

LA ESTRATEGIA DE LA SUBVERSIÓN: LA ESTILIZACIÓN PARÓDICA EN *LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA*, DE VALLE-INCLÁN.

Salvador CRESPO MATELLÁN
Universidad de Salamanca

Dentro de la producción literaria de Valle-Inclán, los esperpentos son, tal vez, las obras que mejor ilustran su actitud iconoclasta frente a la tradición literaria, y las que lo convierten en un escritor representativo de la denominada “modernidad”¹⁰¹.

Esa actitud de rechazo de los modelos y los valores impuestos por la tradición —que ya se pone de manifiesto en el propio nombre genérico con el que Valle-Inclán designa estas obras— se plasma en la sistemática subversión de los mismos a través de diversos recursos que implican la destrucción de las convenciones y la eliminación de las fronteras genéricas tradicionales.

Entre los recursos que forman parte de esa estrategia de la subversión, cabría destacar uno, cuya importancia ha sido convenientemente subrayada por Zahareas (1968). Se trata de lo grotesco, que, bajo la modalidad que Bajtin (1974:47) denomina “grotesco modernista”, cumple eficazmente la función de desenmascaramiento y de crítica de los valores convencionales que este autor le atribuye¹⁰². El propio título —deliberadamente ambiguo— de *Martes de carnaval*¹⁰³, bajo el que Valle-Inclán agrupa tres de los esperpentos, aparte de sugerir la óptica carnales-

¹⁰¹ Sobre los conceptos de modernidad y modernidad literaria, vid. Calinescu (1991:23-97). Referencias a la modernidad en relación con Valle-Inclán pueden encontrarse, entre otros, en Santos Zas (1991) y, sobre todo, en Zavala (1990).

¹⁰² “En realidad la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. [...] La risa y la cosmovisión carnalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal” (1974:50).

¹⁰³ En relación con el significado del título, vid. Aznar (1992:13-16).

ca bajo la cual son presentados los militares protagonistas de esas obras, refleja asimismo la importancia que concedía a este recurso.

Los cuernos de Don Friolera es, sin duda, la obra que mejor ilustra todo lo que hemos señalado acerca del esperpento. En ella, además, la subversión de los modelos y los valores tradicionales se lleva a cabo mediante la estilización paródica¹⁰⁴. Ello implica que dentro de la obra se da la presencia de, al menos, dos discursos o dos textos, que contrastan entre sí y que son percibidos simultáneamente. Uno es el paródico y el otro es el parodiado, que es evocado a través de aquél, y que funciona como subtexto, como fondo sobre el que se destaca y al que remite constantemente el texto paródico¹⁰⁵. En este caso, al no ser *Los cuernos de Don Friolera* parodia de una sola obra y remitir, como veremos, a obras y géneros diversos, ese subtexto es plural.

Esta obra tiene una estructura compleja, en la que se da un curioso juego de espejos, al estar formada por tres partes —un prólogo, el esperpento propiamente dicho, y un epílogo— en las que se ofrecen tres versiones de la misma historia, en tres géneros distintos: una representación de títeres, una obra dramática, y un romance de ciego. A su vez, la representación de títeres y el romance de ciego se hallan enmarcados por el diálogo entre Don Manolito y Don Estrafalario, que asisten a ellas como espectadores, y después las comentan, lo cual constituye un ejemplo de teatro dentro del teatro, e implica la existencia de varios planos o niveles de ficción. Don Manolito y Don Estrafalario no interviene en las representaciones a las que asisten como espectadores, se sitúan, por lo tanto, en un plano ficticio distinto, en un primer plano, que funciona como marco dentro del cual se dan esas representaciones, las cuales, a su vez, se sitúan en un segundo plano. Por otra parte, al actuar como comentaristas, ambos personajes se convierten en intermediarios entre dichas representaciones y el lector o espectador.

Estos dos personajes, que en la lista de “*dramatis personae*” son definidos como “*intelectuales*”, se enzarzan, antes de comenzar la representación de marionetas, en una discusión sobre estética, en la que Don Estrafalario, que puede ser considerado como portavoz del propio Valle-Inclán, expone su conocida teoría del distanciamiento estético a través de la famosa frase: “*Mi estética es una superación del dolor y de la risa*”¹⁰⁶. Una vez concluida la representación

¹⁰⁴ Acerca del concepto de “estilización paródica”, vid. Bajtin (1989:179-180), así como las agudas observaciones de Zavala (1990:49-50).

¹⁰⁵ Genette (1989:14) propone los términos *hipotexto* e *hipertexto* para designar, respectivamente, el texto parodiado y el texto paródico.

¹⁰⁶ Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval. Esperpentos*, Edición crítica de Ricardo Senabre, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 114. En lo sucesivo, todas las citas corresponderán a esta edición, e irán seguidas en el texto por el número de página entre paréntesis.

de títeres, la conversación entre ambos se centra en el teatro y la literatura, y en ella Don Estrafalario defiende y proclama la superioridad estética del teatro de títeres frente al teatro tradicional: “Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español” (121). Y en el epílogo, después de haber escuchado el romance del ciego, ambos critican ese tipo de literatura, calificándola de ridícula y jactanciosa, y contraponiéndola al espectáculo de títeres: “DON ESTRAFALARIO. —¿No le parece a usted *ridícula* esa literatura, *jactanciosa* como si hubiese pasado bajo los bigotes del Káiser? [...] ¡Qué lejos de este *vil romance* aquel *paso ingenuo* que hemos visto en la raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel *sentido malicioso y popular!*”¹⁰⁷ (227).

El conjunto, como señala Greenfield (1972:254-255), forma una especie de tríptico teatral que destaca por su simetría: en los dos extremos, las dos versiones más breves, que ilustran dos concepciones estéticas opuestas: la representación de títeres, cargada de “sentido malicioso y popular” (227), ilustra la estética del distanciamiento que reivindica Don Estrafalario; mientras que el romance de ciego, “hiperbólico, truculento y sanguinario” (122) —así lo califica Don Manolito—, representa ese tipo de literatura ridícula y jactanciosa que Don Estrafalario considera detestable. Y en el centro, entre ambos extremos, la versión más extensa, el esperpento propiamente dicho, que es una muestra de la aplicación de esa estética del distanciamiento, de la “superación del dolor y de la risa”, a un tema tradicional del teatro español: el tema del honor.

Así pues, *Los cuernos de Don Friolera* es una parodia de ese “retórico teatro español” (121) —como lo califica Don Estrafalario—, representado ejemplarmente por las numerosas obras que tratan el tema del honor, y que forman una larga tradición que se extiende desde el Siglo de Oro a Echegaray. Valle-Inclán ataca directamente en esta obra ese modelo impuesto por la tradición dramática, realizando una sistemática subversión del mismo. A este respecto, en unas declaraciones de 1921, dice lo siguiente: “Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo «Esperpentos» [...] Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina usted a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiarse la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal... Para el espectador, una sencilla farsa grotesca”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Tanto en esta cita como en las posteriores, la cursiva con la que se resaltan determinadas palabras o expresiones es mía (S.C.M.).

¹⁰⁸ Publicadas en *El Universal de México* (28-XI); tomo la cita de Echevarría (1975:311-312).

Ya el título de la obra, *Los cuernos de Don Friolera*, constituye una marca inequívoca acerca de su contenido temático y del tipo de tratamiento que recibe. Asimismo, hay a lo largo de ella abundantes alusiones, directas o indirectas, que pueden ser consideradas como índices que remiten al tipo de teatro que es el blanco de la parodia. Por ejemplo, en la escena IV, Pachequín pronuncia unas palabras que son una clara réplica paródica de las que dice Ernesto al final de *El Gran Galeoto*, de Echegaray, indicando explícitamente su procedencia, son éstas: “¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!” (154). En la acotación con que se inicia el Epílogo, se menciona el título de cuatro obras –*El Gran Galeoto* y *La Pasionaria*, de Echegaray, *El Nudo Gordiano*, de Eugenio Sellés, y *La Desequilibrada*, de Leopoldo Cano– representativas del tipo de teatro parodiado, cuyos carteles anunciadores se hallan en una valla sobre la que, sintomáticamente, orina un perro de ciego. Aunque no tan explícitas, hay asimismo a lo largo de la obra abundantes alusiones que resultan fácilmente identificables. Así, en la escena IX, en las palabras de Don Friolera a su hija Manolita (“Tu padre. el que te dio el ser, no tiene honra, monina. La prenda más estimada, más que la hacienda, más que la vida!... ¡Friolera!” (193)) se percibe el eco de las que dice Pedro Crespo en la última escena del acto I de *El alcalde de Zalamea*, de Calderón. Y las palabras que Pachequín dice en la escena V (“Cortemos, Loreta, ese nudo gordiano” (158)), y en la escena XI (“Este nudo gordiano lo corto yo con mi navaja barbera” (211-212)), constituyen una clara alusión al drama de Sellés mencionado antes, y son una réplica de otras similares pronunciadas por Carlos, el protagonista del mismo. Estas y otras alusiones que aparecen a lo largo de la obra¹⁰⁹, además de poner de manifiesto la vasta red de relaciones intertextuales que se dan en ella, son un recurso para acentuar la teatralidad y provocar el distanciamiento, al tiempo que presuponen y reclaman la complicidad del lector o espectador.

Aparte de estas alusiones, la mayor parte de las situaciones de *Los cuernos de Don Friolera* son una caricatura grotesca de situaciones tópicas de los dramas de honor. Esa caricatura se realiza mediante determinados procedimientos que afectan tanto a la construcción de los personajes como al lenguaje.

En el caso de los personajes, el procedimiento consiste fundamentalmente en reducirlos a un conjunto de rasgos físicos y de gestos que se repiten insistentemente a lo largo de la obra; esta esquematización provoca la deshumanización de los mismos, y hace que aparezcan como fantoches. Así, ya desde su primera aparición, Don Friolera es presentado como si fuera un muñeco, tanto

¹⁰⁹ Sobre ellas pueden encontrarse cumplidas referencias en las notas de Senabre que acompañan el texto de la edición crítica de *Martes de Carnaval* que estamos utilizando, así como también en Cabrera (1973), y Aznar (1992:127-134).

en su apariencia como en sus gestos, en estos términos: “en el ventanillo azul, *la gorra de cuartel, una oreja y la pipa* del Teniente Don Pascual Astete –Don Friolera–. Una sombra raposa, cautelosa, ronda la garita: Por el ventanillo ases- ta una piedra y escapa agachada. La piedra trae atado un papel con un escrito. Don Friolera lo recoge *turulato, y espanta los ojos* leyendo el papel” (124). Un gesto característico de los personajes principales de la obra es el de abrir los brazos; pues bien, este gesto de “brazos aspados” es un gesto típico del teatro de títeres que, según Varey (1957:189-190), “puede sugerir alegría o tristeza, sorpresa u horror, *emociones exageradas y risibles*”¹¹⁰. Como indica Risco (1966:244-245), Valle-Inclán impone a sus personajes una acción esquemática, con un conjunto limitado de gestos y de movimientos excesivamente mecánicos y rígidos, que se repiten constantemente.

Ese carácter de fanticos no sólo se sugiere mediante las descripciones, sino que incluso se llega a indicar explícitamente en las acotaciones. Así, el término *fantico* es utilizado en las acotaciones seis veces, cuatro de ellas para designar a Don Friolera: en la escena IV (“Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, *es un fantico trágico*” (148)), en la escena X (“Un fondo divino de oro y azul para *los aspavientos de un fantico*. Don Friolera se pasea” (199)), en la escena XI (“Y se aleja con una arenga embarullada *el fantico de Oteló*” (215)), y en la escena última (“Don Friolera, *convertido en fantico matasiete*, rígido y cuadrado, parece atender con la nariz” (219)). A esa deshumanización de los personajes contribuye también la frecuente identificación o comparación de los mismos con animales. El ejemplo más destacado, a este respecto, es el de Doña Tadea Calderón, de quien se dice que tiene “cabeza de *lechuza*” (139), “perfil de *lechuza*” (148), “ojos de *lechuza*” (150), “ojos de *pajarraco*” (146), “los ojos encendidos y redondos, de *pajarraco*” (198), apariencia “*ratonil*” (146), o que “el garabato de su sombra tiene reminiscencias de *vulpeja*” (148). Esa equiparación de los personajes con animales, que –como oportunamente señala Zahareas (1968:81)– es un rasgo característico de lo grotesco, viene ya sugerida en la lista de “*dramatis personae*”, en la cual figuran dos animales: “MERLÍN, perrillo de lanas” y “UNA COTORRA” (109).

En cuanto al lenguaje, la estilización paródica se realiza principalmente por medio de dos recursos: la reiteración, y la mezcla indiscriminada de diferentes registros o estilos.

La repetición de determinadas palabras o expresiones, y de determinados tipos de frases, es una característica destacada. Así, el protagonista emplea frecuentemente, sobre todo en los monólogos, la interjección “¡*Friolera!*”, lo que justifica el nombre con el que se le designa; y Doña Loreta, dirigiéndose a

¹¹⁰ Cita tomada de Lavaud (1985:428).

Pachequín, utiliza reiteradamente expresiones como “*demonio tentador*”, “*hombre fatal*”, y “*tirano*”, en las escenas V y XI, en las que tiene lugar un apasionado diálogo romántico entre esos dos personajes.

Por otra parte, resalta la gran abundancia de frases exclamativas, hasta tal punto que se produce una verdadera saturación, con el consiguiente efecto cómico. Con este recurso, Valle-Inclán pretendía ridiculizar un aspecto que era característico, sobre todo, del teatro de la escuela de Echegaray, como explica en una entrevista de 1925: “en España el teatro nuestro es casi exclusivamente de acción y gutural. Las cosas las expresamos a gritos. [...] El teatro castellano es eso; gritos. Los éxitos de Echegaray no se deben más que a que en sus obras colocaba muchas situaciones en que los actores gritaran. Y cada grito era una ovación”¹¹¹. Por consiguiente, no es extraño que ese recurso del diálogo a gritos, esa “forma *exclamativa*” de diálogo, como la denomina Sobejano (1988:114), frecuente en el teatro de Valle-Inclán, y que constituye un rasgo expresionista¹¹², alcance el máximo relieve en esta obra. Ello se debe, por una parte, a que se utiliza para caricaturizar, exagerándolo, un aspecto que, como Valle-Inclán indica en la entrevista mencionada, era ya característico del tipo de teatro parodiado, el de Echegaray y su escuela; y por otra, a que es un recurso destacado en el teatro de títeres, cuya técnica aplica Valle-Inclán para construir el esperpento propiamente dicho. De ahí la estrecha semejanza que hay en este aspecto, dentro de la obra, entre la parte central y la representación de títeres del prólogo. Además, este recurso tiene también una importancia destacada, por la acentuación de la teatralidad que conlleva, para la conversión de situaciones potencialmente trágicas en grotescas y ridículas.

En relación con la mezcla indiscriminada de registros o estilos, ésta se manifiesta, sobre todo, en la abundante presencia, junto a vocablos o expresiones de marcado carácter culto o literario, de otros pertenecientes al lenguaje popular o coloquial, e incluso al argot. Ejemplos como *carajuelo*, *gachona*, *prenda*, *pichona*, *guipar*, *vivales*, *mochales*, *¡mierda!*, *un servidor*, *este cura*, *andar(se) con pupila*, *salir rana*, *salir cabra*, *a lo presente*, *hacer tilín*, *ser un pelanas*, etc., ilustran cumplidamente lo que estamos diciendo. Aunque en menor cantidad, se da también la presencia de gitanismos, como *camelar*, *manró*, *chanelarse*, *dar achares*, *dar mulé*, etc., y de americanismos como *pendejo* o *macaneo*¹¹³. La presencia de estos términos o expresiones determina que, como consecuencia del contraste entre los registros o estilos, el estilo literario, que reproduce, exagerándolo, el tipo de lenguaje de los dramas de honor tradicionales, resulte convenientemente degradado y ridiculizado. Este recurso sir-

¹¹¹ Tomo la cita de Lavaud, J.-M^e. y Lavaud, E. (1992:368).

¹¹² Vid. Loureiro (1988:216).

ve, por lo tanto, para desenmascarar y atacar el carácter convencional, huero, puramente retórico, de ese tipo de lenguaje. Por otra parte, al ser el registro popular o coloquial característico de géneros como el sainete o el “género chico”, remite también a ese tipo de teatro. De esta manera, el esperpento se caracteriza porque en él se da la superposición de diversos lenguajes en interacción dialógica, por lo que se puede afirmar, siguiendo con la terminología de Bajtin, que constituye un ejemplo claro de polifonía o plurilingüismo. A la acentuada convencionalidad, homogeneidad y jerarquización del lenguaje de los géneros tradicionales, Valle-Inclán contrapone la amalgama de lenguajes y de estilos, creando una verdadera “orquestración de lenguas”, como la denomina Zavala (1990:105).

Así pues, este recurso es fundamental, ya que atañe a los aspectos más relevantes de esa estrategia de la subversión que venimos estudiando. Así, en cuanto a los géneros, desempeña un papel esencial en la eliminación de las fronteras y en la sistemática subversión de los códigos genéricos tradicionales que Valle-Inclán lleva a cabo en el esperpento. En cuanto a los personajes y las situaciones, constituye un recurso básico dentro del proceso de deformación paródica. Esa mezcla indiscriminada de lenguajes y de estilos, que comporta la destrucción de lo que en el teatro tradicional se designa como decoro, contribuye a convertir a unos personajes virtualmente trágicos en fanticos grotescos y ridículos. Ejemplos que ilustran perfectamente lo que estamos diciendo son los monólogos de Don Friolera en la primera escena, y las réplicas de este mismo personaje en la escena VII, el cual, en su diálogo con Curro Cadenas, exclama: “¡Tengo el corazón lacerado! ¡Mi mujer me ha salido rana!” (172), y “¡A mí, plin! Tengo el corazón lacerado” (173).

Mediante todos estos recursos que he ido enumerando se construyen las situaciones de *Los cuernos de Don Friolera*, que en su mayor parte son réplica de las situaciones típicas de los dramas de honor, pero con la diferencia de que en el esperpento han sido sometidas a un sistemático proceso de desvalorización, eliminando el dramatismo mediante la exageración y la fusión de lo trágico y lo cómico.

Dentro de ese juego de espejos que es la obra, la representación de títeres y el romance de ciego, que figuran, respectivamente, en el prólogo y en el epílogo, proyectan dos imágenes opuestas de la historia de Don Friolera.

La representación de títeres es una versión satírica (el Bululú la denomina “Tragedia de los Cuernos de Don Friolera” (119)), en la que el tema de la honra es tratado en clave de farsa burlesca. Esta versión se caracteriza por el esque-

¹¹³ Para una información más detallada sobre este aspecto vid. Ruiz Fernández (1981), así como las abundantes notas que figuran en la edición crítica de Senabre que estamos utilizando.

matismo propio del teatro de títeres. Los personajes se reducen a tres, el Bululú, y los dos muñecos, el Fantoche y la Moña. Y el argumento se simplifica al máximo: incitado por el Bululú, el Fantoche –Don Friolera– mata a la Moña porque le pone los cuernos con un aceitero. Al efecto cómico, además del esquematismo de los personajes y de la acción, inherente a este tipo de espectáculo, contribuye también considerablemente el tipo predominante de lenguaje, que es el popular, salpicado de procacidades, y mezclado también aquí con algunas expresiones propias de otros géneros más elevados como la tragedia o el drama. Para ilustrar lo anterior, reproduzco la última parte del diálogo entre La Moña y El Fantoche, que precede a la muerte de aquélla a manos de éste, donde se da la presencia de los tipos de lenguaje mencionados:

“LA MOÑA.—*¡Derramas mi sangre inocente, cruel enamorado!* ¡No dicta sentencia el hombre prudente, por murmuraciones de un malvado!

EL FANTOCHE.—*¡Muere, ingrata! ¡Guña el ojo y estira la pata!*

LA MOÑA.—*¡Muerta soy! ¡El Teniente me mata!*” (118).

Valle-Inclán considera el espectáculo de títeres como un ejemplo que ilustra a la perfección los principios estéticos que él defiende para el teatro, principios que son los que aplica en el esperpento. Esto es lo que se desprende, al menos, tanto de las citadas manifestaciones que pone en boca de Don Estrafulario, como de las declaraciones suyas de 1921 mencionadas antes. Y vienen a confirmarlo las estrechas correspondencias que existen entre la representación de títeres del prólogo y el esperpento propiamente dicho en cuanto a los personajes y al lenguaje. En ambos casos, como se ha podido comprobar, los recursos de la estilización paródica son similares, y lo único que los diferencia es el hecho de que en la representación de títeres se acentúan aún más el esquematismo y la mecanización de los personajes, así como la presencia del lenguaje popular, que se convierte en el predominante. Sólo hay un elemento importante que se da exclusivamente en la representación de títeres: la rima. Su presencia contribuye decisivamente a resaltar el tono jocoso, y constituye una especie de índice que llama la atención sobre el carácter festivo de la representación de títeres.

En el polo opuesto se sitúa el romance de ciego del epílogo, que representa esa literatura “abominable”, “jactanciosa” e “hiperbólica” que critican Don Manolito y Don Estrafulario. En él se narra la historia de Don Friolera utilizando todos los recursos retóricos propios de este tipo de composiciones, e introduciendo los tópicos característicos del género. De esta manera, Valle-Inclán pone al descubierto la función mitificadora de este tipo de literatura y censura los valores que representa. Ese desenmascaramiento y esa crítica se lleva a

cabo de dos formas. Por una parte, a través de los comentarios que pone en boca de Don Manolito y Don Estrafalario, en los que lo califican como mala literatura y lo contraponen a la representación de títeres del prólogo. A este respecto, dice Don Estrafalario: “¡Qué lejos de este vil romance aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel sentido malicioso y popular!” (227). Y por otra parte, mediante el contraste entre la versión de la historia de Don Friolera que ofrece el romance, y lo que realmente sucede en el esperpento propiamente dicho. Así, el romance aparece como una versión deformada, en la que se justifica y se ensalza el comportamiento del marido engañado que lava su honra con sangre. A diferencia de lo que sucedía en el esperpento propiamente dicho, donde Don Friolera sólo mata, por error, a su hija Manolita, en la macabra versión ofrecida por el romance mata también a la esposa adúltera y al amante¹¹⁴, y es premiado por ello; de esta manera la historia se acomoda a las rigurosas convenciones que rigen el código del honor, que exigen la muerte de la esposa adúltera, como incluso se subraya en el propio romance¹¹⁵.

Ahora se puede comprender mejor lo dicho antes acerca del juego de espejos: dentro de la obra, la parte central, el esperpento propiamente dicho, funciona como realidad¹¹⁶, y la representación de títeres y el romance del ciego presentan dos imágenes deformadas de esa realidad, tal como se refleja en el espejo de los respectivos géneros. A su vez, esa parte central constituye una imagen, convenientemente deformada, de ese tipo de teatro tradicional, representado por los dramas de honor, tal como es reflejado en el espejo cóncavo de la estilización paródica.

Si en *Luces de bohemia* Valle-Inclán, por boca de Max Estrella, definía el esperpento como un juego de espejos del que participan la literatura y la realidad¹¹⁷, en *Los cuernos de Don Friolera* lo que hace es llevar ese juego hasta sus últimas consecuencias.

¹¹⁴ “A la mujer y al querido / los degüella con un hacha, / las cabezas ruedan juntas, / de los pelos las agarra, / y con ellas se presenta / al general de la plaza” (225).

¹¹⁵ “Tiene pena capital / el adulterio en España” (225).

¹¹⁶ Aunque desde otra perspectiva y con otros objetivos, también Durán (1966) llama la atención sobre este aspecto de la obra.

¹¹⁷ “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” (*Luces de bohemia*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, nº 1307), 1968, pág. 106).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZNAR SOLER, M. (1992). *Guía de lectura de «Martes de carnaval»*. Barcelona:Anthropos.
- BAJTIN, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona:Barral.
- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid:Taurus.
- CABRERA, V. (1973). "Valle-Inclán y la escuela de Echegaray:un caso de parodia literaria". *Revista de Estudios Hispánicos*, mayo, 193-213.
- CALINESCU, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid:Tecnos.
- DURÁN, M. (1966). "Los cuernos de don Friolera y la estética de Valle-Inclán". *Insula*, 236-237, julio-agosto, 5 y 28.
- ECHEVARRÍA, E. (1975). "El esperpento y el teatro de marionetas italiano". *Hispanic Review*, XLIII/3, 311-315.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid:Taurus.
- GREENFIELD, S. M. (1972). *Valle-Inclán:Anatomía de un teatro problemático*. Madrid:Fundamentos.
- LAVAUD, J.-M. (1985). "Con M de marioneta y M de militar. En torno a *Los cuernos de don Friolera*". En *Homenaje a José Antonio Maravall*, vol. II, 427-441. Madrid:C.I.S.
- LAVAUD, J.-M. y LAVAUD, E. (1992). "Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia". En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y M^a F. Vilches Frutos (eds.). Madrid:C.S.I.C. / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera S. A.
- LOUREIRO, A. G. (1988). "A vueltas con el esperpento". En *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, A. G. Loureiro, (Coord.), 205-229. Barcelona:Anthropos.
- RISCO, A. (1966). *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «El Ruedo Ibérico»*. Madrid:Gredos.
- RUIZ FERNÁNDEZ, C. (1981). *El léxico del teatro de Valle-Inclán (Ensayo*

- interpretativo*). Salamanca:Ediciones Universidad de Salamanca.
- SANTOS ZAS, M. (1991). "Estéticas de Valle-Inclán:balance crítico". *Insula*, 531, 2.
- SOBEJANO. G. (1988). "Culminación dramática de Valle-Inclán:el diálogo a gritos". En *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*, A. G. Loureiro, (Coord.), 111-136 Barcelona:Anthropos.
- VAREY, J. E. (1957). *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid:Revista de Occidente.
- ZAHAREAS, A. N. (1968). "The Absurd, the Grotesque and the Esperpento". En *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*, A.N. Zahareas (ed.), 78-108. Nueva York:Las Américas.
- ZAVALA, I. M. (1990). *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Madrid:Orígenes.