló: se desdobra en los celos del moro; creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica¹⁰.

Al afirmar que su estética era una superación del dolor y de la risa parecía indicarnos que no era una tragedia ni una comedia, acaso humorismo o farsa dramática que, partiendo del Bululú, se reservaba de las risas para aquello que «nos es semejante». Fue así como lo interpretó Juan Ruiz de Galarreta¹¹ cuando afirmaba que su humorismo, incluso, llegaba más allá de la sátira al desvirtuar normas, convenciones o valores, porque era a través del humor como Valle-Inclán humillaba al lector-espectador medio, jugando con su ingenua sensibilidad y aniquilando muchos de los principios tradicionalmente considerados como respetables. Por este camino se llegaba al automatismo de los fantoches y, en especial, a su desvalorización caricaturesca cuando aquellas relaciones perdían su lógica adecuación, sirviéndole esto para la formulación de una estética demiúrgica que, parafraseándolo de nuevo, superara el dolor y la risa, es decir, sobrepasaba ciertos códigos, tan trágicos como cómicos, pero ¿Qué otra cosa no es el teatro áureo español? ¿No es acaso, dentro de su genialidad

⁸ John Lyon, *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

⁹ Juan Antonio Hormigón, *Ramón del valle-Inclán: la cultura, la política, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, 1972.

¹⁰ Ramón María del Valle-Inclán, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Plenitud, 1952, págs. 992-997.

¹¹ Juan Ruiz de Galarreta, *Ensayo sobre el humorismo en las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán*, La Plata, Ediciones Municipalidad de La Plata, 1962.

promovida por Lope de Vega, una fusión que sobrepasaba los límites genéricos allá donde el escenario reclamaba *otra* realidad o, mejor aún, otra manera de representar y superar con ello la propia realidad?

Recordemos que Valle-Inclán, en entrevista con Martínez Sierra, distinguió tres modos de ver el mundo artísticamente: de rodillas, de pie o levantado en el aire. De tal modo que observamos estéticamente el mundo de rodillas si, como sucede en la épica, los personajes son dioses, semidioses y héroes muy superiores a su creador; de pie si los personajes son de naturaleza humana, con sus virtudes y defectos, como los personajes de Shakespeare, pero

Hay una tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno del mismo barro que sus muñecos. Quedo tiene esta manera, Cervantes también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él y jamás se emociona con él¹²

Curiosamente es esta última visión la que dice elegir para sus esperpentos, donde sus personajes juegan una tragedia, de stirpe española, como él mismo deja entrever. A partir de aquí las posteriores teorizaciones en torno a la naturaleza del esperpento se han ido sucediendo en la crítica literaria: se ha hablado de distanciamiento, de tragedia grotesca, de compromiso con la realidad, de evasión, de teatro antitrágico, de teatro del absurdo como en parte ha propuesto María M. Alás-Brun¹³, de visión degradada y degradante o descalificadora, de teatro expresionista, de creación desmitificadora, de teatro de denuncia, casi a modo de antesala prematura del *realismo sucio*, etc. Lo que sí parece evidente es que con la utilización del término Valle-Inclán era consciente de que había creado una forma literaria distinta, inclasificable entre los géneros tradicionales (que él trata con extrema libertad, pero sin prescindir de ellos por completo): sin embargo, muchos críticos han visto en el esperpento valleinclaniano no solo una muestra de su indudable originalidad creadora, sino también un sesgo o reducto del barroco español insertado en el marco contemporáneo. Y no les falta razón: conocidas son las reivindicaciones de los jóvenes, a mediados de los años veinte del pasado siglo, de poetas como Góngora, del ingenio de Cervantes o del teatro de Lope de Vega. Las transformaciones del Barroco, mediante ese juego de contrastes, sería parte de esa visión deformada y monstruosa de la realidad. Por

¹² Apud. Ángel Basanta, *El esperpento de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Cincel, 1984, pág. 54.

¹³ María Montserrat Alás-Brun, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU, 1995, págs. 23-26.

ejemplo, Quevedo fue señalado por Díaz-Plaja, con el que no acabamos de coincidir, como el máximo creador del esperpento en la literatura española en todas sus épocas porque, según él, la obra quevedesca suponía cuantitativa y cualitativamente el más alto logro del esperpento literario pues en él la tonalidad esperpéntica está dada por el hecho de centrar la atención en lo repugnante o decrepito, con lo cual se conseguía una deformación, no por abultamiento o deformación de rasgos, sino simplemente por su ocultación o escamoteo de los aspectos positivos de la cuestión, interesado, como estaba el autor, en destacar exclusivamente los negativos, de ahí que «al considerar Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* que *los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento* utiliza una fórmula que se desarrolla clarísimamente con las parodias barrocas tan ingeniosamente cultivadas por Quevedo»¹⁴. Sobre ese sesgo barroco habremos de regresar obligatoriamente más adelante.

Sería Francisco Ruiz Ramón quien diera un ajustado balance terminológico y estético al concepto de esperpento cuando afirmaba que era, más allá de lo propiamente español,

no solo un género literario, sino una estética y, en consecuencia una visión de mundo, a la cual llega el escritor desde una concreta circunstancia histórica española y desde una determinada ideología, resultado de una toma de posición crítica, cuya raíz es a la vez individual y social, pero que coincide con un movimiento estético de protesta y búsqueda general en la literatura europea [...] La deformación o descoyuntamiento instrumental del esperpento sería el único modo de reflejar críticamente una realidad específica, provocando así una toma de conciencia directa del carácter absurdo de esa realidad. El esperpento se convierte así en un instrumento de desenmascaramiento: el nuevo rostro por él proyectado bajo la antigua máscara se revela, irónicamente, ser la última y auténtica máscara. Dentro de la historia del teatro español, el esperpento cumple en su forma y en su significación el papel de redentor del teatro español y el punto de partida de una fecunda visión dramática de la realidad¹⁵.

Si bien, queda claro que el esperpento no solo derivó de la preocupación que despertaba en el autor una concreta (y abocada al declive) realidad, sino también de un tenaz afán esteticista, anclado en lo paradójico: porque para Valle-Inclán el arte constituía el único camino para una posible salvación de esa mostrenca realidad denunciada, así que denunciarla, exponerla en toda su degradación, era la única manera de superarla y mejorarla, como ocurriera de igual modo— eso sí— en Que-

¹⁴ Guillermo Díaz-Plaja, *Op. cit.* 1972, págs. 36 y 82-83.

¹⁵ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1997, págs. 125-126.

vedo. De hecho, para Rafael Conte¹⁶ este sería el elemento básico del esperpentismo: el desajuste entre la vida como es y la vida como debiera ser, según el propio autor gallego y no se distancia tanto del barroco desequilibrio que existe dentro de la propia creación y con el que tan bien entroncaron, más tarde, los románticos. Su radical discrepancia con la sociedad de su tiempo, con la realidad en que estaba inserto, le impulsó— sostiene Conte— hacia un mundo idealizado en su literatura de evocación, donde se dio la sustitución del mundo real por uno de creación personal y belleza idealizada en su etapa más modernista; pero ya se dejaban entrever aquel humor y la ironía como resortes de una nueva y pujante visión de mundo que más tarde le definiría. De tal modo que ese mundo de los esperpentos pasaba a ser no una creación libre y desarraigada, sino una deformación, donde la realidad estaba como punto de partida y no bastaba con rechazarla por elusión: la repulsa era total, reiterada y convincente donde la deformación sistemática se confirmaba como fundamento de una idealización en su reverso. En todo caso, la negatividad del esperpento, esa capacidad de afirmar desde lo negativo, se extendió «verdaderamente a toda la estructura del mundo moderno, e incluso va más lejos, por la destrucción sistemática de la realidad que alcanza acaso un valor ontológico que pone en cuestión el ser»¹⁷. Y ante esa caótica reestructuración de la existencia, en ese derrumbe de valores, cabría añadir como uno de los principales afectados aquel que tanto había articulado el teatro español desde el XVI en adelante: el honor.

Se ha comentado ya, con muy acertado tino, que el esperpento de honor de Valle-Inclán constituye la desmesura caricaturesca del honor calderoniano— quizá por su valor de cénit—, interpretando este, claro está, en un sentido tópico e ideologizado, sumamente alejado al sentido real del honor en los dramas calderonianos¹⁸. Incluso es posible que el propio Valle-Inclán tuviera, o al menos compartiera, parte de esa visión un tanto conservadora y condicionada del honor calderoniano, como se desprende de estas palabras en *La marquesa Rosalinda*: «El marqués sonrío de los disparates y de los maridos del teatro español...»¹⁹; o más claramente: «Pues así no podemos seguir. A mi marido le entró un furor sangriento que nunca había tenido... ¡No sé qué mal de ojo le hicieron en España! ¡Son los autos de fe que hace la Inquisición! ¡Y las

¹⁶ Rafael Conte, «Valle-Inclán y la realidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 199-200, 1966, págs. 53-64.

¹⁷ Antonio Risco, *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1977, pág. 253.

¹⁸ Javier Herrero, «La sátira del honor en los esperpentos», en A. N. Zahareas, R. Cardona y S. Greenfield (eds.), *Ramón del Valle-Inclán An Appraisal of His Life and Works*. New York, Las Américas Publishing Co., 1968, págs. 672-674.

¹⁹ Ramón María del Valle-Inclán, *Op. cit.* 1952, pág. 371.

comedias de Don Pedro Calderón de la Barca! Nos dice Rosalinda»²⁰. Lo volvemos a encontrar en *Los cuernos de don Friolera*, aunque esta vez con mayor rotundidad:

Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español, solamente se encuentra en la palabra. La crueldad shakespereana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los autos de fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos de Torquemada. Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar toda esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Ilíada*. A falta de eso tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática²¹.

A pesar de las imprecisiones y del sentido metafórico de lo que se afirma, vemos cómo Valle-Inclán trata de captar la diferencia entre el teatro de Shakespeare (para él, más fácil de sentir pues su mundo está dentro de un cauce más aparentemente *moderno*) y el español al que aún no había leído en esa clave más moderna y renovada que hoy parece imponerse en torno a la figura calderoniana. Pero Valle-Inclán no insinúa la menor doctrina política, social o simplemente moral: hay una condena implícita— ciertamente— a las exageraciones, pero solo por sus consecuencias artísticas, porque, a su juicio, han determinado un mal teatro y una mala literatura; por esta misma razón se burla, o acaso incluso parodia, ese honor *calderoniano*, repugnándole de él precisamente que responda más a una idea o principio, que a la fuerza del instinto, que es lo que considera realmente de interés y sí veía, en cambio, en Shakespeare²².

Pero ese esperpento de honor trasciende, de inmediato, esa crítica del legado calderoniano, por decirlo de algún modo, y alcanza niveles de trascendencia mucho más amplios al revelar las faltas más graves de un mundo que no es siempre lo que aparenta, donde el elemento trágico está suministrado por la miseria material y moral del pobre y del aislado, por la oposición entre la vida sentimental y la vida oficial, por la lucha entre grupos sociales y entre generaciones y que revela a través del ataque implacable contra la sociedad española, pero no solo eso: también de la incongruencia humana y sus valores. Todo esto no lo hace de una manera explícita, sino que lo consigue a partir de forjar una estética antisentimental, que, siendo puramente

²⁰ Ramón María del Valle-Inclán, *Op. cit.* 1952, pág. 430.

²¹ Ramón María del Valle-Inclán, *Op. cit.* 1952, pág. 996.

²² Joaquín Casaldueiro, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, pág. 301.

demiúrgica, logra, como en el caso de *Los cuernos de don Friolera*²³, la superación de la risa y del dolor: tal superación sería fruto del distanciamiento afectivo que dejara que lo absurdo se revelara por sí mismo, anticipando, como apunta Ricardo Domenech, la dramaturgia desarrollada por Brecht en Europa:

El esperpento descoyunta, si es que puede decirse así, la realidad; trastorna por completo la imagen aparente que tenemos de su estructura y de su dinámica, precisamente para mejor mostrarnos cómo son, cómo es la realidad [...] Sin embargo, creemos ver en este «descoyuntamiento» de la realidad una finalidad muy semejante a la que Brecht buscaba con su idea del «distanciamiento». Para Brecht, la idea del «distanciamiento» se fundamenta en la necesidad de que el espectador tome conciencia de su propia realidad; y a tal fin no presenta la realidad de una manera naturalista, sino que presenta los problemas de esa realidad trasladándolos en el espacio y en el tiempo. Mediante temas distantes e insólitos que deben provocar en el espectador una fuerte sorpresa. La consecuencia prevista es que el espectador relacione ese mundo insólito y sorprendente que ha visto en el escenario con su propia realidad cotidiana, reparando así en cuanto esta tiene de insólita, para este modo, tomar conciencia de esa realidad. El fin último que propone Brecht es la desalienación. En los esperpentos, el método es más elaborado y más directo; la finalidad muy semejante. Valle presenta en el escenario la realidad que vive el espectador, pero de tal manera deformada que este no pueda menos que quedar atónito, pues esta realidad es increíble. Esta imagen esperpéntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia: la conciencia de que vivimos una realidad esperpéntica, la conciencia de que son grotescos unos valores generales en que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea²⁴.

Pero lo cierto es que tanto Valle-Inclán como Calderón (puesto en este caso como ese modelo alternativo en la escena, un tanto más ortodoxo que el de Lope de Vega) tenían un concepto negativo del honor tal y como tradicionalmente se había tratado en el teatro español: en las obras de ambos autores nos encontramos con parlamentos en los que fácilmente se percibe la censura al sangriento código del honor (en el cual, por otro lado, la honra solo podía ser restaurada por la venganza de sangre), pero además, la conformación o estructuración misma de las obras en cuestión apuntaban hacia ese mismo fin. Para Calderón, pues, el honor era una fatalidad que más tarde se equiparó, entre los críticos, con los trágicos griegos y que llevaba a los extremos de lo irracional en casi todos los casos. Por eso el propio Calderón buscaba, en aquellos casos con desenlace sangriento tradicional, producir un efecto de rechazo

²³ Antonio Risco, *Op. cit.* 1975, pág. 256.

²⁴ Ricardo Domenech, «Para una visión actual del teatro de los esperpentos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 199-200, 1966, págs. 464-465.

en el público, jugando espectacularmente a partir del manejo psicológico; pero a la vez con ello lograba trascender la mera protesta contra el honor y su codificación al representar un cuestionable ordenamiento de la sociedad y ponerlo así en evidencia y activar las conciencias de un público que aún no lo juzgaba como efecto negativo y de doble filo social. Para lograr esto adquirieron en Calderón gran importancia la utilización de los recursos técnico-dramáticos pero aún así se juzgó su concepto del honor con cierta dureza ideológica, quizá porque en el dramaturgo áureo también se hacían presentes, como es lógico, las sinuosidades de un pensamiento barroco con plurivalencia de significaciones y, por ende, de posibilidades de interpretación. De ahí a su deformación como concepto el paso fue rápido. En Valle-Inclán, en cambio, resultaba más clara la postura de radical rechazo, pues sus esperpentos tenían el ingrediente fundamental de la intencionalidad crítica, ya que eran un ataque abierto contra la sociedad española anquilosada en valores muy alejados de las necesidades de la modernidad: precisamente aquella burguesía (pues el esperpento no deja de ser una crítica velada del modelo social burgués) que había mitificado, en un gesto dislocado ideológicamente hablando, del concepto del honor en el teatro y contra el teatro que lo había hecho posible y que gozaba del éxito de público²⁵. Pero es cierto, igualmente, que Valle-Inclán, siguiendo los ribetes estéticos de su época, tiñó de oscurantismo ese mismo pensamiento calderoniano sin atender a la desvirtuada imitación de aquellos elementos más efectistas y superficiales del mismo; aunque en verdad Valle-Inclán llevó al culmen el proceso de esperpentización del código del honor que se había iniciado con Calderón.

El concepto del honor en el teatro áureo (y desde entonces hacia adelante) se nutre tanto de la vivencia del «código de sangre» imperante en la sociedad española como de una rica tradición literaria de la cual, como tema y convención teatral, toma algunas de sus particularidades, pero no siendo únicamente (y cuya consideración tanto sesgó su posterior aceptación) un retrato de la vida misma. Algunos críticos, como por ejemplo Valbuena Prat²⁶, quisieron buscar el origen del concepto teatral del honor en los libros de caballerías, donde idealización, magia y realismo hacían una paradigmática fusión, por el hecho de que estos vinculaban el honor del caballero a la mujer, a quien este debía defender a ultranza, llegándose a vincular, posteriormente, con otros conceptos como el de la dignidad del hombre, que era un nexo directo con Dios. Para Othon Arroniz²⁷ ese tratamiento del honor vendría, en cambio, de

²⁵ Jesús Jiménez Rubio, *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1998, págs. 124-145.

²⁶ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.

²⁷ Othon Arroniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

la notable influencia italiana en el teatro español y, sobre todo, por parte de los tradistas renacentistas italianos y sus escritos de mediados del XVI, aunque olvidó que fueron posteriores al incipiente interés de la comedia valenciana de principios del propio XVI por llevar a las tablas el sentimiento del honor, como así hizo Torres Naharro, por ejemplo, con su comedia *Himenea*, y posteriormente Guillén de Castro y su obra *Los mal casados de Valencia* con su condena de la mujer por incumplir los deberes matrimoniales y arruinar la vida del hombre al mancillar su honor y fama. Desde entonces, pues, fue adquiriendo el honor un carácter de heroicidad estoica, de deber doloroso, que se cumpliría a pesar de esto con ánimo sereno y decidido. Por ejemplo, Lope de Vega planteó sus dramas en torno a tal concepto, dramatizando la afrenta, los celos, la cautelosa y sangrienta venganza, ya que, como anunciara en *El arte nuevo de hacer comedia de este tiempo* (1609), el teatro, movido por el motivo del honor, era causa de éxito por *mover* las pasiones. Pero Lope, incluso, supo llevarlo a un concepto más genérico: el honor del pueblo, completamente enfrentado a la vanidad de los señores que, sin atender a su personal código de respeto a la *responsabilidad* (término que aparecerá en este trabajo con cierta insistencia) frente a Dios y las responsabilidades sociales a él encargadas.

El honor fue presentado por la mayoría de los dramaturgos españoles como un poder suprapersonal, más allá del bien y del mal, que pendía como una espada de Damocles sobre la cabeza de cada héroe, a cuyo dominio este no podía escapar: al fin y al cabo era una forma de democratizar la condición humana, ya que nadie estaba a salvo de su impositivo juicio y riesgo. Apareció como una dictadura absoluta e inmisericorde de la opinión ajena, del *qué dirán social*, elevado a un imperativo categórico de la conducta individual, que acosaba al ser humano hasta los últimos reductos de su conciencia, forzándolo a rechazar sentimientos personales y consideraciones éticas. Todo lo cual, les permite colocar a sus personajes en situaciones límites, donde lo que estaba en juego era el ser o no ser hombre para los demás, el tener o no derecho a la existencia dentro de la comunidad y el poder reflexionar más allá del código del honor acerca de la prevalencia de la libertad personal sobre toda tiranía o del sentimiento del amor sobre el honor. Ciertamente— y en ello Lope de Vega primero y luego Calderón de la Barca²⁸ como máximos referentes del teatro

²⁸ Tradicionalmente se ha visto a Calderón de la Barca como el principal promulgador y exaltador del sangriento código del honor, imperante en ciertos sectores de la sociedad española, dentro del ámbito teatral del Siglo de Oro. Esto trajo como consecuencia el que la valoración de su obra, por parte de ciertos sectores de la crítica, se haya centrado en elaborar consideraciones de índole ética sobre una *supuesta inmoralidad* de los dramas de honor calderonianos, cuando lo verdaderamente interesante desde el aspecto literario sería valorar su mérito estético. Para sustentar esta idea se partió de la premisa de que atentaban contra todo sentimiento cristiano de perdón, misericordia, justicia y abominación de la venganza y el crimen. Por otro lado, nos encontramos con aquellos que creyeron hacer una

áureo— el colocar a los personajes en situaciones límites aseguraba la expectativa del lector, oyente o espectador, sacudido por una acción trágica o en vías de serlo.

Se incorporaba a los esperpentos toda una tradición de lo grotesco, quizá por aquello que Wolfgang Kayser apuntaba como inherente a la idea misma de derrumbamiento de las categorías que orientaban nuestra concepción del mundo, restituido por «La fusión de provincias que nosotros sabemos son imposibles de unir, la eliminación de las leyes de la estética, la pérdida de la identidad individual, la distorsión de tamaños y formas *naturales*, la suspensión de la categoría de los objetos, la destrucción de la personalidad y la fragmentación del orden histórico»²⁹. Así, esa grieta llamada *grotesco* dejaba entrar, sin pudor las teorías del absurdo, la deformación caricaturesca, la visión enajenada de la condición humana y una integración de ficción e historia. Precisamente, Alfonso Reyes, partiendo de una conversación con el propio dramaturgo gallego, apuntaba lo siguiente:

Hay veces — dice nuestro autor (es decir, Valle) — en que la seriedad de la vida, en que la fatalidad es superior al que la padece. Cuando el sujeto es un fanteoche ridículo, el choque manifiesto entre su inferioridad y la nobleza del dolor que pesa sobre él produce un género literario grotesco, al que Valle-Inclán ha bautizado con un nombre harto expresivo: esperpento [...] y el esperpento resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes [...] Las figuras de Valle-Inclán no son abstracciones, y además

defensa de Calderón al recordar que este ideario brutal del honor y su interpretación central dramática ya estaban presentes en Lope de Vega, del cual, sin embargo, se afirmó que mostraba aspectos más humanos que Calderón, los cuales le permitieron alejarse del *universo cerrado* del drama del honor y obtener resultados más diversos, al presentar situaciones dramáticas plausibles y lejanas de las maniqueas historias de estructuras arquetípicas entre buenos y malos, como sugirió Álvaro Aranz en 1961. En efecto, resulta innegable el hecho de que Lope tratara de antemano los temas del honor, tanto del personal como del popular. No obstante — y de esa premisa partimos — parece defendible entender que Calderón no propuso nunca elaborar en sus obras una tesis que respaldara al sangriento código del honor, más concretamente en el conyugal, sino todo lo contrario: los propios protagonistas de sus dramas no dudaban en expresar su repulsa de las leyes que lo sustentaban, lanzando desgarradas quejas contra la deformación del propio código convertido en una ley inhumana. En el presente trabajo no vamos a tratar con excesiva profundidad exegética ni el concepto del honor (que requeriría muchas más matizaciones que este breve trabajo), ni la propia figura de Calderón, al que tomaremos como principal referencia por las vinculaciones existentes entre este y Valle-Inclán. En todo caso, nuestras conclusiones o nuestra panorámica general sobre el honor y Calderón ha tenido los estudios de Ángel Valbuena Prat en 1941, Francisco Ruiz Ramón en 1984, José Tejedor en 1967, Antonio Regalado en 1995, Evangelina Rodríguez Cuadros en 2002 y Jesús Pérez Magallón más recientemente en 2010, como máximos referentes.

²⁹ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco en arte y en literatura*, Madrid, Alhambra, 1980, pág. 185.

recuerdan los lugares retóricos del tema a que corresponden con tal levedad y finura que solo se percatan de la reminiscencia los que llegan al libro de Valle-Inclán con veinte siglos de literatura en el alma³⁰.

Es decir, la sociedad española no estaba a la altura de su propia tragedia y, como el contraste entre la magnitud del dolor que la realidad descargaba sobre los individuos y la escasa entidad humana de estos era tan extremada, solo se podía expresar a través de lo grotesco. Y esto era así porque la tragedia suponía la culpa, la desesperación, una visión de terror y un sentido de responsabilidad y eso— precisamente eso— echaba en falta Valle-Inclán: la carencia de hombres que fueran responsables (quizá porque quedaban resguardados y amparados por un modelo ético y moral tan convencional como opaco y caduco frente a los nuevos tiempos) de sus acciones. No en vano, algo sumamente característico de los personajes valleinclinianos es el expresarse con intervenciones como «no pudimos menos» o «no hubo remedio» o «puso ser» etc. Por lo que la responsabilidad se dispersaba en los abstractos valores, en los códigos obsoletos que quitaban de responsabilidad de los activos personajes y hacía recaer la culpa (y la propia responsabilidad) en la sociedad en general y en sus valores, confesando sentirse atrapados (y, por tanto, justificados) en una corriente de sucesos y dispersando la culpabilidad. Esto lo lleva Valle-Inclán a escena de muy diversas maneras: por ejemplo, mediante la distorsión de la escena exterior, la fusión de las formas humanas y animales, la mezcla del mundo real y de la pesadilla o farsa popular, y todo ello provocado por unos efectos que en el espectador producían risa, horror y perplejidad a partes iguales.

Y un ejemplo claro lo encontramos en *Los cuernos de don Friolera*, estructurado sobre la teoría de lo grotesco por un lado y por la histórica experiencia grotesca por el otro. Si bien, cabe tener presente que la idea absurda sobre la vida que nos presenta el dramaturgo, así como el panorama grotesco que nos da del marco social español en sus obras, son producto de dos principales factores: primero, las heredadas nociones estéticas de lo propiamente grotesco y de los arquetipos a modo de contrapunto; y segundo, el tipo de realismo (que podría llamarse histórico). Porque cada esperpento pone al lector frente al conflicto entre un *enajenamiento* que desemboca en mitos grotescos y en versiones absurdas de una realidad concreta, y una especie de *compromiso* que da a todos los esperpentos una orientación histórica y una validez circunstancial, por lo que dicha estética servía para mediar en esa transición de un nivel de realidad a otro, es decir, de lo grotesco histórico a lo grotesco ficticio. Y la pregunta era saber en cuál de esas dos realidades se incardinaba el tradicional concepto de honor. Por ello mismo, podríamos entender que *Los cuernos de don*

³⁰ *Apud.* Alonso Zamora Vicente, *Op. cit.* 1969, págs. 158-159.

Friolera sería, por tanto, el producto de una selección y una estructura imaginativa que Valle-Inclán basó en hechos grotescos: de ahí su elaboración de acontecimientos y sucesos deformes en una ficción, donde inevitablemente el honor aparecía carente de sentido, vacuo, ridículo, evidenciado y, por tanto, carente de toda forma o materialidad.

Mucho se ha discutido acerca de si las reglas del honor, tal y como son expuestas en el teatro, se daban en la sociedad española del período calderoniano, siendo más que evidente que no era así, pues había una importante franja entre literatura y vida que, pese a los intentos barrocos, nunca llegó a salvarse. La puesta en escena de un código que no se daba tal cual en la realidad implicaba una deformación de esta con fines puramente dramáticos, como lo hizo Calderón e incluso Lope de Vega precediéndole. Pero existía otro nivel de deformación de la realidad en el drama de honor calderoniano (que no se limitó a imitar las fórmulas heredadas) y que se opera en el interior de la misma acción dramática, cuando ante la conciencia recelosa del marido, cada gesto, cada palabra, cada acción exterior a ella, cada elemento de la realidad, venía a significar lo que no es, como si la conciencia individual, en vez de responder a los datos objetivos de la realidad exterior, los hipostasiara, creando a partir de ellos otra realidad imaginaria deformada, que desplazara a la primera hasta sustituirla y en la cual se instalara y obrara el personaje, de tal manera que pareciera que era esta la única y verdadera realidad. Esta deformación empezaba cuando el hombre se quedaba a solas consigo mismo, lo cual quería decir en el drama de honor que quedaba al descubierto ante sí (honor y sospechas); pero solamente cuando estas mismas sospechas irrumpían por la palabra interior (véase, a través de monólogos), rompiendo el silencio de la conciencia, se hacía dramáticamente presente el honor como un tú, de exigente y terrible compañía, justo en la intersección del yo y del nosotros, del individuo y de la colectividad ¿Y acaso no es esto, en su reverso, lo que acontece en el esperpento? La conciencia se convierte, así, mediante el honor, en el escenario de la colisión de las fuerzas conflictivas representativas de las dos dimensiones existenciales del ser humano: la individual y la social. El salto del territorio de la identidad individual al de la social no solo invalida la habilidad y capacidad de la razón para conocer la verdad y entender así el mundo que nos rodea, sino que aboca a la sustitución de la realidad por una deformación, la del imperio del código del honor, como también ocurriera con los personajes calderonianos.

En cuanto a Valle-Inclán, se ha considerado la deformación sistemática de la realidad como el rasgo más característico del esperpento, donde se acusan los factores más destacados del contexto social desorbitándolos, en un intento por subrayar las contradicciones existentes entre el comportamiento de determinada sociedad y lo que su escala de valores predica en una época muy concreta. La llamada *desorbi-*

tación se tradujo en una caricatura de lo real con claros y llamativos toques expresionistas. Su contexto suelen ser situaciones límites, provocadas con inexorabilidad trágica, pero resueltas en actitud de farsa.

Consideremos, pues, que resulta oportuno advertir que, si bien la materia dramática del esperpento estaba tomada en su mayor parte de la realidad histórico-social de aquella España, con frecuencia, en cambio, tenía un carácter generalizador en cuanto al tema, como ocurriera en *Los cuernos de don Friolera* con el honor: recordemos que Don Friolera era un individuo que gozaba de la relativa felicidad de cualquier matrimonio burgués, y que, de pronto, vio cómo esa felicidad se derrumbaba ante sus ojos y se veía a sí mismo (hasta aquí nada de exclusivamente *español* hemos visto), empujado por las circunstancias, obligado a convertirse en verdugo definitivo de aquella misma felicidad: perdida la armonía (aquel famoso estoicismo áureo), cabría recobrarla, pero ¿sobre qué principio rector? ¿sobre qué orden: sobre la barbarie del código de la venganza, sobre la sed de sangre como contrapartida del desagravio? Claro está, don Friolera, al ser español, se siente ligado e impelido a una supuesta tradición castellana del honor; pero, además, es militar, condición que da enorme intensidad y legitimidad (si a la sangre nos referimos) a su primera circunstancia en su aspecto de *honor social*, externo. En el caso del militar no solo cuenta la obligación reglamentada de preservar el honor personal, porque se entiende que refleja directamente el de un colectivo, sino que, por estar el militar tan sujeto a una reglamentación que debe obedecer ciegamente, se presta con facilidad a su conversión en marioneta, dándose una deformación de su entidad como individuo. Al encarar el teniente de carabineros con la posibilidad de que su mujer le esté engañando, todos esperan que, como español y como militar, siga ciertas conductas. Así que su situación acaba siendo potencialmente trágica, pero las circunstancias que subrayarán lo absurdo de la situación impedirán dar expresión trágica a tal momento y más aún cuando la sensibilidad militar, tras el desastre del 98, estaba tan susceptible a cualquier parodia pública. El militar español, en consecuencia, se acabará convirtiendo, muy a su pesar, en personaje cómico y absurdo: tan solo el pensamiento crítico del espectador acabará dirimiendo entre si su auténtica naturaleza merecía compasión o si, por el contrario, solo podía provocar carcajada. Ante la evidente falta de autocrítica social que el propio Valle-Inclán denunció amargamente, difícilmente llegaban a la conclusión de que el honor, en este caso, era tan macabro como improductivo como válvula social. El teatro, pues, se hacía más teatro si cabía, nuevamente desde el más intenso reverso de lo serio, de lo convencional. Sería la misma técnica, en verdad, que más tarde desarrollara Brecht (como había sugerido Domenech) y su propuesta del distanciamiento: cuanto más extraño se represente el mundo al espectador, mayor efecto de repudio y deseo de cambiarlo. De este modo, tanto Valle-Inclán como

Calderón deformaron la realidad exterior de la obra y la del personaje de la acción al interior de la misma, destacando la absurda condición humana y proponiendo el arte y el distanciamiento como factores decisivos para la liberación del hombre del absurdo y de su grotesca condición de títere social.

En este sentido, podemos afirmar que Calderón comenzó el camino hacia la esperpentización del código del honor que culminaría Valle-Inclán: el primero buscó mostrarnos cómo la mezquindad humana se enmascaraba para poder fingir elevación hacia grandes ideales (los cuales en este caso estarían encarnados en el código tradicional del honor) ya que solo dicha condición era la que podía aceptar unas reglas de comportamiento aberrantes e irracionales para asumirlas como un valor. Valle-Inclán, en cambio, dramatizó un tema tópico del teatro español pero visto desde el lado opuesto al tradicional, en su reverso ético y estético, y sin renunciar a personajes y actitudes tan sumamente dramáticos: la degradación de los valores humanos y de su expresión en temas literarios fue lo que el dramaturgo gallego, imitando al áureo, no solo heredó, sino que— y sobre todo— supo dar forma como una renovada visión crítica, del yo y de su circunstancia, en términos orteguianos. Porque, no en vano, como Octavio Paz³¹ nos recordara— y con él acabamos— en *Los hijos del limo*, «Aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto de ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, a negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición».

Bibliografía citada

Alás-Brun, María Montserrat, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU, 1995.

Aranz, Álvaro, *Lope de Vega y Calderón de la Barca*, México, Patria, 1961.

Arróniz, Othon, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

Basanta, Ángel, *El esperpento de Valle-Inclán*, Madrid, Editorial Cincel, 1984.

Casalduero, Joaquín, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962.

Conte, Rafael, «Valle-Inclán y la realidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 199-200, 1966, págs. 53-64.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1972.

Domenech, Ricardo, «Para una visión actual del teatro de los esperpentos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 199-200, 1966, págs. 454-466.

³¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998, pág. 27.

Herrero, Javier, «La sátira del honor en los esperpentos», en A. N. Zahareas, R. Cardona y S. Greenfield (eds.), *Ramón del Valle-Inclán An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas Publishing Co., 1968, págs. 672-685.

Hormigón, Juan Antonio, *Ramón del Valle-Inclán: la cultura, la política, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comunicación, 1972.

Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco en arte y en literatura*, Madrid, Alhambra, 1980.

Loureiro, Ángel G., «A vueltas con el esperpento», en Á. G. Loureiro (coord), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, págs. 205-231.

Lyon, John, *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

Pérez Magallón, Jesús, *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra, 2010.

Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2 vols., 1995.

Risco, Antonio, *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1975.

Risco, Antonio, *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1977.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.

Rubio Jiménez, Jesús, *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1998.

Ruiz de Galarreta, Juan, *Ensayo sobre el humorismo en las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán*, La Plata, Ediciones Municipalidad de La Plata, 1962.

Ruiz Ramón, Francisco, *Calderón y la tragedia*, Madrid, Alhambra, 1984.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.

Salinas, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

Tejedor, José, *Calderón de la Barca*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1967.

Valbuena Prat, Ángel, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941.

Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1974.

Valle-Inclán, Ramón María del, *Obras Completas*, Madrid, Editorial Plenitud, 1952.

Valle-Inclán, Ramón María del, *Luces de Bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

Zamora Vicente, Alonso, *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*, Madrid, Gredos, 1969.