



La estética de *El Buscón* y su proyección en *La rosa de papel* de Valle Inclán

Nora Barletta
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Una de las técnicas de las cuales se valió Quevedo para sorprender al lector del siglo XVII fue la "agudeza" la cual tiende a buscar una correspondencia conceptual entre objetos diversos. Tal es el caso que presenta este autor en *El Buscón*. Así, el licenciado Cabra, personaje de esta obra, está construido de modo tal que la figura humana aparece desrealizada. Otro autor, don Ramón del Valle Inclán, también manifiesta en *La rosa de papel* (1924) una marcada subversión en la manera singularísima que tiene éste de concebir sus personajes. Por eso nuestra hipótesis de trabajo se basa en considerar la estrecha vinculación entre la elaboración de los personajes de Quevedo y el esperpento valleinclaniano.

Palabras clave: Quevedo – personajes – Valle Inclán – esperpento – expresionismo

Introducción

El licenciado Cabra es una figura deshumanizada y esto es un signo propio del Barroco. También los personajes de Valle Inclán en *La rosa de papel* padecen la pobreza económica y moral más abyecta. En esta situación límite se produce también una deshumanización de los mismos.

De este modo lo que nos proponemos es en primer término, indagar cómo se construyen los personajes en ambos textos, aunque pertenezcan a géneros diferentes, y en segundo lugar pretendemos analizar las técnicas de producción discursiva, dado que es en el discurso, donde la operación del estilo se realiza plenamente.

El Licenciado Cabra de *El Buscón*

El Buscón, se publicó en Zaragoza, en 1626, época en que imperaba la estética del Barroco. Así, y conociendo en qué marco surge podemos interrogar al texto, para ver de qué manera se ha concebido este personaje paradigmático de la novela.

En primer término observamos que inicia su descripción con una metáfora ya que Pablos nos dice: "Entramos en poder de el hambre viva" (Quevedo 1993: 67)¹. Luego, se nos aclara que se trata de un "clérigo cerbatana" (67), donde se comprueba el uso del sustantivo con valor de adjetivo para explicar que este ser era tan largo como esa pieza de artillería.

No acaba aquí, pues el retrato se va organizando a través de rasgos que se aglutinan uno tras otro y con las más exageradas características. Si nos fijamos, cuando se refiere a los

¹ Todas las citas de la obra se realizan por esta edición.



ojos se dice de ellos que están "avecinaados en el cogote que parecía que miraba por cuérvanos" (67) con lo cual no sólo están fuera de toda perspectiva sino que además, se refiere a ellos como a cestos de mimbre por lo grandes y ahuecados a lo que añade la lobreguez de los mismos pues, dice que: "eran tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes" (67).

A lo dicho se suman las barbas cuya personificación deviene en una hipérbole que expresa lo flaco y hambreado del licenciado. Dice al respecto: "las barbas tan descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas". (67).

Si consideramos el cuerpo vemos que, la figura humana aparece dislocada como si se tratase de un muñeco armado a partir de la reunión de los objetos más disímiles. Dice refiriéndose a las extremidades: "los brazos secos; las manos como un manajo de sarmientos [...] mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas" (67).

Llama la atención también cómo se presenta la vestimenta del clérigo, la cual es estafalaria y está construida a partir de la hipérbole cuya intención es la degradación. Así, se dice que: "el bonete, los días de sol [era] ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa" (68), donde el término bonete no sólo nos remite a un tipo de gorra sino también que alude, según el diccionario de la Real Academia Española, a una "fortificación exterior de los castillos, más ancha por el frente que por la gola a manera de cola de golondrina" (RAE 1992: 3109). A lo dicho se suma que está "ratonado" es decir, roído por los ratones y por si fuera poco "con mil gateras" o sea, todo roto. Qué decir de la sotana la cual según se afirma que para "algunos, era milagrosa porque no se sabía de qué color era. Unos viéndola sin pelo la tenían por cuero de rana" (Quevedo 1993:68) Esta forma grotesca de explicar la vestimenta mueve a la risa y a su vez provoca asombro por lo original.

Termina el retrato del licenciado cuando se afirma a modo de conclusión que "era archipobre y protomiseria".

Como se puede observar esta figura está construida a partir de una abigarrada reunión de elementos de lo más heterogéneos que lejos están de darnos la imagen de un hombre, pues se trata de una figura totalmente deshumanizada, grotesca y destrozada, a tal punto que aparece ensamblada como un "pastiche" en cuya exageración se manifiesta el desbordamiento ilusionista del Barroco.

La rosa de papel

Si consideramos la obra de Valle Inclán, diremos que *La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista* aparecieron en 1924 con el subtítulo de "novelas macabras", pero años después Valle las incluyó con tres piezas más en un volumen titulado *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* con una variante, en el subtítulo rezaba "Melodramas para marionetas". De este modo y aunque sabemos que el autor prestó poca atención a las divisiones de géneros, quedó incorporado para siempre el último subtítulo, a partir de lo cual estas composiciones encontraron residencia definitiva en el corpus teatral del autor español.

Es importante señalar que nos dedicaremos sólo al texto escrito y no al texto dramático. Así, la obra que aquí nos ocupa es *La rosa de papel* que tiene un solo acto y presenta a los personajes en una situación crítica. Una mujer, que es esposa y madre, está en agonía próxima a morir. La pobreza embarga todo el ámbito, y en el lecho de muerte, ella, revela a su marido que deja un dinero ahorrado. Su preocupación es que el marido no gaste



esta pequeña herencia en la bebida y que lo utilice, en primer término para pagar la extremaunción, que ella llama "los divinos," y lo demás sirva para los hijos pequeños.

La Encamada, como se la llama, toma los ahorros y los cambia de lugar. Esto encoleriza al marido y acusa de robo a las vecinas que han venido a asistirle. Además, en el comentario de éstas la cantidad se multiplica de boca en boca. La confusión se aclara y entonces el marido se va a la calle con el dinero. La esposa muere. Las mujeres lavan y visten el cadáver y entre sus manos ponen una rosa de papel. El esposo borracho, el cual en vida nunca valoró a su mujer, ahora muerta la ve hermosa, descubre que ese ser amortajado le provoca un sentimiento de atracción antes jamás sentido, y quiere poseerla para siempre. Por eso en su borrachera grita que le dará el dinero a quien logre embalsamarla. Ebrio y sin poder frenar la pasión, camina hacia el cadáver, tropieza y deja caer una vela. El marido muere abrazado al cadáver y juntos quedan presos de las llamas. Esto es en síntesis la obra.

El esperpento o el personaje desde dentro

La Encamada: Comienza la pieza teatral en un ámbito de luz escasa "Lívidas luces de la mañana" (Valle Inclán 1954: 810)² e iluminados además por el fuego donde Simeón Julepe, el marido herrero, martilla constantemente. Se trata entonces de un lugar ruidoso y donde la fragua produce contrastes entre luces y sombras. Allí está ella, el personaje femenino, cuyo nombre conoceremos posteriormente. Se llama Floriana. En la obra, esta mujer está identificada por su condición de moribunda exaltada en la nominación que se le otorga pues se la llama "adolecida" y también "la Encamada".

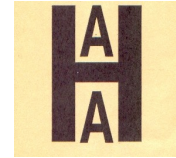
Padece una enfermedad en su fase terminal y por eso su situación es desgarrada si se tiene en cuenta que ella le reprocha a su marido que deje el martillo pues el ruido la tortura. Ella le dice: "—¡Borrachón! Hoy te dio la de trabajar porque me ves morir, que de no estarías en la taberna" (810) También le revela que ha logrado reunir con el sacrificio de años unos ahorros "—¡Tantos trabajos para juntarlos! ¡Tantas mojaduras por esos caminos! ¡La vida me cuestan!" (811) con lo que comprendemos que todo ese sacrificio no servirá para sí misma sino que lo lega a los hijos. Pide a su esposo asistencia religiosa, "los Divinos", pues en ella se manifiesta una fe atada a la tradición y una desconfianza por la ciencia ratificado en lo que comenta con su vecina la Musa. Ésta le dice: "—No llames al médico, Floriana. Si quieres gastarte un duro, mándale decir una misa a San Blas. ¡Te aprovechará mejor que si lo tiras en médico y botica!" (811).

La Encamada es ignorante y vive en la miseria. Las vecinas comentan: "bien aciertas quedándote en las pajas" y luego "Atenta y cadavérica en el rostro perfilándose sobre un montón de trapos" (811). Pero, peor aún es la miseria moral a la que la somete el marido quien la denigra. Se dice de ella cuando solicita al esposo que cese con el ruido: "una mujer deshecha, incorporándose en el camastro [...] gime con las manos en los oídos" (Valle Inclán 1954: 809) y luego él que no deja de hacer ruido: "Tendré que ausentarme por no zurrarte la pandereta" (809).

Así, medida que avanza la obra, el personaje va cambiando hasta llegar a un estado de completa deshumanización.

Primero la Encamada divaga en un mundo febril y sonambulesco "—¡Espantáime ese gato de sobre la cama!". Responde su vecina: "Es propio delirio, Disa. Mírale que vira los

² Todas las citas de la obra se realizan por esta edición.



ojos como para el tránsito" (812); luego, serán sus manos las que anticipan su final: "SIMEÓN saca del pecho un papelote de rosquillas, y con doble traspies se lo entrega a las manos cadavéricas que salen de las mantas remendadas" (812).

El primer signo de deshumanización se advierte cuando el marido, ansioso por poseer la pequeña fortuna, la busca entre las ropas de la moribunda: "JULEPE, las manos entre las mantas, cachea bajo el desmadejado fantasma, que se duele con estertores" (812). Llama la atención la construcción nominal "desmadejado fantasma" que cosifica lo humano mostrándolo como un despojo. Éste conserva como único signo vital el sufrimiento que se manifiesta con "estertores". Es la imagen de un ser en un completo estado de indefensión para el cual no existe la piedad. Se advierte que existe un contraste violento entre la situación de esta mujer y la falta de consideración del marido, aumentado en la figura deformada de la moribunda, rasgo esencialmente esperpéntico. Finalmente, Floriana muere. La muerte aparece enfocada en las extremidades. En un primer momento se presentan sus manos que han perdido carnadura "tocaba las manos yertas enclavijadas en el papelote" (813), luego las uñas: "En la lividez de los dedos se aguzan las uñas violadas" (814) y posteriormente, las piernas que ya no son tales, sino que se han vuelto cosas: "Salen de la camisa rabicorta las canillas, doblándose como rotas velas" (814).

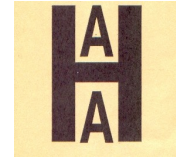
El cadáver a modo de un objeto errante irá de un lado a otro en la habitación helada. Así, "en la batalla de las cotillonas y el borracho, la difunta rueda de la tarima y queda de bruces, con el faldón sobre la robadilla" (814) En forma de arco, con la cabeza descendida y doblada apenas es un bulto en el suelo.

Ahora en su condición de cadáver, la difunta crece en la apreciación del marido, el cual luego de hacerse con el "burujo" que contiene el dinero "cae a los pies de la difunta" (816) y abrazándola exclama: "—Floriana, ángel ejemplar, ¡no tengo lágrimas para llorar tu inseparable pérdida!" (816). Se expresa así, a través de un afectado discurso que mucho tiene de melodramático. Luego, agrega: "esposa y madre modelo en los cuatro puntos cardinales" (816). La escena se hace grotesca cuando las mujeres hablan sobre los sentimientos de Simeón Julepe y comparan el abrazo de éste junto al cuerpo y su discurso, "modelo de los cuatro puntos cardinales", con el descendimiento de cristo en los brazos de la Virgen. "La Comadre. —¡Lo cierto es que sobrecogía verlo abrazado a la difunta! ¡Talmente el sermón del desenclavo!" (819).

Así, a medida que avanza la acción el cadáver va tomando otro formato. Hay una predilección por mostrarlo como un objeto que aparece "articulado" definido sólo por las partes a las cuales se refieren: "Aquella sostiene la exangüe cabeza de la difunta, y, ésta, los amarillos calcañares. Posan en el jergón la yerta figura de cera y la cubren con una sábana" (817). Floriana ya no es una mujer muerta sino una "figura de cera".

También y ubicado sobre un jergón pobre, el cuerpo yerto ha dejado de tener forma humana cuando otra de las mujeres "sacude sobre el rígido bulto ensabanado un aspergis de agua bendita" (817).

Luego, se inicia otro rito, el de vestir el cadáver que también cobra un carácter patético ya que en vida, esta mujer pasó toda suerte de necesidades y ahora muerta, le ponen "el justillo y la saya nueva" (819), incluso las botinas. Sobre éstas dice la Comadre: "—¡Mirailas sin estrenar! ¡Por eso la vida mucho enseña! / La Disa.—La estrena para comparecer en presencia de Dios" (819).



Finalmente, el cuerpo queda preparado y alumbrado por sendas velas las que en un ámbito oscuro remarcen la delgadez afilada de la muerte: "Las luces de cera, con versátiles fulgores, acentúan el perfil inmóvil, depurado, casi traslúcido. En el crispado enclavamiento de las manos, la rosa de papel se enciende como una llama" (820) Nótese ahora la estilización operada en el cuerpo yerto. Sin embargo, Valle cala aún más hondo en la burla dolorosa. Así, la esperpentización se logra a partir de la reunión de elementos discordantes, y disparatados que desnudan la situación de enajenación en la que viven los personajes: "La difunta en el féretro [...] tiene una desolación de figura de cera. [...] La pañoleta floreada ceñida al busto, [...] las manos con la rosa de papel saliendo de los vuelillos blancos, el terrible charol de las botas, promueven un desacorde cruel y patético" (820).

Quien admira el incordio de la escena es el propio marido quien en su visión febril y alucinada por el alcohol dice: "¡...era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas!" (821).

Celestial y cupletista, exageración deformadora y contraste violento y aún más, quiere retenerla como una muñeca de uso personal: "¡Ángel embalsamado, [...] ¡Redíos, médicos y farmacéuticos, vengan a puja para embalsamar este cuerpo de ilusión! [...] ¡Tendrás una cristalera, Floriana! Estoy en mi derecho al pedirte amor" (821).

Finalmente la rosa de papel, que aparece como el objeto estético que le da una pincelada enaltecida en tanto que la adorna, será la causa de su destrucción: "Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd" (822) y con esta ironía acaba la existencia del personaje.

La Encamada, Floriana, es un personaje en cuyo proceso se la va despojando sistemáticamente. Primero aparece en la miseria, moribunda en su camastro de pajas, luego cobrará la imagen de un fantasma desgredado y sin sentido. Su cadáver cosificado tiene los miembros inferiores como velas y en la pelea su cuerpo deambula por la habitación convertida en un bulto.

Realzada con los atuendos, una pañoleta floreada, las botitas de charol, etc., y adornada con la flor de papel, parece una figura burda con una vestimenta más apropiada para una fiesta que para su propio sepelio. Finalmente en la visión alocada del alcohólico, el personaje se ha transformado en una muñeca que finalmente devoran las llamas.

Si observamos detenidamente en el trayecto en nada se parece la imagen final, a la mujer agonizante del comienzo de la obra, con lo cual el personaje se haya construido en su devenir, a partir de una constante y degradada metamorfosis.

Simeón Julepe

En el diccionario (RAE 1992: 1212) se dice que "julepe" es una palabra persa arabizada, y significa "agua de rosas, jarabe y también poción de aguas destiladas, jarabes y otras materias medicinales". Por lo tanto la nominación del personaje masculino es humorística pero sarcástica ya que éste, en la escena, siempre está borracho.

No menos humorístico son los oficios de Simeón. Se dice en el texto que alternaba "su oficio del yunque con los menesteres de orfeonista y barbero de difuntos" (Valle Inclán 1954: 809). Esa amalgama de actividades tan diversas define el tipismo del esperpento que consiste en el humor logrado a partir de los contrastes violentos.



Su rostro “pálido” y “tiznado” por la fragua está enmarcado en una “pelambre de anarquista” (809). Completan la imagen una característica psicológica: “un aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas”. Estos no son rasgos físicos auténticos pues lejos están de la realidad. Más bien Simeón Julepe aparece tras su propia máscara.

Psicológicamente es un hombre violento que denigra a su mujer en el lecho de muerte y hasta la amenaza: “Julepe —Florianita, atente a las consecuencias [...] / La Encamada —¡Mala casta! / Julepe —Tendré que ausentarme por no zurrarte la pandereta” (810).

Si bien en Simeón la deformación física no es exagerada, sí se ve que esta característica está presente en la expresión de sus sentimientos frente a la muerta, a tal punto que la exageración llega a ser grotesca: “Entra, con traspíés, Simeón Julepe. Metida por la cabeza, hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto” (820).

El humor surge del disparate y el absurdo ya que el reciente viudo elige para las honras fúnebres que se ejecute la marsellesa. Él mismo asistirá en su puesto dentro del coro: “¡Esposa ejemplar, te rendiré el último tributo en el cementerio! El Orfeón y los Amigos te cantarán la Marsellesa” (820).

Simeón Julepe es una caricatura humana, que muestra la imagen de su paisaje interno vuelto hacia el exterior, es decir a modo un de bolsillo dado vuelta, conocemos la pesadilla donde habita.

Los niños: aparecen formando un coro en el momento en que la madre ha muerto. Este personaje colectivo está presentado a partir de una animalización, pues se usa la voz “cadillo” que significa perro pequeño. Se utiliza el mismo recurso con uno de los niños el cual es identificado por el sonido de su voz de rata: “Julepe se tira de los pelos. Del cadillo de críos, que hipan y lloran, sale una voz arratada” (814).

Recursos lingüísticos esperpentizadores en Quevedo y Valle

Uno de los recursos propios de Quevedo para lograr la burla es el desplazamiento calificativo de un sustantivo a otro. Por ejemplo cuando Pablos sale a caballo dice que éste “era rucio, y rodado el que iba encima” (Quevedo 1993: 63). Se le llama “rucio” al equino de color grisáceo. Si además tiene manchas de color oscuras se dice de él “rucio rodado”. Al desplazarse el calificativo al jinete se debe interpretar, como se verá después que el protagonista rodará a cada paso.

En otra parte se dice que llegaban “otros cuatro hombres rapantes como leones de armas” (175) donde el adjetivo “rapantes” alude a ladrones ya que proviene de rapar que es afeitar con navaja y, metafóricamente según Covarrubias tomar algo con violencia. Valle Inclán apelará a ciertos procedimientos sintetizadores para la esperpentización.

En primer término observamos también desplazamientos calificativos cuando la calificación produce el traslado de una de las partes al todo. Tal es el caso de “hunde en el jergón la ansiosa lividez de sus manos tiznadas” (Valle Inclán 1954: 814). En realidad son las manos las amoratadas por el tizne, pero el adjetivo se ha trasladado a la “ansiedad” de julepe que busca el dinero escondido por la esposa muerta. Con este recurso se logra una máxima intensificación de la situación interna del personaje.



Más adelante y con un sentido humorístico se dice que “Julepe tiene una mona elocuente”, expresión que remarca el proceso sintetizador usado por Valle pues en todo caso, el alcohol pone elocuente a quien lo ingiere y no a la borrachera en sí misma.

Otro recurso de *El Buscón* consiste en unir al sustantivo un complemento que produce una disonancia entre la forma y el contenido. Tal es el caso de “príncipe de la vida buscona”. Quevedo gusta de esta la fórmula: sustantivo más preposición más determinativo que es una manera de construir una máscara de decir lo que no es real. Así, uno de los oficios de su padre es ser “aturdidor de mejillas y sastre de barbas” (Quevedo 1993: 55) por decir que era barbero y su madre que era “zurcidora de gustos” por alcahueta (Quevedo 1993: 58).

También Valle utiliza esta fórmula para producir una dislocación en el discurso. Así, por ejemplo se dice que Julepe es “secretario del aguardiente” (Valle Inclán 1954: 809). El nexos preposicional adjunta al sustantivo núcleo un referente inesperado, extraño, que también funciona como un elemento sintetizador.

Este mismo procedimiento se utiliza en “figuras grises con un vaho de llovizna” (811) cuya construcción organiza una imagen claramente expresionista, pues la intensificación está en que sin que exista mediador alguno, la atmósfera gris y lluviosa del paisaje externo se adjudica a estas mujeres, las vecinas, cuya presencia opera como una anticipación de la tristeza y el luto posteriores.

También el madrileño hace que el lector quede asombrado con perífrasis tan exageradas como extravagantes, por medio de las cuales se hace evidente el sentido de irrealidad tan propio del Barroco. Se dice de Cabra que “cada zapato podía ser tumba de un filisteo”

En la obra de Valle, la máxima condensación lingüística se da por la unión de los dos procedimientos ya mencionados que arrancan una sonrisa amarga en el receptor: “Entra con un traspies, Simeón Julepe. Metida por la cabeza, hasta los hombros, trae una corona de pensamientos y follaje de latón con brillos de luto, la corona menestral y petulante de un sentimentalismo alemán” (820).

Otro de los recursos compartidos por ambos autores es la animalización. En el texto de Quevedo alude a una muchacha que, según el protagonista, “dábame sospechas de ser hocihada” (Quevedo 1993: 193), es decir, experimentada en amores. También el discurso esperpentizador recurre a la animalización de los personajes, en este caso logrado con el calificativo. Se dice que uno de los niños tiene “voz arratada” (Valle Inclán 1954: 815).

Podemos decir entonces, que don Ramón conoce la lengua como instrumento estético pues a través de estos procedimientos logra la deformación esperpéntica y de este modo revela el mundo interno de los personajes. A esto se agrega la ironía y la animalización que en su conjunto organizan una atmósfera alucinada en la que queda abolida cualquier tipo de redención. Digamos además que la deformación esperpéntica se opera a partir de una estilización de la realidad. Es decir, hay una renuncia consciente a definir cualquier rasgo individual pues se huye de ello para lograr una abstracción que revele al hombre en su interioridad más descarada.

En definitiva, los personajes se mueven como formas fantasmales en un mundo de sueño en el que todo se distorsiona y desorbita hasta el extremo.

Conclusión



Hemos visto como el maestro madrileño ha dejado en herencia una estética de la deformación a la cual recurre el dramaturgo gallego. Pero, mientras para Quevedo la descripción ingeniosa es un modo de expresar la problemática de la apariencia, *La rosa de papel* fue concebida de acuerdo a la nueva estética del autor, quien asume para su teatro una mirada deformante. Y si para don Francisco el ingenio organiza lo grotesco que aparece como una mirada exagerada propia del arte del Barroco, en *La rosa de papel* coexisten en un mismo espacio la fragua junto a la cama de la moribunda. Es decir, que desde el comienzo en un mismo ámbito se presenta la arbitrariedad de los objetos y el claroscuro, utilizados como un típico elemento esperpentizador.

Si nos detenemos en los personajes, observamos que están contruidos a partir de la deformación paródica, no exentos de humor negro y del grotesco más extremo. Es decir, Valle en su nueva estética comienza por abolir cualquier ilusión de realidad y descarta los modelos que le ofrecía la dramaturgia de su tiempo. Justamente lo que pretende es reconcentrar el personaje en sí mismo y retorcerlo, hasta lograr una pura estilización.

Así, *La rosa de papel* presenta el desfile de una humanidad envilecida y vista por dentro cuyos móviles son la ignorancia, la avaricia y la lujuria. Porque ignorante es la vecina que aconseja no gastar en el médico, avara la otra que viene con el féretro reclamando el pago del mismo y el propio marido que maltrata violentamente a todos para obtener el dinero de los ahorros. Qué decir de la lujuria de éste que, alucinado, termina abrazado al cadáver de su mujer al que pretende amar.

Por lo dicho la innovación más claramente valleincliniana es la deformación la cual se convierte al mismo tiempo en el vehículo de una semántica de la degradación. Dicho de otro modo, la estética del esperpento le permite a Valle mostrar la tragedia cotidiana de una humanidad envilecida donde queda abolida cualquier posibilidad de redención.

De acuerdo con lo expuesto, los personajes habitan además, una atmósfera esperpentizada. Y finalmente agregaremos que se trata de un mundo de pesadilla donde resaltan los rasgos abultados, el humor negro y la distorsión más exagerada, los cuales conforman un teatro netamente expresionista, pues el autor lo que propone, en definitiva, es una interioridad en escena.

Bibliografía

Anthropos (1994). N° 158-159, julio agosto.

Bermejo, Marcos (1971). *Valle Inclán: Introducción a su obra*, Salamanca, Anaya.

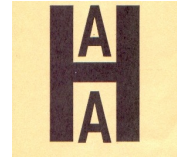
Real Academia Española [RAE] (1992). *Diccionario de la Lengua Española* Madrid, Espasa Calpe.

Quevedo, Francisco de (1993). *La vida del Buscón*, Barcelona, Crítica.

Valle Inclán, Ramón del (1954). *Obras Completas*, Madrid, Talleres gráficos de E. Sánchez Leal.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



La Plata, 27-30 de abril de 2010
<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>
ISBN 978-950-34-0841-4