

«POR DIVERTIRTE NO MÁS / HACER ACADEMIA QUIERO»: FUNCIONES Y ASUNTOS DE LAS ACADEMIAS EN LAS COMEDIAS DE CALDERÓN



PAULA CASARIEGO CASTIÑEIRA

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

pcasariago@yahoo.es

RESUMEN:

El estudio sistemático de las academias poéticas en las comedias de Calderón de la Barca ofrece un valioso campo de investigación apenas explotado por los especialistas. A partir de la diversidad de formas de la denominada por Calderón «academia» en su obra para referirse a las academias literarias, las academias de amor y los debates, este trabajo quiere abordar el análisis de su función y de sus temáticas en nueve comedias calderonianas: *El José de las mujeres*, *La sibila del Oriente*, *El hombre pobre todo es trazas*, *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios*, *El secreto a voces*, *Amado y aborrecido*, *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor* y *Los dos amantes del cielo*. Con este objetivo, se propondrá, por un lado, la interpretación de su funcionalidad en términos metateatrales y, por otro, se pondrá de relieve que sus asuntos, si bien algunos fueron debatidos en los círculos académicos de su contemporaneidad, remiten a una larga tradición literaria y filosófica no tenida en cuenta hasta la fecha.

Palabras claves: academias, debates, metateatro, Calderón de la Barca.

«POR DIVERTIRTE NO MÁS / HACER ACADEMIA QUIERO»: FUNCTIONS AND THEMES OF THE ACADEMIES IN CALDERÓN'S «COMEDIAS»

ABSTRACT:

The study of the literary and poetic academies in Calderón's *comedias* have not been taken into account by calderonian researchers, while a comparative and critical analysis show us the diversity of uses and forms (literary academies, *academias de amor* and debate) used by this author. Thanks to its variety, this paper aims to analyse the functions and the themes in nine *comedias*: *El José de las mujeres*, *La sibila del Oriente*, *El hombre pobre todo es trazas*, *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios*, *El secreto a voces*, *Amado y aborrecido*, *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor* y *Los dos amantes del cielo*. On one hand, these academic verses will be understood as a metatheatrical form; on the other hand, the literary and philosophical traditions of its debate themes will be revealed.

Keywords: academies, debates, metatheatre, Calderón de la Barca.



A

I prestar atención a las actividades de ocio que Calderón de la Barca, en un reflejo de la sociedad de su época pero también de la larga tradición del juego, incorpora a su producción dramática¹, el uso escénico y literario de las academias alcanza un papel destacable². Ya que la conversación, el debate y la creación poética han tenido un papel fundamental dentro del entretenimiento y de la literatura desde al menos la Edad Media³, la incorporación de este tipo de pasatiempos en las comedias calderonianas no debe extrañar. En efecto, apoyándonos en las definiciones y las tipologías propuestas en un trabajo anterior⁴ que han sido revisadas en el proyecto «Teatro y academias», ha sido posible identificar hasta el momento nueve eventos académicos escenificados y denominados como tal: una academia literaria⁵ en la comedia religiosa *El José de las*

¹ Debemos destacar al respecto, Claire PAILLER, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, París, Les Belles Letres, 1974, Alejandra ULLA LORENZO, «Juegos, versos y festines de damas en Calderón», *Bulletin of Comediantes*, 66:2, 2014, pp. 195-209.

² La autora de este artículo es beneficiaria de un contrato postdoctoral financiado por la Xunta de Galicia (2017), bajo cuyo amparo desarrolla el proyecto «Teatro y academias». Asimismo, este trabajo se enmarca en la investigación llevada a cabo en el Grupo de Investigación Calderón (GI-1377) de la Universidade de Santiago de Compostela, que coordina Santiago Fernández Mosquera, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, Grupo de Referencia Competitiva, GRC, 2019-2022, ED431C 2019/03.

³ Además de resultar centro administrativo y de poder, la corte fue asimismo espacio lúdico y festivo, de creación poética, que propiciaba actividades para el encuentro de las artes. Ejemplo manido de ello es la corte de Juan II, rey inclinado a la música y la poesía, así como los debates en las cortes de Alfonso V, de Juan de Navarra o de los Reyes Católicos; véase Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991; Ana M. RODADO, «*Tristura conmigo va*»: fundamentos de amor cortés, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 34-46; Óscar PEREA DOMÍNGUEZ, *Las cortes literarias hispánicas del siglo XV: el entorno histórico del Cancionero general de Hernando del Castillo (1511)*, Universidad Complutense de Madrid, 2003-2004, tesis doctoral; John G. CUMMINS, «Methods and Conventions in the 15th-Century Poetic Debate», *Hispanic Review*, 31:4, 1963, pp. 308-309. Se incorporan a esta nómina las cortes nobiliarias medievales, desde las francesas, como la de los Duques de Borgoña o la del Duque René de Anjou, hasta las prestigiosas italianas, como las de Visconti y Sforza, de Milán, la de los Gonzaga, Duques de Mantua, o los Carrara, Marqueses de Padua.

⁴ Paula CASARIEGO CASTIÑEIRA, «Academias en el teatro de Calderón», *RILCE*, 36:2, 2020, pp. 631-650.

⁵ Procedente de la tradición académica italiana, las españolas pronto contaron con una alta protocolización. Clasificadas en ordinarias (celebradas con cierta frecuencia) y ocasionales (festejo de un acontecimiento concreto y puntual), su núcleo principal consiste en recitar los textos poéticos escritos por los participantes sobre un asunto atribuido con anterioridad. En la práctica, esta configuración era una base organizativa modificable, de manera que cada localidad, cada academia y, quizá, cada sesión contaban con sus propias variantes. Al respecto puede verse Aurora EGIDO, «Una introducción a la poesía y a las Academias Literarias del siglo XVII», *Estudios humanísticos. Filología*, 6, 1984, pp. 9-26; Williard F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre Torre, 1963, pp. 21-22; Pasqual MÁZ I USÓ, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca: teoría y práctica de una convención*, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 51.



mujeres (1641-1644)⁶, una academia a modo de debate dialéctico⁷ en la también religiosa *La sibila del Oriente* (década de los 30)⁸ y siete academias de amor⁹ en la comedia de capa y espada *El hombre pobre todo es trazas* (estrenada en 1627)¹⁰, en las mitológicas *El mayor encanto, amor* (1635)¹¹ y *Los tres mayores prodigios* (1636)¹², en las palatinas *El secreto a voces* (1642)¹³, *Amado y aborrecido* (1650-1652)¹⁴, y *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor* (1658)¹⁵, y en la religiosa *Los dos amantes del cielo* (1633-1634)¹⁶.

El estudio comparativo de estos pasatiempos en las citadas obras advierte sobre unas características comunes con respecto a su incorporación a la trama. Con el sentimiento amoroso siempre presente, el encuentro académico es introducido en la acción mediante los mismos pretextos: el agasajo a un invitado (*El mayor encanto, amor, Los tres mayores prodigios, El José de las mujeres, La sibila del Oriente*), el deseo expreso de encuentro con el amado (*El hombre pobre todo es trazas, Los dos amantes del cielo*) o la evasión (*El secreto a voces, Amado y aborrecido, Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*), la cual, cuando va acompañada de música, se presenta en deuda con la antigua concepción que atribuye a esta expresión artística la capacidad de incidir

⁶ Edward M. WILSON, «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Ariel, Barcelona, 1977, p. 261, valora su composición en torno a la década del 40, Harry HILBORN, *A Chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938, la fecha entre 1641 y 1644, dato que recoge Don W. CRUICKSHANK, *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011, p. 389, mientras que Javier APARICIO MAYDEU, *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam, Rodopi 1999, p. 82, la sitúa entre 1635 y 1645.

⁷ Inspirada en los enigmas que Sabá plantea a Salomón desde sus más antiguas fuentes, frente a las otras esta academia será entendida como una competición dialéctica que declara un triunfador final.

⁸ De 1634-1636 para Harry HILBORN (*op. cit.*, pp. 60-61), de la década de los 30 para Don W. CRUICKSHANK (*op. cit.*, p. 389), y con problemas de autoría en la tercera jornada. Erik COENEN («Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 2009, p. 128) se inclina por considerarla calderoniana y no descarta la intervención de otras manos.

⁹ Con reminiscencias de las cortes de amor y la poesía dialogada, estas academias plantean una única pregunta de temática amorosa a la que deben responder todos los participantes mediante un enfrentamiento dialéctico y competitivo.

¹⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. LIX.

¹¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013, p. 11.

¹² Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 2007, p. LXXIX.

¹³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El secreto a voces*, eds. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 403-404.

¹⁴ Harry HILBORN, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵ Harry HILBORN, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶ Harry HILBORN (*op. cit.*, p. 63) la sitúa en 1633-1634, si bien Don W. CRUICKSHANK (*op. cit.*, pp. 333-335) puntualiza que podría pertenecer a cualquier etapa de la producción de Calderón y que, de pertenecer a la década propuesta por Hilborn, sería de en torno a 1637-1638.



en el espíritu humano y en sus emociones, destacando de manera particular su concepción como remedio para el abatimiento del espíritu y la tristeza¹⁷. Junto con estas justificaciones que le dan entrada, su fin se revela siempre abrupto. Provocado por un claro aumento de la tensión, el enfrentamiento sobrepasa las palabras, hecho que se manifiesta con la pérdida de la cortesanía exigida, a la que se pueden añadir o las espadas, o la intervención divina, o el enfado de un personaje que puede además levantarse con brusquedad, de acuerdo con el siguiente reparto:

- El gracioso interrumpe para sacar a la dama de la duda sobre cuál es la mejor argumentación de los participantes gracias a los naipes. Con este juego, los personajes masculinos fingen enfrentarse en *El hombre pobre todo es trazas*;

- Ulises y Arsidas pierden la cortesanía, hecho sobre el que llama la atención Circe: «¿Qué es esto? Pues ¿cómo así / habláis delante de mí? / Duelos del ingenio, no / el acero los lidió»¹⁸. La maga propone así un juego que condiciona la evolución de los personajes en *El mayor encanto, amor*;

- Friso, molesto, se levanta y amenaza con robar el vellocino, fin sobre el que llama la atención Medea, «¿Cómo habláis así los dos? / Duelos del ingenio, no / el acero los lidió»¹⁹, en *Los tres mayores prodigios*;

- Con la repetición del tono, Aminta se levanta bruscamente y finaliza la academia en *Amado y aborrecido*;

¹⁷ Ya en el Antiguo Testamento, David hace uso terapéutico de la música. Platón y Aristóteles comparten «la idea de que los modos armónicos [...] se corresponden con diferentes estados anímicos y moldean el espíritu» (Juan CASAS RIGALL, «*Nihil enim sine illa*. Música y dualidad moral en las letras hispanomedievales», *Vox Romanica*, 74, 2015, p. 185), al igual que san Isidoro en las *Etimologías*, la *Visión deleitable*, el *Invencionario* y la tratadística musical del siglo XV; véase *ibíd.* para estos datos y para una mayor explicación. A la par, la música que alivia las penas es un recurrente motivo calderoniano (Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, «En el taller de Calderón: motivos y pasajes de una de sus comedias más tempranas, *Judas Macabeo*, que serán recurrentes en su obra posterior», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 4:2, 2016, p. 103). La música que empeora el sentimiento amoroso –la otra cara de la influencia de esta arte sobre los afectos que está presente en la tratadística antigua, como señala Juan CASAS RIGALL, *art. cit.*, y que estudia Lucía DÍAZ MARROQUÍN, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 115-116–, debe ser señalado como otro motivo recurrente en Calderón, a cuyos ejemplos podemos añadir muchas de las academias aquí recogidas. Sobre música y teatro áureo es obligada la consulta de Louise STEIN, *Songs of Mortals, Dialogus of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

¹⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 2013, vv. 1993-1396.

¹⁹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 2007, p. 1039.



- En *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*, Rosarda finaliza la discusión al interrumpir las palabras de Libio de modo abrupto: «No mas, y sea en los tres / esta la cuestión postrera, / que no es para cada paso / afectar la competencia»²⁰;

- Tras ponerse en pie, Flérida emite una mala opinión acerca de la argumentación de Laura en *El secreto a voces*;

- Sergio y Aurelio se levantan empuñando las espadas en *El José de las mujeres*;

- las damas sufren una parálisis que les impide cantar y recitar, mientras que el cielo se turba en *Los dos amantes del cielo*;

- y Salomón se duerme durante las palabras de Sabá y se le aparece una visión divina que le reprende en *La sibila del Oriente*.

Al lado de este entrar y salir de la academia, estos divertimentos van acompañados de un cambio de tono y de estilo –que pasa a ser de carácter amoroso, cortesano y dialéctico–, en muchas ocasiones también de métrica y el objetivo dentro de ellos radica en responder a unas cuestiones concretas. Estas constantes pueden explicar la percepción de la cierta «autonomía» con vínculos «en contenido y estructura» de estos eventos, como considera Ulla Lorenzo con respecto a la del *El mayor encanto, amor*²¹. Debido a que, gracias a las aproximaciones de Crane, de Dale, de Pailler y de Ulla Lorenzo²², no podemos desconectar estos pasajes de la trama, nuestro primer objetivo radica en analizar la reunión como un recurso metateatral²³ para, ya en un segundo momento, reflexionar sobre su función como elemento originario de un conflicto y que condiciona el desarrollo argumental.

²⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de la publicidad a cargo de Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1849, tomo III, p. 344.

²¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 2013, pp. 27-28.

²² Thomas Frederick CRANE, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*, New Haven, Yale University Press, 1920, George Irving DALE, «Games and social pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age», *Hispanic Review*, 8, 1940, pp. 219-241, Claire PAILLER, *op. cit.*, y Alejandra ULLA LORENZO, *art. cit.*, y en su edición citada.

²³ Una función que, por otra parte, Alejandra ULLA LORENZO (*art. cit.*, p. 206) menciona como posible para las comedias de damas en las comedias de Calderón: «Calderón se refiere a ellas o las desarrolla como parte del argumento, en una suerte de entretenimiento metateatral que forma parte de otra diversión mayor constituida por la propia comedia, dirigido a los espectadores cortesanos y para deleite de las damas, pero creando también, gracias a esta práctica, comedias en las que, casi al modo de un juego de cajas chinas, conviven diferentes textos».



I. LA ACADEMIA, UN RECURSO METATEATRAL

Desde la creación del término²⁴ «metateatro», han fructificado las reflexiones en torno a él, ya sea para trabajar el propio concepto teórico, ya sea para aplicarlo desde perspectivas históricas o analíticas. Su amplio potencial ha permitido el debate teórico tanto desde posturas de amplia definición terminológica, como la de Pavis²⁵, a concepciones más acotadas, como las de García Barrientos²⁶, Maestro²⁷ o Hermenegildo, Rubiera y Serrano²⁸. A la par, sus posibilidades de aplicación han proporcionado diversas propuestas de tipologías²⁹, entre otras muchas aportaciones en relación con el teatro áureo³⁰. Con respecto a Calderón de la Barca, el ejemplo paradigmático del concepto de metateatro de Abel a través de *La vida es sueño* y de *El gran teatro del mundo* suele ser tomado como punto de partida³¹ sobre el que la crítica ha seguido trabajando con un interés ya no solo focalizado en los asuntos de la vida como sueño o el *theatrum mundi*, sino también en sus empleos en los entremeses, el gracioso o la comicidad³². Dentro de

²⁴ Lionel ABEL, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.

²⁵ Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980.

²⁶ José Luis GARCÍA BARRIENTOS, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.

²⁷ Jesús MAESTRO, «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies*, 81:4-5, 2004, pp. 599-611.

²⁸ Alfredo HERMENEGILDO, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 9-16.

²⁹ Richard HORNBY, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.

³⁰ La bibliografía es copiosa, por lo que, sin desmerecer otras aportaciones, destacamos: Emilio OROZCO DÍAZ, *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969; Georges FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996; Richard HORNBY, *op. cit.*; el quinto volumen citado coordinado por Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano de la revista *Teatro de palabras* (2011) y los artículos de Graciela BALESTRINO, «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y *apotheosis* del comediante en *Mojiganga del mundinovo*», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 119-141, y Miguel ZUGASTI, «Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 58-84; Christophe COUDERC, «Ironie et Métathéâtralité dans la Comedia Nueva», en *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie. Actes de journée d'études (CESR Tours, 17 octobre 2008)*, ed. Juan Carlos Garrot Zambrana, 2010, pp. 89-110; Ricardo ENGUIX BARBER, «Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas», *Lemir*, 19, 2015, pp. 447-474; Jesús MAESTRO, *art. cit.*, entre muchos otros.

³¹ Lionel ABEL, *op. cit.*

³² Claire PAILLER, «El gracioso y los «guiños» de Calderón: apuntes sobre «autoburla» e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro: actes du 3e Colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol, 31 janvier-2 février*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 33-50; Luis IGLESIAS FEIJOO, «Calderón y el humor», en *Ayer y hoy de Calderón*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15-36; Marta VILLARINO, «Refundición, papeles y metateatro en la comedia urbana de Calderón de la Barca», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 1175-1184, y «La metateatralidad en entremeses de Cervantes y su reescritura», en *El Quijote en*



este panorama, las contribuciones de Alfredo Hermenegildo³³ o de Graciela Balestrino³⁴ no dejan dudas sobre la frecuencia de uso en diversos subgéneros dramáticos y sus ricas connotaciones semánticas; tal es el caso de los retratos en *Darlo todo y no dar nada*, los cuales «producen una sobrecarga semántica en la significación del texto dramático y escénico»³⁵.

Apoyándonos en el trabajo de los teóricos para tratar de explicar la academia como un recurso metateatral en las comedias de Calderón de la Barca, en nuestra opinión, las más flexibles características definidas para el desdoblamiento estructural del teatro en el teatro (TeT) resultan la perspectiva más rentable³⁶. En palabras de Hermenegildo, Rubiera y Serrano:

La tentación de limitar la noción de TeT a la presencia de una auténtica pieza dramática dentro de otra, es grande. Y sin embargo resultaría empobrecedora. Claro que todo lo que pasa en una escena no puede leerse como TeT. En algún momento hay que ponerle límites y barreras al campo. ¿Dónde podemos situar esos límites? En la existencia de una “mirada interior”: sólo hay TeT si en escena hay:

- un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada;
- y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos.

Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario, coords. Alicia Parodi, Julia D’Onofrio y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 909-914; Margaret GREER, «De sueños y palacios en el teatro dentro del teatro», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 2:1, 2014, pp. 7-28; Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «“Yo seré de romance y diré Escucha”. Comentarios metateatrales sobre las “relaciones” en Calderón», *Anuario calderoniano*, 10, 2017, pp. 273-293.

³³ Alfredo HERMENEGILDO, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, eds. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, pp. 161-176.

³⁴ Graciela BALESTRINO, «Visualidad y (meta)teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón», en *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas «El Hispanismo ante el Bicentenario». Asociación Argentina de Hispanistas-Universidad Nacional de La Plata La Plata, 27 al 30 de abril de 2010*, La Plata, UNLP-FAHCE-Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2010. No pueden dejar de señalarse asimismo Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, «Épateatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 143-161; y los trabajos conjuntos de Zaida VILA CARNEIRO y Alicia VARA LÓPEZ, «Aproximación a las referencias metateatrales en los finales de comedias calderonianas», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015a, pp. 195-208, y «“Y con esto se da fin”: fórmulas estereotipadas y metateatralidad en los cierres de las comedias calderonianas», *Hispanic Research Journal*, 16:6, 2015b, pp. 507-522.

³⁵ Graciela BALESTRINO, *art. cit.*, 2010, p. 5.

³⁶ La consideramos de difícil adscripción a las ajustadas categorías de García Barrientos –no es una segunda obra teatral (metateatro), no es un sueño o un recuerdo (metadrama), no es una segunda trama (metadiégesis) –, aunque podría ser vinculada, con puntualizaciones, al nivel «The Ceremony within the Play» de Richard HORNBY, *op. cit.*, pp. 49-66.



Y todo ello debe de funcionar dentro de un conjunto en el que participa el archimirante, el público espectador³⁷.

Según estos criterios, se descubre que la trama principal de la comedia calderoniana acoge y enmarca el evento académico, puesto que, haciendo uso de los elementos parateatrales y performativos que la caracterizan en sus manifestaciones reales, el entretenimiento es construido como una breve y delimitada ficción: los participantes asumen nuevos roles (mirado) ante otros personajes que figuran como público (mirante), creando así un conjunto de concurrentes que discute sobre unos asuntos predeterminados y que a su vez es observado por el archimirante, el público de la obra teatral. Si tomamos como ejemplos *El José de las mujeres* y *El secreto a voces*, en ambas comedias, ante el archimirante, el acompañamiento de hombres y mujeres –el mirante– observa la disputa dialéctica entre los personajes participantes –que asumen nuevos roles, esto es, los mirados–³⁸: Aurelio, Sergio, Melancia, Flora, Cesarino y Eugenia en un jardín en *El José de las mujeres* y entre Arnesto, Flérida, Enrique, Flora, Lisardo, Livia, Federico y Laura en *El secreto a voces*.

Se advierten, pues, dos niveles de ficción. La trama principal y el evento académico se interrelacionan en la gran mayoría de los casos de un modo muy concreto, el de *mise en abyme*, entendido este en los términos de Dällenbach³⁹, ya que refleja las relaciones entre los personajes de la trama. De acuerdo con los términos establecidos en este planteamiento teórico⁴⁰, gracias al reflejo o a la réplica condensada, estas academias se abren a una nueva función temática: la reflexión y la exploración profunda de cada asunto planteado, el cual realza un dilema particular relacionado con la trama de cada comedia.

³⁷ Alfredo HERMENEGILDO, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO, *art. cit.*, pp. 10-11.

³⁸ «En todo TeT hay un espacio y un tiempo de representación, un programa dramático calculado y anunciado *in toto* o *in parte*, unos parlamentos previstos y, en ocasiones, fijados de modo variable, y, a veces, unos personajes a los que identificamos como mirados y un público al que llamamos mirante. En el desarrollo de una representación de TeT, puede ocurrir que un personaje mirante pase a la categoría de mirado y viceversa» (Alfredo HERMENEGILDO, *art. cit.*, 2002, pp. 214-215).

³⁹ «*tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéciuse*» (Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977, p. 52).

⁴⁰ Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*



II. LA ACADEMIA Y LOS TEMAS PRINCIPALES

De acuerdo con lo expuesto, entendemos, en primer lugar, las academias como un recurso metateatral que realza y reflexiona sobre asuntos de relevancia para la trama⁴¹, ya sea reflejando los vínculos amorosos entre los personajes, ya sea además poniendo sobre las tablas la exploración de un asunto estrechamente ligado a la temática principal. El primer caso se percibe con claridad en la literaria de *El José de las mujeres*, pues la reproducción condensada y el reflejo del enredo amoroso⁴² son resaltados gracias a la distribución de los asuntos, el hablar fingido y los seudónimos, un aspecto que denotan los apartes. Al respecto sirva de ejemplo la intervención de Aurelio, cuyo soneto es dirigido a Licio para hablarle de Lisis, pero que se acompaña de la declaración en aparte: «[...] Así he de hablar / a Eugenia y Melancia a un tiempo»⁴³. Mediante el ir y venir entre ambos niveles ficcionales, el disimulo es percibido por todos los presentes afectados por el amor, quienes a su vez se consideran apelados:

MELANCIA (Esto por mí y Sergio dice).
 SERGIO (Por mí y Melancia dice esto).
 CESARINO (Conmigo y Eugenia ha hablado).
 EUGENIA (Con Cesarino sospecho
 que habló y conmigo. Daré
 a entender que no le entiendo)⁴⁴.

Igual estrategia es tomada después por Melancia («Porque era el asunto éste / dije que viniera a Aurelio»⁴⁵), aunque su soneto tiene por destinataria a Laura y como objetivo, opinar sobre Fabio. La maniobra vuelve a descubrirse en la acción de Cesarino, quien ha mandado cantar un tono a la criada Julia para luego glosar veladamente su amor. La ruptura de esta segunda ficción mediante el aparte incide en el disimulo, el fingimiento y

⁴¹ Un procedimiento que puede ponerse en relación con este tipo de encuentros en otros géneros, el cual «refuerza el vínculo entre los relatos breves y el diálogo marco» (Jesús GÓMEZ, «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corte en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46, 1988, p. 42).

⁴² Recurso que Javier APARICIO MAYDEU, *op. cit.*, p. 152, señaló para la academia de *El José de las mujeres*.

⁴³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, p. 180.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 181.

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 183-184.



en los frágiles límites entre la trama primera y su espejo, puesto que, de acuerdo con Hermenegildo:

Ese entrar y salir del terreno de la verdad –obra/marco– y del de la ficción –obra enmarcada– se utiliza frecuentemente y da a la pieza un carácter de inestable equilibrio entre lo real y lo fingido⁴⁶.

Ahora bien, también permite conocer y profundizar en los sentimientos, los cuales, entrelazados con el proceso de conversión de Eugenia al catolicismo, determinarán el devenir de la acción.

Centradas en un único interrogante, las academias de amor explotan la tradición de las *questioni d'amore* de raigambre boccacciana, los dilemas sobre el *odi et amo*, el fingir y el disimular, y el debate en torno a la superioridad de los sentidos. Con reminiscencias del libro IV del *Filócolo* y al dilema sobre la mayor pena de amor⁴⁷, las elecciones del argumento de cada uno de los personajes implicados en los triángulos amorosos de *El secreto a voces* serán el modo de trasvase entre los dos niveles para conocer sus sentimientos y reflejar su situación emocional:

- Enrique –cuya intención es casarse con Flérida, quien lo desprecia– defenderá «ser uno aborrecido»;
- Lisardo –que está celoso de Federico, pues es amado y correspondido por su dama con la que pretende casarse con el beneplácito del padre– escoge «los celos»;
- Federico –que ama y es amado, no podrá prometerse con Laura por su otro compromiso– toma «amar sin esperar el remedio»;
- Flérida –que ama sin ser correspondida a su secretario Federico– alegrará por «amar callando y sufriendo»;
- Laura –amada y amante de Federico, está prometida con Lisardo– abogará por «amar siendo amado»⁴⁸.

⁴⁶ Alfredo HERMENEGILDO, *art. cit.*, 2002, p. 215.

⁴⁷ Giovanni BOCCACCIO, *Filócolo*, ed. Carmen F. Blanco Valdés, Madrid, Gredos, 2004, pp. 430-432.

⁴⁸ Todas las referencias a estos personajes en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El secreto a voces*, eds. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 268-272.



La misma pregunta acerca del mayor mal de amor es lanzada en *El hombre pobre todo es trazas*, donde Leonelo defenderá «amar con celos»⁴⁹, pues quiere a doña Clara, quien no lo favorece por estar enamorada de don Diego; Félix argumentará que el peor mal «es amar en contra de su estrella, siendo un hombre aborrecido»⁵⁰, ya que ama a Beatriz, que tampoco le corresponde por don Dionís; y don Diego se inclinará por «el amar sin esperanza»⁵¹, a quien, rendido a la belleza de doña Beatriz y a la riqueza de doña Clara, la academia le sirve para continuar con su engaño ante ambas. Por su parte, la primera cuestión del libro IV del *Filócolo*⁵² se recupera en el pasatiempo de *Los tres mayores prodigios*, enfrentando dialécticamente a los pretendientes de Medea, quien se inclinará finalmente por Jasón. Mientras tanto, *Amado y aborrecido* abisma el mismo asunto del *odi et amo*⁵³ y, de nuevo, sus argumentaciones reflejan las relaciones en una repartición bicéfala, concretando en estos particulares el dilema universal planteado desde el título⁵⁴: los amados –Irene y Dante– expresan su descontento y los amantes –Aminta y Aurelio– revelan su desesperación.

Junto con la plasmación de los vínculos entre los participantes, otras comedias además aprovechan el debate de manera particularmente notable para ampliar y explorar conflictos secundarios en estrecha relación con las temáticas principales. En convivencia con otras lecturas propuestas por la crítica⁵⁵, el entretenimiento de *El mayor encanto, amor* puede ser entendido en este sentido, pues su academia, que deriva en el tan conocido juego entre fingir y disimular el amor de los dos amantes de Circe, amplifica la reflexión sobre la tópica lucha entre el deber y el afecto/las pasiones que sufre Ulises al vincularlo a la antiquísima idea de la dificultad de esconder el sentimiento amoroso. En esta misma

⁴⁹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 2007, p. 675.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 675.

⁵¹ *Ibid.*, p. 675.

⁵² Se trata de debatir entre quien es más amado: aquel que recibe una banda o de quien es tomada (Giovanni BOCCACCIO, *op. cit.*, pp. 440-441).

⁵³ Sobre el *odi et amo* y esta comedia, resulta indispensable José LARA GARRIDO, «Amado y aborrecido: trayectoria de un *dubbio* poético», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 3:1, 1980, pp. 113-148.

⁵⁴ En otras palabras, de acuerdo con su situación con respecto a Dante, Irene elige aborrecer siendo amado y este mismo juicio es escogido por Dante en reflejo de su situación de cara a Aminta; mientras que, en alusión a su posición con Dante, Aminta defenderá amar siendo aborrecido, la misma argumentación de Aurelio, que expresa su vínculo con Irene.

⁵⁵ Sebastian NEUMEISTER, «*El mayor encanto, amor*, de Calderón: aspectos lúdicos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90:4.5, 2013, pp. 807-819; Adrián SÁEZ, «¿Simular o disimular?: una nota a *El mayor encanto, amor* de Calderón», *Creneida*, 2, 2014, pp. 430-436; María ORTEGA MÁÑEZ, «El juego de actuar de sí mismo: en torno a una idea calderoniana», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 202-206.



dirección camina *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*, cuyo argumento— el cual, por otra parte, también contiene ecos de una cuestión boccacciana de una de las damas del *Filócolo*⁵⁶—, gira en torno a la elección de Rosarda sobre su futuro esposo entre un valiente, un galán y un sabio. En la dura competencia por el amor de Rosarda, estas caracterizaciones individuales se ven ampliadas mediante el procedimiento de la correlación personaje-atributo-sentido, ya que estos tres pretendientes reflexionan y compiten en la academia sobre la mayor profundidad de sus sentimientos de acuerdo con el modo en que cada uno se enamoró (uno por la vista, otro por lo oído y otro motivado por su voluntad). A la par que se plantea la profundidad del sentir para inclinar a Rosarda, las primeras claves interpretativas de la elección final son ofrecidas aquí a partir de la tematización de la superioridad de la voluntad del alma frente a los sentidos corporales.

De acuerdo con su subgénero religioso, las comedias *La sibila del Oriente* y *Los dos amantes del cielo* incorporan la discusión filosófica, la prueba de la fe y su integridad al componente amoroso, el cual se manifiesta a su vez en el sentimiento hacia una dama no cristiana que confunde los sentidos del personaje masculino principal. Inspirado en los tradicionales enigmas que la reina plantea a Salomón, la diversión académica⁵⁷ en *La sibila del Oriente* incide, junto con el martirio de Cristo y la existencia de un solo Dios, creador y disponedor, en el asunto crucial del engaño de los sentidos ante la distinción entre lo real y lo fingido en Salomón, hombre sabio pero confundido por el amor. Entretanto, en *Los dos amantes del cielo* las damas actuarán para conquistar al galán ante la presencia de Crisanto y su criado Escarpín de acuerdo con sus atributos singulares (canto, ingenio y belleza), tentaciones a las que no debe sucumbir Crisanto para mantenerse en la fe católica. Al igual que en los casos anteriores, la relación entre los dos niveles de lo enmarcado —la academia— y el marco —la comedia— en *La sibila del Oriente* y en *Los dos amantes del cielo* recalca un aspecto del camino hacia el triunfo de la verdadera fe: el dominio de las pasiones; y la lucha contra el engaño de los sentidos y las

⁵⁶ «he elegido a tres, cada uno de los cuales por sí mismo me gusta. Entre esos tres hay uno cuya fortaleza de cuerpo superaría la del buen Héctor, el cual ante cualquier prueba se muestra vigoroso y fuerte; la cortesía y compostura del segundo es tanta que su fama por cualquier latitud creo que se conozca; el tercero está tan lleno de sabiduría que a los demás sabios supera fuera de toda medida. [...] Aconsejadme pues a cuál yo más, con menor daño y mayor seguridad, me deba de éstos dar» (Giovanni BOCCACCIO, *op. cit.*, pp. 440-441).

⁵⁷ «hacer academia quiero / este jardín, noble envidia / de los pensiles sabeos. / Diviértante, pues, mis damas. / Cada cual vaya poniendo / una duda y tú responde» (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, p. 891).



tentaciones, representadas por los personajes femeninos, alegorías a su vez de la falsa fe y, en particular en *Los dos amantes del cielo*, del encanto de la voz, del ingenio y de la hermosura.

III. LA ACADEMIA, ELEMENTO ORIGINARIO DE UN CONFLICTO

Mientras que las religiosas de *La sibila de Oriente* y de *Los dos amantes del cielo* se ven bruscamente interrumpidas, las argumentaciones de los demás entretenimientos van aumentando la tensión debido al choque entre los subtextos, las posibles interpretaciones de los mensajes y las emociones de los concurrentes. Como fue señalado en un inicio, todas las ocasiones desembocan en un enfrentamiento explícito o en una situación abrupta que da fin al entretenimiento, una alteración que los afectados por el sentimiento amoroso y/o rivales expresan a través de una acción violenta o perturbadora. La patente rivalidad académica dará pie a acciones y a situaciones que tanto adelantan y manifiestan uno de los núcleos de la acción, como motivan nuevos y determinantes acontecimientos. Así pues, estamos ante otra posible característica de la obra enmarcada en el recurso del teatro en el teatro (TeT) de acuerdo con Hermenegildo: la «de detonador y de agente de la transgresión del orden inicial o de la mediación para restaurar un orden en la estructura narrativa de la pieza/marco»⁵⁸.

¿Cómo afectan, por tanto, estos recursos al devenir particular de cada una de estas comedias? El juego de fingimientos en *El hombre pobre todo es trazas*, la propuesta de que Arsidas disimule su amor y que Ulises lo finja que llevará a la guerra y a la perdición amorosa en *El mayor encanto, amor*, el enfrentamiento entre Jasón y Friso que desemboca en el robo del vellocino de oro en *Los tres mayores prodigios*, la competencia de Flérida hacia Laura en *El secreto a voces*, o la rivalidad de Cesarino y Aurelio que lleva al encuentro en el cuarto de Eugenia –donde el primero matará al segundo, quien, poseído por el demonio, perseguirá a la dama e intentará que no se convierta al cristianismo– en *El José de las mujeres*, todos estos ejemplos muestran la dimensión de la academia como «agente de transgresión del orden inicial»⁵⁹. Entretanto, como fruto de los hechos

⁵⁸ Alfredo HERMENEGILDO, *art. cit.*, p. 214.

⁵⁹ Alfredo HERMENEGILDO, *art. cit.*, p. 214.



anteriores, la función de «mediación»⁶⁰, se distingue sin dudas en *Amado y aborrecido* al reflejar la futura elección entre dos damas, en *Los tres afectos de amor* al anunciar las claves interpretativas de la preferencia de Rosarda, en *Los dos amantes del cielo* al posibilitar que Crisanto escoja una esposa con la que se entregará a la fe y al martirio, y en *La sibila del Oriente* al recordarle a Salomón el verdadero camino.

IV. CONCLUSIÓN

A partir de los conceptos propuestos por Dällenbach y por Hermenegildo, los nueve eventos académicos identificados en las comedias de Calderón de la Barca han sido interpretados desde la idea del teatro en el teatro (TeT). Desde esta óptica, los entretenimientos, cuyo inicio y fin son anunciados por los personajes, presentan dos niveles de ficción, cuya interrelación permite la exploración en dos grandes direcciones no excluyentes. Por una parte, aumentan la información disponible sobre los personajes, pues estos encuentros establecen y clarifican sus relaciones y sus vínculos sentimentales, como ha podido observarse en la literaria de *El José de las mujeres* o en la de amor de *El secreto a voces*. Por otra, y particularmente en las academias de amor y en la de *La sibila del Oriente*, muchas de las temáticas tratadas se ven asimismo ampliadas gracias a la cuestión debatida en la propia academia, dado que esta se abre a la reflexión del asunto planteado, acrecentando la profundidad y el alcance del dilema principal; sirva de muestra el conflicto en *El mayor encanto, amor*.

De la misma forma que las posibilidades de la interpretación del argumento se ven ampliadas, la tensión provocada por la competencia dialéctica marca un punto de inflexión en el devenir argumental, tanto mediante la ruptura del orden inicial, a saber, la decisión de robar el vellocino de oro en *Los tres mayores prodigios*; como fomenta la restauración de un nuevo orden, por ejemplo, encarrilar hacia la fe verdadera en *La sibila del Oriente* o *Los dos amantes del cielo*. Así pues, las academias en las comedias calderonianas pueden ser entendidas como un recurso funcional dentro de la producción del poeta, que destaca, una vez más, por sus cuidadas y complejas construcciones dramáticas.

⁶⁰ Alfredo HERMENEGILDO, *art. cit.*, p. 214.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABEL, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Nueva York, Hill and Wang, 1963.
- APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- BALESTRINO, Graciela, «Visualidad y (meta)teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón», en *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas «El Hispanismo ante el Bicentenario»*. Asociación Argentina de Hispanistas-Universidad Nacional de La Plata La Plata, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata, UNLP-FAHCE-Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2010.
- BALESTRINO, Graciela, «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y *apotheosis* del comediante en *Mojiganga del mundinovo*», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 119-141.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Filólogo*, ed. Carmen F. Blanco Valdés, Madrid, Gredos, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de la publicidad a cargo de Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1849, 4 vols., tomo III.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El secreto a voces*, eds. Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2015.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula, «Academias en el teatro de Calderón», *RILCE*, 36:2, 2020, pp. 631-650.
- CASAS RIGALL, Juan, «*Nihil enim sine illa*. Música y dualidad moral en las letras hispanomedievales», *Vox Romanica*, 74, 2015, pp. 182-204.



- COENEN, Erik, «Las atribuciones de Vera Tassis», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, 2009, pp. 111-133.
- COUDERC, Christoph, «Ironie et Métathéâtralité dans la Comedia Nueva», en *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie. Actes de journée d'études (CESR Tours, 17 octobre 2008)*, ed. Juan Carlos Garrot Zambrana, 2010, pp. 89-110.
- CRANE, Thomas Frederick, *Italian Social Customs of the Sixteenth Century and their Influence on the Literatures of Europe*, New Haven, Yale University Press, 1920.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- CUMMINS, John G., «Methods and Conventions in the 15th-Century Poetic Debate», *Hispanic Review*, 31:4, 1963, pp. 307-323.
- DALE, George Irving, «Games and social pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age», *Hispanic Review*, 8, 1940, pp. 219-241.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- EGIDO, Aurora, «Una introducción a la poesía y a las Academias Literarias del siglo XVII», *Estudios humanísticos. Filología*, 6, 1984, pp. 9-26.
- ENGUIX BARBER, Ricardo, «Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de *Pedro de Urdemalas*, *El rufián dichoso* y *El retablo de las maravillas*», *Lemir*, 19, 2015, pp. 447-474.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- GÓMEZ, Jesús, «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corte en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46, 1988, pp. 23-46.
- GREER, Margaret, «De sueños y palacios en el teatro dentro del teatro», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 2:1, 2014, pp. 7-28.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, eds. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, pp. 161-176.



- HERMENEGILDO, Alfredo, RUBIERA, Javier y SERRANO, Ricardo, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 9-16.
- HILBORN, Harry W., *A Chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Calderón y el humor», en *Ayer y hoy de Calderón*, eds. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15-36.
- KING, Williard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Imprenta Silverio Aguirre Torre, 1963.
- LARA GARRIDO, José, «Amado y aborrecido: trayectoria de un *dubbio* poético», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 3:1, 1980, pp. 113-148.
- MAESTRO, Jesús, «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies*, 81:4-5, 2004, pp. 599-611.
- MAS I USÓ, Pasqual, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca: teoría y práctica de una convención*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- NEUMEISTER, Sebastian, «El mayor encanto, amor, de Calderón: aspectos lúdicos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90:4.5, 2013, pp. 807-819.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- ORTEGA MÁÑEZ, María J., «El juego de actuar de sí mismo: en torno a una idea calderoniana», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 199-217.
- PAILLER, Claire, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, París, Les Belles Letres, 1974.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los «guiños» de Calderón: apuntes sobre «autoburla» e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro: actes du 3e Colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol, 31 janvier-2 février*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1980, pp. 33-50.



- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980.
- PEREA DOMÍNGUEZ, Óscar, *Las cortes literarias hispánicas del siglo XV: el entorno histórico del Cancionero general de Hernando del Castillo (1511)*, Universidad Complutense de Madrid, 2003-2004, tesis doctoral.
- RODADO, Ana M., «*Tristura conmigo va*»: fundamentos de amor cortés, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «En el taller de Calderón: motivos y pasajes de una de sus comedias más tempranas, *Judas Macabeo*, que serán recurrentes en su obra posterior», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 4:2, 2016, pp. 87-136.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Epitheatro, hipotheatro y metateatro en el Siglo de Oro», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 143-161.
- SÁEZ, Adrián J., «¿Simular o disimular?: una nota a *El mayor encanto, amor* de Calderón», *Creneida*, 2, 2014, pp. 430-436.
- STEIN, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «Juegos, versos y festines de damas en Calderón», *Bulletin of Comediantes*, 66:2, 2014, pp. 195-209.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «“Yo seré de romance y diré Escucha”. Comentarios metateatrales sobre las “relaciones” en Calderón», *Anuario calderoniano*, 10, 2017, pp. 273-293.
- VILA CARNEIRO, Zaida y VARA LÓPEZ, Alicia, «Aproximación a las referencias metateatrales en los finales de comedias calderonianas», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015a, pp. 195-208.
- VILA CARNEIRO, Zaida y VARA LÓPEZ, Alicia, «“Y con esto se da fin”: fórmulas estereotipadas y metateatralidad en los cierres de las comedias calderonianas», *Hispanic Research Journal*, 16:6, 2015b, pp. 507-522.
- VILLARINO, Marta, «Refundición, papeles y metateatro en la comedia urbana de Calderón de la Barca», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre, 2000, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 1175-1184.



VILLARINO, Marta, «La metateatralidad en entremeses de Cervantes y su reescritura», en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, coords. Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 909-914.

WILSON, Edward M., «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 245-271.

ZUGASTI, Miguel, «Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 58-84.



<https://doi.org/10.14643/91D>

RECIBIDO: DICIEMBRE 2019
APROBADO: MARZO 2020

