

## **El astracán, lo grotesco y el esperpento en la comedia de Pedro Almodóvar**

### **The astracán (Spanish theatrical parody) and the grotesque in Pedro Almodóvar's comedy**

**Francisco Javier Amaya Flores**

Universidad de Extremadura, España

[franamayaflores@gmail.com](mailto:franamayaflores@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-5808-8103>

#### **Resumen:**

Este trabajo analiza la presencia del astracán, lo grotesco y el esperpento en el cine de Pedro Almodóvar, no solo en los filmes calificados como comedias —*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Los amantes pasajeros* (2013)—, sino también en aquellas situaciones humorísticas que el autor introduce en los argumentos más melodramáticos cuando inserta personajes estrafalarios o diálogos disparatados. Se trata, pues, de comprobar hasta qué punto la estética almodovariana, que se sitúa en una corriente específica (cine posmoderno), tiene su origen en formas estéticas de la tradición literaria española y le permite desarrollar modelos de expresión artísticos alejados de lo real, en los que identifica el cine con la representación para reforzar, así, el pacto de ficción con el espectador.

#### **Abstract:**

This work analyzes the presence of the astracán and the grotesque in Pedro Almodóvar's cinema, specifically, not only in the films classified as comedies —*Pepi, Luci, Bom and other girls like Mom* (1980), *Women on the verge of a nervous breakdown* (1988) and *I'm so excited!* (2013)—, but also in those comical situations that the author introduces in the most melodramatic plots when he inserts eccentric characters or ludicrous dialogues. It is a question, then, of verifying to what extent the Almodovarian aesthetic, which is situated in a specific current (postmodern cinema), has its origin in aesthetic forms of the Spanish literary tradition and allows him to develop models of artistic expression which are cut off from reality and in which he identifies cinema with representation to thus reinforce the pact of fiction with the viewer.

#### **Palabras clave:**

Almodóvar, Pedro; comedia; astracán; grotesco; esperpento; posmodernidad.

#### **Keywords:**

Almodóvar, Pedro; Comedy Films; Astracán; Grotesque; Postmodernity.

## 1. Introducción: la tradición cultural española

La irrupción de Pedro Almodóvar en 1980 con su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* —previamente había compaginado su actividad como miembro de la compañía de teatro independiente Los Goliardos con la escritura y dirección de varios cortometrajes (Sánchez Noriega, 2017, pp. 126-133)—, supone, desde el inicio, una voluntad de estilo en la que, como señala Santos Zunzunegui (2018, p. 394), se vislumbra una manera de hacer cine, una conciencia de autoría marcada por la espontaneidad, el gusto por la provocación y lo deforme. Existe en sus películas una forma de expresión artística relacionada con la creación de los personajes —las mujeres ocupan un papel preeminente—, la mezcla de géneros cinematográficos —hibridación genérica y uso de la intertextualidad—, el tratamiento de los temas —identidad, sexo, religión— y el estilo propio —canciones— que ha llevado a Moreiras-Menor a definir al cineasta como “figura paradigmática de la España de la posmodernidad y, en consecuencia, como el artista más global del escenario cultural contemporáneo” (Moreiras-Menor en Sánchez Noriega, 2017, p. 190).

Su cine, por tanto, se situaría dentro de una corriente específica que aparece también en la década de los ochenta y a la que pertenecen autores como David Lynch, Jim Jarmusch, Leos Carax o Quentin Tarantino. Aunque no siempre los cineastas practican en todas las obras de su filmografía lo que se ha dado en llamar cine posmoderno<sup>1</sup>, es cierto que comparten unas características comunes, que permitirían contextualizar a Pedro Almodóvar en esta estética, y que todos se impregnan del movimiento cultural “posmodernidad”, caracterizado por

la crisis de los grandes relatos con el valor atribuido históricamente a los sistemas filosóficos, sustituidos por el fragmentarismo y eclecticismo

---

1 El propio concepto de posmodernidad continúa siendo, en el ámbito científico, un tema controvertido que llevó, por ejemplo, a Fredric Jameson (1991, pp. 9-22), en su clásica teoría de la posmodernidad, a considerarlo como un término conflictivo y polémico que conlleva contradicciones internas, dejando ver sus inconsistencias y dilemas de representación. Supone, en concreto, tener en cuenta que no existen conceptos como “sistema” o “situación actual”, e implica acoger áreas de lo cotidiano ampliando su resonancia cultural, más allá de la estética o de la artística, a lo económico, permitiendo así nuevos materiales para la fábula o la representación, como la publicidad. Esta circunstancia permitirá al creador realizar una operación de reescritura, en la que ha desaparecido la distinción entre la alta y la baja cultura, provocando una renovación de la producción cultural.

presentes en un pensamiento débil —y hasta nihilista— de carácter descreído e irónico, deliberadamente artificioso (*kitsch*, pastiche y estética *camp*), que pone en cuestión las identidades (de género, ideológicas, culturales), rechaza la búsqueda de una verdad y recela de las ideologías establecidas. (Sánchez Noriega, 2017, p. 113)

En el mismo sentido se pronuncia Román Gubern (2005, p. 47) al referirse al originalísimo estilo del director manchego, pues considera que la raigambre de su cine se encuentra en las tradiciones literarias y escénicas de la cultura española, que reelabora “en clave urbana y posmoderna” al incorporar distintos elementos del melodrama, de la novela picaresca, del sainete y del esperpento. Al respecto, Zunzunegui (2018, p. 23) matiza esta cuestión al considerar que, aunque el cine rupturista de Almodóvar —sobre todo para la crítica extranjera— pueda ubicarse en el cine posmoderno, lo cierto es que este “no deja de remitir a la tradición española del Barroco (...) revisitado por una sensibilidad *camp* y del que se subrayan sobremanera los aspectos más *kitsch*”. Su verdadero terreno —continúa Zunzunegui— es, entonces, el de la revisitación de múltiples formas estéticas, en las que incluye desde las novelas picarescas de Quevedo o Mateo Alemán hasta el esperpento de Valle-Inclán;

desde el folletín o la novela sentimental hasta el cuplé, pasando, claro está, por la copla (...), cuya función no se limita a ilustrar sus filmes sino que, en bastantes casos, sirve de modelo (como espectáculo melodramático completo en sí mismo, como obrita autosuficiente) para determinadas interpolaciones tan habituales en su cine. (Zunzunegui, 2018, p. 23)

Se trataría, por tanto, de una reformulación de tradiciones culturales antiguas, que son actualizadas en la década de los sesenta, desde el humor, por autores como Rafael Azcona, Marcos Ferreri y Luis García Berlanga, y que heredan, de clásicos como *La Celestina*, una lógica interna impuesta por la libertad y la pobreza, donde el elemento deformador subraya el carácter ficticio de la obra (Rodríguez, 2001, pp. 26-29) y propicia un alejamiento de lo real.

Esta reformulación, en el caso de Almodóvar, se produce en el contexto cultural de la movida madrileña, que presenta una gran diversidad de fórmulas artísticas y que funciona como liberación de los corsés de la cultura establecida de la dictadura franquista; pero se fragua durante las décadas anteriores cuando su paso por Los Goliardos<sup>2</sup>, claro ejemplo de teatro independiente y rupturista que fue promovido por compañías teatrales en España desde los sesenta y que surgieron del teatro universitario o de aficionados, lo hace entrar en contacto con dramaturgos como Ibsen, Chéjov, Tennessee Williams o Jean Cocteau. Se trata este de un teatro dispuesto a distanciarse de las fórmulas convencionales de la alta comedia burguesa y a favor de una dramaturgia más visual, que se consolidó en los setenta al generarse un circuito comercial interesado en estas nuevas formas artísticas.

A pesar de la variedad en sus postulados artísticos, las distintas compañías compartieron rasgos muy llamativos como la integración de formas más políticas en otras más vanguardistas o viceversa, la apuesta por los procesos de creación colectiva o la presencia de una estética que iba más allá de lo textual, liberando consecuentemente a la escena del peso de la tradición. El propio Almodóvar, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, parodia a la doña Inés de *Don Juan Tenorio* cuando el personaje, que él mismo interpreta, declama, al ver el miembro viril del participante ganador del concurso Erecciones Generales: “Sueño, felices sueños, ¿es realidad lo que miro o es una fascinación? Apenas respiro”.

Desde el inicio, su irrupción propició, además del acercamiento a dramaturgos extranjeros, la recuperación de autores ninguneados durante décadas como Valle-Inclán o Federico García Lorca. En *Átame*, por ejemplo, Francisco Rabal interpreta al polémico director de cine que decide volver a ponerse tras las cámaras, para lo que considera su obra póstuma, con el fin de rodar una cinta de terror, *El fantasma de medianoche*, protagonizada por la actriz porno Marina Osorio. Al llamarlo Máximo Espejo, Pedro Almodóvar está incidiendo,

---

<sup>2</sup> Fue fundada por Ángel Facio en 1964; en ella, Pedro Almodóvar conoció a los actores Félix Rotateta y Carmen Maura, ambos presentes en su primera película. Maura, además, aparecerá en todas las que dirigiera en la década de los 80 (Amaya Flores, 2022, p. 61).

desde el nombre, en la visión grotesca y deformada que su personaje tiene de la realidad y, a la vez, apunta al espectador en una dirección, la del teatro de Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, donde definió, a través de Max Estrella, el esperpento.

Este teatro independiente y contracultural también es referido en otras obras del cineasta como *Todo sobre mi madre* (1999), cuando Manuela, al inicio de la película, muestra una fotografía a su hijo Esteban de sí misma como actriz de un grupo de teatro aficionado en la década de los setenta (“Hacíamos un espectáculo sobre textos de Boris Vian. *Cabaret para intelectuales*”); y, de forma más destacada, en *La mala educación* (2004), donde recupera el periodo de la Transición:

El personaje de Ángel/Juan se presenta en el despacho de Enrique Goded y le desglosa su experiencia como actor dentro del teatro independiente, donde regenta una compañía. Le muestra una serie de fotografías entre las que se encuentran una representación de *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, y otra de *El diario de Adán y Eva*, de Mark Twain. La selección de obras —propias del repertorio independiente de la época—, así como la puesta en escena deducible a partir de las imágenes (decorados austeros, y un tono *amateur*), indican tanto un conocimiento por parte del director español del panorama de la época como una notable preocupación por reflejar con fidelidad el ambiente teatral de esos años. (Torre-Espinosa, 2020, pp. 205-206)

Es, finalmente, el mismo Almodóvar, al hablar del cine español, el que hace hincapié en la idea que venimos defendiendo cuando se identifica más con la tradición artística española, con arraigo popular, rupturista y grotesca, que con los postulados europeos del cine posmoderno:

Estoy infinitamente más cerca de Mihura que de Woody Allen o de Fassbinder y, si hay que buscarme antecedentes, están justamente en [esa época de la cultura española,] una época en la que surgen unos talentos en ese tono de extravagancia y humor, que no han vuelto a desarrollarse. Pienso en Mihura, en Jardiel Poncela, Tono, Edgar Neville

y, un poco antes, Ramón Gómez de la Serna; yo me sumo a ese grupo con toda humildad, no intentando compararme con ellos; son mis maestros. Mihura es el primer autor que empieza a poner el lenguaje a las prostitutas con una naturalidad absoluta. (Almodóvar en Lugo, 2005, p. 82)

Trataremos entonces de analizar, en las páginas siguientes, cuáles son los elementos de la tradición literaria que le inspiran y que le permiten crear una estética singularísima que ha dado en llamarse almodovariana<sup>3</sup>. En concreto, nos centraremos en la influencia que ejerce, sobre todo, en sus primeras obras la comedia de la “otra Generación del 27”<sup>4</sup> y el modo en que se sirve de géneros como el sainete, el astracán, la tragedia grotesca y, finalmente, el esperpento para configurar un universo de imágenes fascinantes capaz de ser entendido internacionalmente.

## 2. Objetivos y metodología

Como se deduce del epígrafe anterior, el objetivo último de la investigación es determinar el modo en que Pedro Almodóvar revisita determinadas formas estéticas de la tradición literaria española, centradas en el sainete, el astracán, la tragedia grotesca y el esperpento, para construir una estética propia y una narrativa que concreta en tramas rocambolescas, en personajes disparatados y

---

3 Además de los elementos de la tradición literaria que se señalan, Román Gubern (2005, pp. 50-52) enumera otras influencias culturales que le permiten introducir el humor en sus películas, procedentes del “ecosistema de la cultura de masas” y que dan, como fruto, una hibridación de géneros al incluir relecturas paródicas de las telenovelas, la televisión, la publicidad, el pop y la zarzuela; y al absorber situaciones y personajes propios de las fotonovelas y de los cómics. En su primera película comercial, por ejemplo, el director rinde homenaje a estos recurriendo al *pastiche* tanto en el plano gráfico, ya que cada núcleo narrativo es introducido por un letrado inspirado en el código de ese género, como en el estructural, por la caracterización de los personajes como tipos. Parece arrancado de un cómic el vestuario —el personaje, por tanto— de Andrea Caracortada en *Kika*. Incluso, los cómics llegan a ser directamente empleados por el autor en materiales tan importantes como los carteles publicitarios de las películas realizados por Ceesepe (*Pepi, Luci, Bom... y La ley del deseo*) o por Iván Zulueta (*Laberinto de pasiones* y *¿Qué he hecho yo...?*).

Por su parte, Torre-Espinosa (2018, p. 112) también señala, al referirse al tono disparatado con reminiscencias al teatro de vodevil de *Mujeres al borde...*, la influencia de Feydeau que el propio Almodóvar reconoce y que remitiría a la *screwball comedy*, donde podría adscribirse la película.

4 La irónica y provocadora definición fue utilizada por José López Rubio, uno de los integrantes del grupo, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española (1982).

en un firme rechazo al realismo que le hará reforzar la idea de cine como representación.

Aunque se señalarán los ejemplos de su filmografía que más convenientemente justifiquen la relación de su cine con elementos de estas formas tradicionales de la cultura popular, en concreto, con los subgéneros literarios apuntados, nos centraremos en sus primeros filmes, rodados en la década de los ochenta, donde muestra una escritura moderna asentada en tradiciones propias y en la que el autor, desde sus inicios, manifiesta un compromiso ético y estético —sus historias se vengán del franquismo— y ofrece, como resultado, una “excepcional hibridación de corrientes estéticas y expresivas ancladas en nuestras tradiciones artísticas con reelaboraciones juguetonas de algunos de los aspectos más acreditados del cine contemporáneo” (Pérez Perucha en Castro de Paz y Cerdán, 2011, p. 36).

Comprobaremos cómo su cine es, por tanto, una revisitación de formas estéticas que surge de la necesidad de inspirarse en las más fértiles tradiciones e identificaremos los ingredientes utilizados que garantizan el humor, aunque con matices y con resultados distintos en cada una de sus cintas: desde el cine más sainetesco que practica en sus dos primeras cintas (*Pepi, Luci, Bom..* y *Laberinto de pasiones*), al de naturaleza más crítica y oscura de esta misma tradición que llegará a lo grotesco y a lo esperpéntico (*Entre tinieblas* o *¿Qué he hecho yo...*), o el cine más comercial de *Mujeres al borde...*

Para ello, la noción de espacio interartístico se configura como una de las herramientas metodológicas más operativas de la literatura comparada con el cine, pues permite caracterizar las zonas de intersección de las distintas artes, así como identificar el resultado que surge de la interacción de la literatura con otros lenguajes como el cinematográfico.

Abordaremos el trabajo desde una metodología interdisciplinar. Si en el siglo XXI la obra artística se concibe integrando distintos discursos en uno, hemos de transformar los modos de análisis para acercarnos a esta desde un enfoque multimodal. En concreto, partiremos del marco conceptual de la retórica y de la narratología para realizar un análisis narrativo del cine de Pedro Almodóvar.

Determinaremos, de este modo, las causas y las fuentes literarias que configuran el universo almodovariano, así como el uso de los símbolos, las figuras literarias o las técnicas que posibilitan el hibridismo narrativo entre las distintas artes.

### **3. De la comedia al astracán**

#### **3.1. La comedia**

En la filmografía de Pedro Almodóvar no prevalecen las comedias, aunque, con seguridad, movido por el tono irónico y paródico de su tiempo, una de las constantes de su cine sea el humor. A las tres cintas que Sánchez Noriega (2017, p. 118) señala como pertenecientes al género de la comedia, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988) y *Los amantes pasajeros* (2013), hemos de añadir determinados personajes y situaciones humorísticos que buscan la provocación, el disparate y la sátira, y en los que prevalecen tipos estereotipados (la monja, el policía, la madre de familia...) que manifiestan distintos roles al mostrar sus deseos y sus pasiones (Aguado, 2014, p. 39). Recordemos si no la función cotilla de las porteras tanto en *Mujeres...* como en *Hable con ella* (2002).

Como se ha mostrado más arriba, los orígenes de Almodóvar como guionista y director están trazados en las frecuentes alusiones a aquella otra generación extravagante que fue denominada “la otra Generación del 27” y de la que formaron parte Antonio de Lara “Tono”, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville y Miguel Mihura. Procedentes de diferentes experiencias artísticas, todos estos creadores coincidieron como fundadores o colaboradores de revistas humorísticas, dentro de las que destacaron el semanario *Gutiérrez* (1927-1934) y, posteriormente, *La codorniz* (1944-1977). Más aún importa apuntar aquí a su común interés por el cine: de hecho, tanto Poncela como Mihura y, sobre todo, Neville publicaban desde 1928 crónicas y comentarios sobre películas y personajes en la revista cinematográfica *La Pantalla*. Antes incluso, en 1927, el primero de ellos había colaborado con Carlos Fernández Cuenca en la

adaptación de una tragedia grotesca de Carlos Arniches, *¡Es mi hombre!*, de Fernández Cuenca (Pérez Perucha, 1998, p. 52).

Ese nuevo humor, que sabía mezclar los tebeos con el espíritu de las vanguardias, tuvo en Gómez de la Serna —también recordado por Almodóvar— y en Wenceslao Fernández Flórez a sus antecesores más próximos, con quienes los miembros de la “otra Generación del 27” compartieron una idea antielitista de la cultura y un gusto antinaturalista que pasarían a los cineastas de los 50, de los 60 y, finalmente, a Pedro Almodóvar;

[son] poseedores todos ellos de una sólida y cosmopolita formación intelectual y que no desdeñan casi ningún medio de expresión (humor gráfico, prensa escrita, novela, teatro, cine...) para dar lugar a obras cada vez menos complacientes con la España que ellos mismos habían contribuido en cierta forma a construir. (Castro de Paz, 2011, p. 38)

Existe en su cine —a excepción de *La piel que habito* (2011) y *Julieta* (2016)— una presencia del humor, incluso en el melodrama, como recurso para el espectador por los graves sucesos narrados, que se asocia a uno o varios personajes secundarios que dan forma a cada historia. Es como si arrastrasen consigo el género de la comedia, lo que provoca, de facto, que algunas veces su autor organice sus películas no haciéndolas según los parámetros de un género cinematográfico, sino que diseña a sus personajes según esos criterios, de forma que en la misma película se mezclan los géneros, los que aporta cada personaje. Pensemos en la abuela de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), que siempre se olvida de que es diabética a la hora de comer porque no puede resistirse al tazón de magdalenas, además de que, sin dejar de hacerlo, recuerda a su hijo que tiene el mismo olor intenso de pies que su padre y que casi le impide respirar. Nos encontramos ante un humor que se asocia a lo grotesco, por escatológico, y que, además de buscar la diversión, entronca, como se verá, con la larga tradición española de la ironía y el esperpento. Más recientemente, en *Madres paralelas* (2022), la niñera que vive en casa de Janis, Deborah, cuyo nombre permite establecer un doble sentido muy propio de la comedia teatral o la astracana, se identifica con el humor por representar a la estudiante extranjera más pendiente de la fiesta en Madrid que de sus responsabilidades.

Si para Almodóvar Miguel Mihura es el primero de los autores que hace posible que las prostitutas hablen normalmente, como se ha citado más arriba, no es de extrañar que ambos satiricen contra la rutina y la mediocridad de la burguesía atacando los radicalismos, las convenciones y las instituciones —principalmente el matrimonio— y defendiendo la libertad y la aspiración a una felicidad absoluta. Recordemos, por ejemplo, en *Maribel y la extraña familia* (1959) el matrimonio feliz, con el que concluye la obra, entre Maribel, que había ejercido la prostitución, y Marcelino, que, por su timidez, no había logrado encontrar a una chica que lo quisiera. O, en Almodóvar, el modo en que aborda la prostitución: más que prostitutas definidos como tal, más que mostrar una visión problemática, prefiere constatarla como una realidad sin pretender un análisis social y sin emitir juicio moral alguno. Ocurre con todos los personajes que la ejercen en sus historias, pero destaca Cristal en *¿Qué he hecho yo...*, la prostituta de “buen corazón” que “utiliza el sexo como recurso económico sin que ello le resulte rechazable” y que aspira a cumplir su sueño de triunfar en el mundo del espectáculo en Estados Unidos (Sánchez Noriega, 2017, p. 381).

En uno y en otro asistimos a una transgresión de los modelos tradicionales creando situaciones extravagantes y dando un uso al lenguaje que llevan sus obras por la senda del disparatado humor vanguardista y absurdo, con toda su carga de rebeldía, no solo estética, sino moral y de costumbres. Los juegos lingüísticos, la hipérbole inesperada, el inadecuado uso de los objetos, las respuestas absurdas o las situaciones insólitas son recursos presentes en el cine de Almodóvar y heredados de autores como Mihura, con el que se producen no pocas analogías: es tan hiperbólico que, en *Ninette y un señor de Murcia* (1965), el personaje del asturiano provoque una encendida discusión para que sus invitados se posicionen a favor de la fabada o del cocido como que el propio Almodóvar celebre, en *Pepi, Luci, Bom...* las “Erecciones generales”; tan grotesca y humorística Madame Olga, la mujer barbuda de *Tres sombreros de copa* (1932), como la mujer barbuda de *Pepi, Luci, Bom...*, insatisfecha sexualmente por estar casada con un hombre homosexual.

Se trata, en ambos casos, de una concepción del humor que contempla un fondo entrañable de humanidad y que se mantiene intacto porque se centra en

cuestiones comunes, no de una época, sino de todos los seres humanos (Arturo Ramoneda en Mihura, 2004, p. 15). De hecho, ambos comparten una misma concepción del humor: para el propio Mihura, “el humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no está en su misión. [...] El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera” (2004, p. 15). Pensemos, en el caso de Almodóvar, en la manera que tienen de ejercer la cristiandad las monjas en *Entre tinieblas* (1983) o en la divertida, y hasta entrañable por su ingenuidad, Agrado en *Todo sobre mi madre*, quien encarna el paradigma del humor almodovariano por su profunda humanidad —de nuevo, el nombre en clave simbólica— y porque, como en las comedias de Mihura, representa el “sueño inverosímil” al afirmar su autenticidad, al reafirmar su identidad ante el público de un teatro; precisamente exhibiendo las particularidades de su cuerpo —recordemos que Agrado es transexual— y las cicatrices de su vida. Como si Almodóvar, en palabras de Zunzunegui (2018, p. 362), hubiera añadido un trazo maestro sobre el cuerpo de su personaje “capaz de sintetizar todo un estatus social, [un modo de ser] irreductiblemente particular”.

### **3.2. El sainete y el astracán**

Como el propio Pedro Almodóvar reconoce, la huella literaria de la comedia en su cine también se encuentra en el sainete, que tiene su origen en los pasos de Lope de Rueda y en los entremeses de Cervantes, en el siglo XVI, esto es, en obritas que son cuadros de género o costumbristas en las que se critican —ridiculizando a veces— modas y usos sociales desde una perspectiva realista y con una intención didáctica y moralizante.

El sainete se vio interrumpido durante casi un siglo y, a finales del XVIII, resurgió gracias a Ramón de la Cruz. Tras su muerte, vive otra etapa de silencio y vuelve a reavivarse en 1870, cuando Tomás Luceño publica *Cuadros al fresco*. Aparte de él, lo cultivaron José López Silva y Ricardo de la Vega, que lo elevaron a la categoría de género teatral, hasta llegar a Muñoz Seca o Carlos Arniches, que fue probablemente su mejor autor en el siglo XX.

Vicente Ramos (1966, pp. 64-71) se refiere a este como un género carente de artificios en los medios escénicos, que tiende a la simplicidad y que viene dado por su ligereza expresiva, sus ambientes populares y por su realismo. Son piezas en las que los personajes son tipos y donde prevalecen los diálogos chispeantes que responden a factores psicológicos, sociales y teatrales en sentido estricto. Se caracterizan, en fin, por dos elementos principales: su valor documental, al reflejar una determinada época de la historia española, y un españolismo que emana de lo popular.

Ciertamente, sobre todo las primeras películas de Almodóvar, parecen una sucesión de sainetes cuyas historias son entrelazadas por casualidad. En *Laberinto de pasiones* (1982), por ejemplo, más de 50 personajes dan forma a una historia en la que, junto a la trama principal, encontramos episodios que podrían funcionar de manera independiente y que el director une desde el azar. Es como si, en la misma película, de un sainete pasáramos a otros porque el personaje de una historia aparece casualmente en tramas distintas que surgen después: Sexilia no soporta a Toraya que es paciente de su padre, el médico que, a su vez, atiende a la azafata del aeropuerto, que es madre de la niña probeta y que termina yendo a la psicóloga a la que acude también la propia Sexilia, que, además de ninfómana, es cantante. De esta manera, las tramas se conectan para dar forma a una cinta donde la representación de los espacios se caracteriza por la falta de medios y por ser de factura artesanal.

En ella, los personajes, tratados desde la superficie propia del sainete, se mueven en calles, dormitorios, tintorerías, aeropuertos y salones; lugares fácilmente reconocibles para el espectador, que, sin embargo, se encontrará con tramas inverosímiles y disparatadas que persiguen la transgresión y que se alejan de lo real: una psicóloga se enamora del padre de su paciente y lo acosa por teléfono o en persona; o la chica de la tintorería se pone la ropa de una clienta a la que admira. Almodóvar parte de uno de los géneros más populares de la cultura española para crear diálogos chispeantes y personajes frescos, en el sentido de espontáneos. Rompe, además, con la “lógica de la causalidad dramática”, no solo “porque la narración, hecha de retazos, aparezca como descosida, formada por bloques yuxtapuestos [...] sino, sobre todo, por la

radicalidad con la que se enuncia la estricta inanidad tanto de los elementos que constituyen la trama como de su relación” (Zunzunegui, 2018, p. 391). El resultado final, tanto en *Laberinto de pasiones*, como en *Pepi, Luci...* traspasa el discurso cinematográfico para alcanzar un valor documental y sociológico en el que vemos reflejado el ambiente de la movida madrileña a principios de los años 80.

En el mismo sentido, pero más de tres décadas después, plantea *Los amantes pasajeros* un sainete con pie forzado, donde una docena de tipos, cuyas vidas se entrecruzan con no pocas contradicciones y sorpresas, se liberan de las distintas formas de engaño, que configuran máscaras sociales, en un canto al amor y al sexo libres; en la cinta, el contexto de la sociedad española queda reflejado en el señor Mas, directivo de una entidad financiera que había apoyado el desastre del aeropuerto de La Mancha, referido al de Ciudad Real, que dejó de operar tan solo tres años después de su inauguración (Sánchez Noriega, 2017, pp. 48-54).

La crisis del sainete derivará hacia un género llamado astracán, cultivado principalmente por Pedro Muñoz Seca; mientras, el teatro de Carlos Arniches evoluciona hacia formas más serias hasta desembocar en “lo grotesco, fundado en un profundo conocimiento de lo humano y en su constante afán moralizador. Digamos, entonces, que el sainete de raigambre melodramática engendró la tragedia grotesca” (Ramos, 1966, p. 157).

Para Ricardo de la Fuente Ballesteros (1985, p. 39), el astracán es

un juguete cómico disparatado que puede tener entre uno y tres actos, con abundancia de retruécanos y juegos de palabras —resorte preferido para mover a risa—, a veces excesivamente rebuscados o demasiado simples; con predominio de la caricatura de personajes y situaciones; y visión de la realidad bajo el prisma de lo bufo y de lo grotesco, en detrimento de la verosimilitud.

Es, finalmente, para Díez Canedo, una exageración del sainete, ya que aparecen los mismos personajes (el pueblerino, los tipos regionales con sus hablas correspondientes, el criado gracioso...), pero dislocados y vestidos con nuevos

ropajes que les hacen parecer diferentes, y, a veces, las mismas situaciones y argumentos (Fuente Ballesteros, 1985, p. 44).

*La frescura de Lafuente*, de Muñoz Seca, es un astracán donde se cuenta la historia de un tipo fresco que se apellida así. Ya desde el título observamos una de las características del género, el chiste basado en el doble sentido, donde el autor utiliza los apellidos, los países, los objetos, el bicarbonato y hasta a un muerto para que el chiste genere la carcajada. De la misma manera, también en *La venganza de don Mendo* son abundantes los juegos de palabras y las dilogías basados en los nombres propios.

Almodóvar, nuevamente, se sirve, en este caso, de los recursos del astracán para buscar la risa del espectador y crea personajes, desde sus primeros textos, donde juega con el doble sentido de los nombres propios, que adquieren una marcada significación, bien sea para resaltar el carácter lúdico de sus creaciones, establecer algún tipo de diálogo o para relacionarlo con algún aspecto o característica del mismo (Sánchez Noriega, 2017, pp. 346-349). Patty Diphusa, una de sus primeras creaciones, se queda asombrada ante el ritmo vertiginoso de la sociedad y tiene una amiga, Addy Possa, que, a pesar de ser yonqui, sigue siendo obesa (Almodóvar, 1991, p. 21). Es el significado de “adiposo”, en el *Diccionario de la Real Academia Española*, al definir el adjetivo como “grasiento, cargado o lleno de grasa o gordura”, el que muestra el artificio utilizado por el guionista-escritor para buscar la carcajada.

En *Laberinto...*, por ejemplo, el nombre de Sexilia puede ser un acrónimo que surge de la unión de “sexo” y “filia”, lo que definiría la ninfomanía del personaje; y en *Entre tinieblas* los nombres de las monjas protagonistas buscan la redención de los pecados, como explica la madre superiora a la cantante de boleros refugiada en el convento:

Además del apostolado, una de las bases de nuestra comunidad es la mortificación y la humillación. Por eso llevamos nombres que te parecerán estrambóticos: sor Estiércol, sor Rata del Callejón, sor Perdida y sor Víbora. El hombre no se salvará hasta que comprenda que es el ser más despreciable de la creación. (Sánchez Noriega, 2017, p. 346)

#### 4. De la tragedia grotesca al esperpento

Es el mismo Carlos Arniches quien considera que el género chico —el sainete— estaba acabado para él y que necesitaba buscar nuevas fórmulas para mostrar de otro modo sus inquietudes, tanto artísticas como ideológicas y morales; un tránsito hacia la tragedia grotesca que se produce, para Luis Calvo, gracias a la inclusión de la caricatura, evitando caer, así, en el melodrama. Arniches necesitaba, por un lado, canalizar su preocupación por los problemas de su tiempo, adoptando una actitud crítica, y, por otro, crear en el espectador una conciencia del mal estado social (Sánchez Sánchez, 2006, pp. 227-228).

Será la crítica de Ramón Pérez de Ayala (1924, p. 185) la que inaugure una nueva visión de las tragedias grotescas de Arniches, reconociendo que son algo más que unos sainetes extensos: “Clasificaremos como almas grotescas aquellas en las que las formas superiores de la conciencia aparecen implicadas, apenas nacientes y absorbidas en las formas inferiores del instinto”. Para añadir posteriormente de una forma tan acertada como definitiva que “la tragedia grotesca es una tragedia desarrollada al revés”: mientras que en la clásica el héroe muere irremediablemente, en la grotesca no hay forma de matarlo.

Expresa, pues, el conflicto entre la situación social grave, la apariencia física, la situación económica, la actitud disimulada, frente a la verdadera realidad interior del personaje, su ridícula figura; en definitiva, su triste realidad. Lo primero es la máscara, la risa; lo segundo es la cara, el llanto; el contraste simultáneo de ambos es lo grotesco.

La renovación estética, entonces, implica caricaturización, esto es, deformación de la realidad del personaje hasta el punto de llegar a deshumanizarlo. Para ello, se utilizan otros recursos como la inversión —los hombres se disfrazan de mujer y las mujeres de hombres—, la mascarada con sus disfraces, la parodia, los chistes verdes, las bromas picarescas y otras obscenidades.

Aunque debemos a Carlos Arniches la creación de las tragedias grotescas, la historia del arte y de la literatura españolas testimonian una tradición de lo grotesco que perdura desde hace siglos. Las pinturas de Ribera, Velázquez, Solana, Dalí o de Goya; y en la literatura, *El Buscón* de Quevedo o las obras de

Valle-Inclán. Por poco que tratemos de delimitar la naturaleza grotesca de las obras de Almodóvar, parece difícil ignorar este patrimonio profundamente arraigado en la conciencia colectiva de España. Al construir su genealogía, como se ha visto, él mismo reconoce un fuerte arraigo en el ámbito de lo popular que, en no pocas ocasiones, relaciona con lo agresivo y lo grotesco. El Madrid de sus películas es el Madrid de la calle, está emparentado directamente con el alma castiza, y su ironía grotesca es heredera de aquella manera de reír del pueblo español o, más concretamente, madrileño. Pedos, malos olores, vomitonas o eructos buscan la carcajada en medio de lo escatológico y donde el habla de los personajes es un habla popular cargada de vulgarismos, que delatan el origen rural de estos, giros lingüísticos o coloquialismos. Sirva de ejemplo la reacción de Juani en *¿Qué he hecho yo...?* cuando su hija, que tiene poderes paranormales, para vengarse del mal trato que recibe, le tira un jarrón: “¡Me cago en los cáncamos, la sepultura, el Señor, mi búcaro...!”.

Más que la influencia de determinadas obras, vamos a encontrar la utilización de algunas de sus características —como en el sainete o el astracán— dando lugar a una peculiar y fértil mezcla. Nos referimos a “la composición coral de sus creaciones, la voluntad de reflejar tipos y ambientes populares, la primacía del diálogo sobre la acción, la estética costumbrista...” (Ríos Caratallá, 2007, p. 231). Y un humor que da la mano a la tragedia, precisamente, porque brota del interior de personajes supervivientes, que viven en contraste con lo que les ofrece la realidad. La tragicomedia y el estilo grotesco como única opción del arte moderno a la que Valle-Inclán, como se verá, añadió un estilo antiburgués cuando integra “las raíces populares del sainete, del que adopta sus mecanismos sencillos de comunicación, debidamente sometidos a un tratamiento hiperbólico” (Zunzunegui, 2018, p. 355).

David Fauconnier (2005, p. 197), al analizar lo grotesco en el cine de Almodóvar, distingue tres campos de análisis: lo grotesco ornamental o la relación entre el centro y la periferia; el espíritu grotesco a través del carnaval y la mascarada; y la hibridez grotesca para pasar de la caricatura a la monstruosidad.

Como se ha señalado, en su cine la trama principal es interrumpida por otras tramas que no solo tienen el objetivo de completar a la primera, sino que los personajes tienen sus propias motivaciones personales. Rara vez estos se desatan de la figura central y, así, aunque en un principio nos desvían, al final nos llevan de nuevo a él. Pensemos si no en Raimunda —*Volver* (2006)—, Manuela —*Todo sobre mi madre*— o Gloria —*¿Qué he hecho yo...?*: mientras esta última conoce un destino trágico que la llevará a matar a su marido con una pata de jamón, el elemento grotesco está llevado por el resto de sus personajes de tal modo que sus intervenciones y espacios alrededor de la intriga principal contribuyen a resaltar el drama de la heroína. Nos acordamos de detalles ridículos e incongruentes para entender la mueca, la gravedad en el rostro de Gloria, nos acordamos del dentista pedófilo y de sus lengüetazos hacia el hijo joven o de la cara quemada de la chica del anuncio, del tono acusatorio de la señora de la farmacia y hasta de la luz roja de neón que transforma en un prostíbulo el piso de Cristal.

La presencia de Andrea Caracortada en *Kika* (1993) y del tigre en *La piel que habito* son ejemplos radicales del uso que Pedro Almodóvar da a los disfraces. En su obra está muy presente el espíritu del carnaval y de la mascarada, lo que posibilita, por un lado, bromas picarescas, obscenidades y detalles sexuales y escatológicos mostrados de manera directa —el sadismo de Luci y su goce cuando Bom orina sobre ella en *Pepi, Luci...—*; y, por otro, la presencia de personajes de apariencia rara, cómica, extravagante y burlesca donde lo grotesco se vincula a la puesta en escena, la representación o el ocultamiento de la verdad. Es el caso, en *Kika*, del vídeo que filma Ramón, con tratamiento de sainete y desde la teatralización, de la violación de Paul Bazzo a Kika, convirtiendo un acto criminal en una puesta en escena para la telebasura, como continuación del vídeo del violador en la procesión de los *picaos* y mientras la víctima dialoga con el verdugo para hacerle ver que está mal lo que está ocurriendo, y este le responde que él es muy bueno, porque era actor porno y en los rodajes le decían que estaba muy bien.

Como señala Fauconier, tras las máscaras se esconde la toma de conciencia del desengaño, lo que provoca un desfase entre la apariencia bufona de una

máscara, de un maquillaje, y la cara inesperada que se puede esconder detrás (Fauconier, 2005, p. 203). Es el desengaño que sufre en *Entre tinieblas* la madre superiora tras la actuación de Yolanda.

Lo grotesco, en último término, es el resultado de la hibridación, de establecer asociaciones insólitas de imágenes, de crear caricaturas que, llevadas al extremo, pueden volverse espantosas como la transformación de las vírgenes en maniquíes para vestidos de alta costura, de nuevo, en *Entre tinieblas*. Pasamos, de este modo, de la caricatura a lo monstruoso, lo que nos acerca al esperpento almodovariano.

Nos detendremos finalmente en la génesis del esperpento, no para construir simples recorridos de intertextualidad, sino como un proceso necesario para entender la obra de Almodóvar como heredera de una estética que ha hecho suya la distorsión de lo real. Se ha expuesto ya: la peculiaridad de su cine radica en que sus anécdotas y sus tramas forman parte de la cultura española — recordemos el habla de las mujeres de La Mancha en *Volver*—, pero son entendidas más allá de nuestras fronteras por las soluciones expresivas que ofrecen sus imágenes. Es, justamente, en las posibilidades que ofrece el esperpento donde el cineasta encuentra el aliado perfecto para dar vida al elenco de personajes que conforma su universo.

El esperpento es la consecuencia de un hibridismo cultural que surge de la deformación de la imagen, del lenguaje y de los gestos, mientras que su cine es el resultado de un diálogo oblicuo con la tradición como se ha demostrado. Por eso, no puede hacerse una lectura realista de su obra; esta solo puede ser entendida desde “una estética sistemáticamente deformada” que genera situaciones desmesuradas y personajes grotescos como reflejo de una realidad vista a través de un espejo cóncavo (Valle-Inclán, 1996, pp. 168-169).

El esperpento almodovariano partiría, entonces, del concepto de realismo exasperado que abandona la fidelidad a la realidad en nombre de la distorsión y que nos permitirá encontrar en su cine elementos de la cultura de Madrid, de la cultura autóctona, distorsionados y, por ende, vistos desde lo grotesco, donde, tras la risa, se esconde una gravedad profunda. Es como si el autor manchego se

hubiese apropiado de la metáfora del escritor gallego: “Los héroes clásicos han ido a pasearse por el callejón del Gato” (Valle-Inclán, 1996, p. 162).

Cuando Valle aplica la ley de la distorsión esperpéntica, multiplica las posibilidades de la ironía y convierte a sus personajes en fantoches para desenmascarar las hipocresías y las ambigüedades de la época. Recordemos que *La hija del capitán* (1927) es un esperpento que tiene su origen en dos referentes históricos: el crimen del capitán Sánchez, ocurrido en 1913, y el golpe de Estado de Primo de Rivera el 13 septiembre de 1923 (Valle-Inclán, 2001, p. 21). Almodóvar, sin embargo, relaciona la ironía con lo grotesco, pero no adopta nunca los tonos de la sátira social; nunca se aprecia una severa condena moral hacia las diferentes conductas, sino que su juego de deformación esperpéntica presenta rasgos peculiares gracias a su deformante ironía, inmune a la condena mordaz y capaz, en cualquier caso, de desvelar comportamientos ocultos de la realidad desde la caricatura, la metáfora lacerante, la hipérbole o la paradoja. Cuando la madre de la niña probeta de *Laberinto de pasiones* le dice a su hija: “Supongo que es normal, excepto que es un monstruo”, el director manchego está utilizando la paradoja para buscar una risa que esconde una mueca de dolor tras el rostro de una madre que, después de cumplir los deseos de su marido de hacerle padre, ha sido abandonada por este.

El propio Valle-Inclán se refirió a Goya como creador del esperpento: “El esperpentismo lo ha inventado Goya” (Valle-Inclán, 1996, p. 162). Pero también el cine, como señala Zamora Vicente (1988, pp. 25-28), influye en la creación del género: el dinamismo de las películas de Charlot —señala— favorece la creación del esperpento porque los personajes se comportan como títeres, hecho que genera una visión de la figura humana deformada y con finalidades grotescas y satíricas. Esta conexión perfila la nueva estética de Valle que incorpora la fealdad y la animalización, de tal manera que el efecto provocado nos lleva a una lógica irracional en la que, de lo bello, surgen lo feo y lo deforme; de lo sacro, lo profano; de las leyes racionales, el irracionalismo; y del orden, el caos (Valle-Inclán, 1996, pp. 75-91).

La presencia de animales en el cine de Almodóvar siempre aporta un valor simbólico al relato; de hecho, Forgione se refiere a estos, en su imprescindible

estudio sobre el esperpento en el cine almodovariano (Forgione, 2005, pp. 2011-228), como uno de los cuatro ejes temáticos donde el esperpento es del todo reconocible. Así ocurre con el tigre de *Entre tinieblas* o el lagarto en *¿Qué he hecho yo...?* Los dos han sido alejados de su ambiente originario y se han transformado en cómplices de las protagonistas, siendo tratados desde la deformación al adquirir cualidades humanas, como la de escuchar cuando se les habla, mientras los hombres llegan a comportarse como animales.

Forgione también se refiere a Madrid, a la sexualidad y a la religión como temas en los que el esperpento adquiere nuevos matices. El Madrid de Almodóvar está directamente emparentado con el alma castiza que reflejara Carlos Arniches<sup>5</sup> en sus sainetes y en sus tragedias grotescas y que tuvo en Valle-Inclán a un continuador. Podemos decir que Max Estrella ha sido sustituido por la fauna que puebla, sobre todo, sus primeras películas: personajes picarescos que consumen droga y que buscan su identidad sexual ajenos a cualquier moralismo.

Pero también encontramos el Madrid problemático, visto desde la lente esperpéntica, en el barrio de la Concepción situado en la periferia de la ciudad (*¿Qué he hecho yo...?*): los personajes que acompañan a Gloria están distorsionados porque, partiendo de un sentido de frustración, buscan situaciones esperpénticas que van desde el falsificador de firmas hasta el escritor que quiere escribir unas memorias falsas de Hitler. Son elementos deformantes en cada personaje que permiten crear un retrato de Madrid totalmente transfigurado por la transposición grotesca (Forgione, 2005, pp. 211-214) y donde, a diferencia de sus dos primeras películas, introduce un punto de vista más reflexivo e indignado, más grave, tal y como haría Arniches en su evolución hacia la tragedia grotesca.

Incluso la sexualidad puede llegar a ser deformante en Almodóvar porque los personajes atacan y deforman, a través de sus acciones, un pasado que tiene que ser destruido y cuyos valores absolutos y universales ya no pueden ser

---

<sup>5</sup> Carlos Arniches escribió una famosa colección de sainetes titulada *Del Madrid castizo* (1917), donde recogía el alma popular madrileña, la desenvoltura de sus ciudadanos, el lenguaje colorido de su pueblo, su manera de reír y hasta su ironía.

aceptados. Son personajes que impresionan por su despreocupada ironía, por la fuerza agresiva con que atacan los valores preconstituidos, sean estos sociales, morales o religiosos.

Expuestas sus identidades en el espejo del callejón del Gato, estas ya no pueden ser entendidas desde las convenciones sociales sobre la sexualidad, de ahí que los contenidos sexuales tradicionales pierdan su potencia y se resquebrajen todas aquellas celebraciones del machismo hispánico que habían dado vida a mitos como don Juan o el “macho ibérico”. El policía en Almodóvar siempre es esperpéntico, siempre es sometido a la burla y al desprecio por su falta de colaboración, por estar anclado en el franquismo y abusar de su poder violando a Pepi en *Pepi, Luci, Bom...* Es una institución sometida a la ironía almodovariana que recuerda al esperpento de Valle-Inclán *La hija del capitán*, donde el capitán ofrece a su hija Sinibalda como concubina a un militar (Valle-Inclán, 2001, pp. 203-246).

Por último, las “monjas esperpénticas” de *Entre tinieblas* permiten a Almodóvar jugar con los parámetros sacros para transmitir otros contenidos, sean sexuales o sociales, donde, en ningún caso, existe condena moral por parte del autor que ha desmitificado el símbolo religioso en el nombre de la individualidad y de la libertad sexual.

Son, en fin, ejemplos que nos permiten demostrar el modo en que Pedro Almodóvar no solo integra en su estética el esperpento, sino toda una tradición cultural española a la que mira de forma oblicua sin condenar moralmente a sus personajes.

## 5. Conclusión

Aunque Pedro Almodóvar sea considerado internacionalmente como paradigma del cine posmoderno, lo cierto es que las raíces de sus películas se hunden en la tradición literaria española, esto es, en la realidad antiheroica de la picaresca, en su humorismo y en la predilección por los aspectos ridículos y grotescos. Su estética se aferra a la comedia de “la otra Generación del 27” y a los sainetes, cuyo espíritu castizo y popular ha posibilitado la inversión paródica de los

géneros tradicionales, surgiendo, así, otros como el astracán, la tragedia grotesca o el esperpento de cuyos rasgos se sirve la estética almodovariana.

Observamos, en el proceso creativo de su cine, una huella literaria que surge de visitar distintas formas estéticas de las que se apropia para mostrar una mirada originalísima en la que concibe el cine como representación.

Almodóvar, por tanto, se situaría del lado de la tradición de autores que introducen la deformación —desde lo grotesco y el esperpento— como elemento clave de un estilo que, desde una perspectiva histórica, tiende a acentuarse en momentos de ruptura (Fauconnier, 2005, p. 205). Recordemos que su cine irrumpe a principios de los años 80, mientras España se restablece de cuarenta años de dictadura, una democracia nace y la movida madrileña triunfa.

### Referencias bibliográficas

- Aguado, T. (2014). Monstruos y emociones: la recepción del cine de Pedro Almodóvar. *Miriada Hispánica*, (8), 31-51.
- Almodóvar, P. (1991). *Patty Diphusa y otros textos*. Anagrama.
- Amaya Flores, F. J. (2022). La teatralidad como pacto de ficción en *La voz humana* de Pedro Almodóvar. *Tropelías*, (37), 59-71. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/6084>
- Castro de Paz, J. L., y Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Cátedra.
- Fauconnier, D. (2005). Lo grotesco en el cine de Almodóvar. En F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (Comps.), *Almodóvar. El cine como pasión* (pp. 195-206). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Forgione, A. P. (2005). Pedro Almodóvar y el esperpento: hacia una nueva retórica de la imagen. En F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (Comps.), *Almodóvar. El cine como pasión* (pp. 207-228). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Fuente Ballesteros, R. de la (1985). En torno al 'Astracán'. *Castilla: Estudios de Literatura*, (9), 23-44.
- Gubern, R. (2005). Las matrices culturales de la obra de Almodóvar. En F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (Comps.), *Almodóvar. El cine como pasión* (pp. 45-56). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona.

- Lugo, M. D. (2005). Genealogía de las 'sórdidas comedias neorrealistas' almodovarianas. En F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (Comps.), *Almodóvar. El cine como pasión* (pp. 81-92). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mihura, M. (2004). *Teatro completo*. Cátedra.
- Pérez Ayala, R. (1924). *Las máscaras* (Tomo II). Renacimiento.
- Pérez Perucha, J. (1998). Territorios de encrucijada. En J. L. Castro de Paz y J. Pena (Coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español* (pp. 51-60). Festival Internacional de Cine Independiente Ourense.
- Ramos, V. (1966). *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Alfaguara.
- Ríos Carratalá, J. A. (2007). El verdugo y la tragedia grotesca. *ALEUA: Anales de Literatura Española*, (19), 219-235.
- Rodríguez, J. C. (2001). *La literatura del pobre*. De guante blanco, Comares.
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza Editorial.
- Sánchez Sánchez, J. P. (2006). *La señorita de Trevélez: tragedia grotesca de Carlos Arniches*. *Revista de Filología*, (24), 225-236.
- Torre-Espinosa, M. de la (2018). Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca. *Revista de Comunicación*, 17(2), 101-124.
- Torre-Espinosa, M. de la (2020). *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*. Trea.
- Valle-Inclán, R. M. (1996). *Luces de bohemia. Esperpento*. Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, R. M. (2001). *Martes de carnaval. Esperpentos*. Espasa Calpe.
- Zamora Vicente, A. (1988). Prólogo. En *Luces de Bohemia*. Alianza Editorial
- Zunzunegui, S. (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Shangrila.