

DE SUEÑOS Y PALACIOS EN EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO



MARGARET R. GREER
DUKE UNIVERSITY
ESTADOS UNIDOS

RESUMEN:

En este trabajo, se explora la relación entre los dos conceptos metafísicos de la existencia humana que encapsulan los títulos de las dos obras más canónicas de Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*. Se examina cómo se dramatizan por medio de la combinación del sueño y el teatro dentro del teatro en *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Darlo todo y no dar nada* y la *Mojiganga de las visiones de la muerte*. Y se considera las implicaciones ideológicas que podemos identificar en estas formulaciones dramáticas en el Barroco español.

Palabras clave: Calderón de la Barca, metateatro, Barroco español, sueños.

OF DREAMS AND PALACES IN THE THEATRE WITHIN THEATRE.

ABSTRACT:

This article offers an exploration of the relationship between two metaphysical concepts of human existence that are encapsulated in the titles of the two most canonical plays of Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño* and *El gran teatro del mundo*. How these concepts are dramatized by means of the combination of dreams and theater within theatre in *Las fortunas de Andromeda y Perseo*, *Darlo todo y no dar nada*, and the *Mojiganga de las visiones de la muerte* is studied, as are the ideological implications that we can identify in his use of these dramatic formulations.

Keywords: Calderón de la Barca, metatheatre, Spanish Baroque, dreams.

Los títulos de las dos obras más canónicas de Pedro Calderón de la Barca, como sabe cualquier aficionado del teatro clásico español, son *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*. El objetivo de este trabajo es el de explorar la relación entre los dos conceptos metafísicos de la existencia humana que encapsulan estos títulos, examinar cómo se dramatizan por medio del teatro dentro del teatro en algunas de sus piezas, y considerar las implicaciones ideológicas que podemos identificar en sus formulaciones dramáticas.

En su estudio fundacional *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Emilio Orozco Díaz subraya la importancia de lo teatral en la época, tanto en la vida civil, religiosa y política como en el propio teatro, siendo en las tablas dramáticas donde más intensamente se expresaba «la plena conciencia de lo teatral y del sentido de la vida como teatro»¹. Demuestra este autor que la teatralidad de todas las artes, en Inglaterra, Francia e Italia y en España, buscaba una «expresión desbordante comunicativa»². Entre sus acertadas observaciones se encuentra la tendencia de la escena barroca al «desbordamiento hacia arriba», tanto en el teatro como en la arquitectura, algo que reconocemos en obras de Lope -*Lo fingido verdadero* y *El mundo nuevo descubierto por Cristóbal Colón*, por ejemplo- y en obras calderonianas como *La fiera, el rayo y la piedra*, y *El mayor encanto, amor*³. Este desbordamiento, dice

obedece a [...] esa concepción del espacio continuo [...] La impresión que se quiere comunicar no es ya que en la escena acontece el hecho extraordinario sobrenatural, sino que esto se verifica con la apariencia de realidad cual si ello aconteciera en el mismo plano o ámbito espacial de los espectadores.⁴

Desde otra perspectiva, William Egginton arguye que el uso del espacio teatral ha ejercido una influencia vital en la conformación de la epistemología moderna, en la teatralización de la vida y en el desarrollo de nuevas técnicas de poder que facilitaron la manipulación ideológica identificada por José Antonio Maravall en *La cultura del Barroco*. Egginton habla de una subjetividad escindida («*self-divided*») que emergió en

¹ Emilio OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco: (ensayo de introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 14. El otro estudio básico de la misma época es el de Lionel ABEL *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wange, 1963.

² Emilio OROZCO DÍAZ, *op. cit.*, p. 53.

³ *Ibíd.*, pp. 77-86.

⁴ *Ibíd.*, p. 84.

la temprana modernidad, una subjetividad que descansaba sobre la experiencia del espacio del espectáculo teatral por un lado, y por otro, sobre un escepticismo enraizado en un nuevo sentimiento de la ausencia del padre/rey/garante de una verdad trascendente. Cita en particular el uso del teatro dentro del teatro, recurso bien reconocido en dramas de Shakespeare, Cervantes, Lope y Calderón, dramas como *Hamlet*, *El retablo de las maravillas*, *Lo fingido verdadero* y *La vida es sueño*. En tales obras, dice, el mismo concepto de la realidad depende de la separación de los espacios de la audiencia y el de la representación, y del cultivo de la capacidad de los espectadores de proyectarse imaginativamente entre un espacio viable, alternativo⁵.

En otro estudio, Egginton dice que el Barroco es la contraparte estética de un problema filosófico, el de la relación de las apariencias con la verdad del mundo que supuestamente representan⁶. Utilizando terminología introducida por Gilles Deleuze y Félix Guattari⁷, Egginton postula la existencia de dos «estrategias» que las prácticas culturales del Barroco empleaban en tratar este problema, una estrategia principal y otra menor que ponían el metateatro al servicio de fines ideológicos opuestos. La estrategia principal, por medio de técnicas como el trampantojo, la anamorfosis y otros tropos, apuntaba a un posible espacio en el que residía la verdad más allá del velo de las apariencias. Una de aquellas técnicas era el teatro dentro del teatro en obras como *Lo fingido verdadero* de Lope y en *La vida es sueño*, que según Egginton, constituye «la obra máxima de la teología teatral de Calderón»⁸ (aunque se refiere a la comedia, no al auto sobre el mismo tema)⁹. Al señalar la existencia de un reino de la verdad más allá de nuestro acceso y comprensión, dice, tales obras prestaban una estabilidad al mundo percibido, una razón de ser al control personal en la esperanza de una satisfacción espiritual en otra vida, y un instrumento al dominio ideológico por las estructuras de

⁵ William EGGINTON, «An Epistemology of the Stage: Theatricality and Subjectivity in Early Modern Spain», *New Literary History*, 27:3, 1996, pp. 391-413; «Reality is Bleeding: A Brief History of Film from the Sixteenth Century», *Configurations*, 9, 2001, pp. 207-229; y *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality and the Question of Modernity*, Albany, SUNY Press, 2003, cap. 3.

⁶ William EGGINTON, *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 2.

⁷ Gilles DELEUZE y Felix GUATTARI, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Trad. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

⁸ William EGGINTON, *op. cit.*, 2010, p. 85.

⁹ La diferencia entre la comedia y el auto nos parece importante en establecer lo que se podría llamar la teología política de Calderón, como expongo en «An (In)convenient Marriage? Justice and Power in *La vida es sueño*, comedia and auto sacramental», *Bulletin of Spanish Studies*, 85.6, 2008, pp. 55-68.

poder que indicaba Maravall¹⁰. La estrategia menor, en contraste, no permite una distinción entre el mundo de la representación y una realidad independiente de ella; el teatro dentro del teatro en obras como *El retablo de las maravillas* dramatiza el poder manipulativo del teatro y la mediación de la representación en todos los aspectos de la vida social¹¹.

Igualmente importante es el empleo de Jonathan Thacker del modelo sociológico de «*role-play*» (la actuación de papeles) y «*role theory*» (la teoría de los papeles [sociales]) a la hora de examinar las implicaciones sociales de la abundancia del teatro en el teatro en el Siglo de Oro. La teoría de los papeles es un modelo sociológico para la interpretación de la vida social, de «la vida vivida en un grupo»¹². Al contrario que Egginton, Thacker considera simplista el paradigma de Maravall del teatro como propaganda que apoyaba a la élite cultural; dice que el «tráfico» -la influencia social de/y sobre el drama- corre en dos direcciones¹³. Según Thacker, los elementos metateatrales fomentan la interacción con el público que facilita un debate dramático sobre el estado y la naturaleza de la sociedad de la España del siglo XVII¹⁴. Tal uso del metateatro no se debe sólo a la consciencia de su origen en el arte anterior y la abundancia de comedias genéricamente similares que invitaban a la intertextualidad y auto-referencialidad. También responde a las «ansiedades sobre la identidad [...] social en una época en la cual «*a poor performance could lead to a life devastated*» (un comportamiento social inadecuado podía llevar a una vida desgraciada)¹⁵.

Ahora bien, ¿cómo se podría vincular el desbordamiento hacia arriba descrito por Orozco Díaz con la ansiedad de identidad que señala Thacker, en un mismo episodio del teatro dentro del teatro? ¿Cómo se podría crear una escena que uniera el contacto con los espacios y los seres celestiales con lo más recóndito de la mente y el alma del ser humano terrestre y su preocupación por el papel social que le es asignado? Calderón nos

¹⁰ *Ibíd.*, p. 85.

¹¹ *Ibíd.*, pp. 6-7, 83.

¹² Jonathan THACKER, *Role-Play and the World as Stage in the Comedia*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 3.

¹³ *Ibíd.*, pp. 5-6. Thacker ve este tráfico simbolizado, y facilitado, en la ausencia de un arco de proscenio y cortina en los corrales.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 3. Thacker cita lo dicho por Richard HORNBY: «*we should not view drama as reflecting life, but rather as operating on it, though in a complex manner*» [no debemos considerar el drama como un reflejo de la vida; mas bien opera por medio de ella [la vida], aunque de una manera compleja]. *Ibíd.*, pp. 4-5, citando a HORNBY en *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press, 1986, pp. 14, 17.

¹⁵ Jonathan THACKER, *op. cit.*, p. 1.

da un ejemplo material perfecto en un episodio al principio de la segunda jornada de la obra espectacular de corte, *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*. La obra, representada en el Coliseo del Buen Retiro en la primavera de 1653, fue la primera en la cual Calderón demostró su verdadera maestría organizando la compleja polifonía del espectáculo teatral de corte, superando dramatizaciones anteriores de la historia de Danae, Perseo y Andrómeda por artistas de la fama de Leonardo da Vinci, Monteverdi, Lope de Vega y Corneille¹⁶. El escenógrafo-tramoyista italiano Baccio del Bianco hizo el diseño del decorado ilusionista de *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*, y los dibujos de su diseño de once cambios de escena se incorporaron al manuscrito de lujo de la obra que se puede ver en el *Page Delivery Service* de la Harvard University Library¹⁷. La obra fue comisionada por la Infanta María Teresa para celebrar la recuperación de la reina Mariana de «un achaque grave» de viruela. Parece claro que también sirvió para celebrar la paz con Cataluña, concluida en octubre de 1652 bajo el mando militar y político de don Juan José de Austria. La referencia a los dos reinos, y los paralelismos de Júpiter y Perseo con Felipe IV y don Juan José son subrayados al final de la obra, que concluye con la bajada de un templo del cielo¹⁸. Arriba, Júpiter, «en un sol» canta:

Yo, el festivo parabién
de vuestro aplauso agradezco,
y en el traje de Cupido,
que fue mi disfraz primero,
le recibo, por hacer
de mis finezas acuerdo,
como al fin primera causa
de tan gloriosos efectos,
Y así, para que prosiga,
vuelva a decir vuestro acento...¹⁹

A su mando, delante del templo, cantan todos los personajes:

¹⁶ Ver mi artículo, *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Pedro Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991, cap. 2 y 4; la traducción española del cap. 2 en Javier APARICIO MAYDEU, ed., *Calderón. Antología Crítica*, Madrid, Istmo-Akal, 2000, vol. II, pp. 513-692.

¹⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Andrómeda y Perseo*. [1653]. MS Type 258, Houghton Library.

¹⁸ *Ibíd.*, f. 99.

¹⁹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en *Obras completas*, vol. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, p. 1860.

Viva, viva, la gala del gran Perseo
 que de Júpiter hijo merece serlo,
 Cuando a padre tan grande
 ponen sus hechos
 con dos monstruos vencidos
 en paz dos Reinos.²⁰

Con esta estrofa cantada por un coro celestial en el aire y repetida por otros dos que bailan en el tablado, la obra concluye con una celebración de la armonía casi perfecta que une el cielo y la tierra.

La primera escena sin embargo, nos muestra un Perseo caracterizado como pastor rústico, cuya soberbia se conecta con una ansiedad de identidad extrema, una soberbia que intentan cambiar Bato y sus compañeros al decirle que es «un extranjero, / advenedizo pastor, hijo de un adulterio» rescatado de bebé en una mísera barca en compañía de su madre Danae. Esto también subraya el vínculo con don Juan José, hijo ilegítimo de Felipe IV nacido de la actriz María Calderón en 1629 y criado en Ocaña, lejos de la corte hasta 1642, cuando Felipe lo reconoce como su hijo y le da el título algo ambiguo de «Serenidad».

Bato -representado por el famoso gracioso Juan Rana-, aparte de añadir una buena dosis de comicidad a la obra, sirve de puente para mediar entre el público tal vez incrédulo y el mundo fantasioso del mito. A veces físicamente, como se ve en el dibujo de Baccio del Bianco de Perseo con la cabeza de Medusa, uno de los dos monstruos que debe vencer para rescatar a Andrómeda²¹. Bato, en el proscenio, le dice: «Salte hacia otra parte usted / sora cabeza, y no salte / hacia mí se lo suplico»²².

Otra técnica calderoniana para unir mundos diferentes es el uso de escenas que se solapan para indicar la simultaneidad de eventos en los reinos de los seres divinos y humanos. Al negarse Danae a contar su historia, por miedo al soberano poder, Perseo le reza a Júpiter, el dios que adora, suplicándole una explicación. Dentro, un coro divino misterioso comienza a cantar una respuesta sibilina: que vendrá «a saberlo, sin saberlo», cuando se logra «decirlo, sin decirlo». Otras voces llegan, de la partida de caza del rey

²⁰ *Ibíd.*

²¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, [1653], f. 76.

²² Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1959, p. 1853.

Polítides, por un lado, y por otro, de Fineo y de Lidoro, enamorados de Andrómeda y de Danae, quienes llegan para pedir la ayuda de Júpiter contra dos monstruos que azotan sus reinos. Esta entrada distrae a Perseo de su canto mientras que «sus hermanos» Mercurio y Palas aparecen sobre nubes en el aire en el diseño firmado por Baccio del Bianco «Bacho del B^o»²³. Mercurio y Palas discuten cómo pueden hacer que Perseo sepa que es el hijo de Júpiter sin que su celosa madrastra Juno se entere y tome venganza con su aliada, la Discordia. Mercurio propone:

[...] representar
 en las fantasmas de un sueño
 toda su historia, con que
 alentado a un mismo tiempo
 y desconfiado viva,
 pues ignorando, y creyendo,
 ni aquello le tendrá humilde,
 ni esotro le hará soberbio;
 que viendo por una parte
 quien es, y por otra viendo
 que no es, las cercanías
 disfrazados en los lejos
 le harán que intente labrarse
 su fortuna; conociendo,
 que para cierto es engaño,
 lo que para engaño es cierto.²⁴

Con este propósito, Mercurio «proyecta» delante de Perseo una aparición fantasmagórica de Andrómeda, supuestamente escapándose de uno de los monstruos. Huyendo de Perseo, la aparición le hace entrar en la temida gruta de Morfeo, diciendo «aquí me hallarás, pues soy / la sombra de tu deseo»²⁵. Al entrar los dos, aparecen luchando en lo alto Palas y Discordia, y para evitar que ésta revele la treta de Mercurio para ayudar a «el bastardo / hijo de Júpiter», Palas arroja a la «mentida deidad» del

²³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, [1653], f. 29.

²⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1959, p. 1827.

²⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1959, p. 1833. Ver el diseño de Baccio del Biando de la gruta de Morfeo en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, [1653], f. 39.

«alcázar» celestial²⁶. Y lo hace literalmente, con otra tramoya aérea, dibujada por Baccio del Bianco²⁷. La detallada descripción de la representación incluida en el manuscrito de la obra dice que Discordia cae «desde la más alta punta de una parte del teatro, hasta esconderse en lo más inferior de la otra»²⁸. La «fingida sombra de Andrómeda» abre la segunda jornada, apareciendo en la «lóbrega estancia» de Morfeo con Perseo tras ella, para desaparecer en seguida diciéndole: «Aquí me hallarás, Perseo, / rayo y sombra en humo y polvo»²⁹.

Morfeo adormece después a Perseo, y se muestra otra escena, de nuevo teatro dentro del teatro, del sueño de Perseo preparado por Mercurio para comunicarle con discreción la historia de su procreación, fruto de la pasión de Júpiter por su madre. La escena refleja el lujoso aposento de la princesa Danae y sus damas. John E. Varey señala que las proporciones del dibujo de Baccio³⁰ de la escena indican que no fue una escena completa producida por un cambio de todos los bastidores en perspectiva, sino un decorado insertado, un marco de tipo proscenio con un bastidor detrás, pintado en perspectiva para crear el efecto de distancia por medio de puertas que retrocedían³¹. Perseo quedaba todavía visible, al lado, «vivo tronco entre [los] troncos», exclamando como entre sueños, «Mi madre entre tantas reales / pompas, palacio, y adornos; / qué es esto, cielos?»³². Mientras Danae lamenta su infortunio de tener que vivir presa por el miedo y los celos del Rey, su padre, comienza a caer del cielo una lluvia de oro y sus damas, que corren para recoger el oro, dejan sola a Danae. En esto, a través de un espacio delante de la estancia de Danae, desciende sobre un águila Júpiter, vestido de Cupido. El dios le confiesa a Danae su pasión por ella y cuando la princesa, pidiendo socorro, huye por un lateral, Júpiter la sigue, dejando al público imaginar la escena del engendramiento de Perseo. El decorado del aposento desaparece, dejando la escena a Perseo, todavía en la gruta de Morfeo, y que despierta jurando vengarse del poderoso Júpiter cuando aparece su madre, que sale vestida de villana.

²⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1959, pp. 1833-1834.

²⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, [1653], f. 12.

²⁸ *Ibíd.*, f. 38v.

²⁹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1959, p. 1834.

³⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, [1653], f. 42.

³¹ John E. VAREY, «Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain». *La Scenografia barocca*, ed. Antonio Schnapper, Bologna, Editrice C.L.U.E.B., 1982, p. 57.

³² Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1959, p. 1834.

De este modo, manteniendo en el tablado simultáneamente al héroe dormido y su sueño, Calderón se ha servido de un teatro dentro del teatro para representar la operación de la mente humana ya que en la ensoñación se ha manifestado el deseo de Perseo de ser mucho más que un simple pastor. Este recurso es coherente también con una de las maneras de comprender los sueños en esa época pre-Freudiana, cuando se consideraba que podrían ser una manera en que Dios -o los dioses o demonios- se comunicaban con los seres humanos³³. Es a la vez una demostración del «desbordamiento expresivo comunicativo hacia arriba» que describió Orozco Díaz, si bien por medio de un mito pagano. Con Perseo «dormido» al lado, tiene además la característica básica del teatro dentro del teatro que señala Alfredo Hermenegildo: la presencia del mirante y el / los mirados, (el joven Perseo / y sus progenitores) delante del «archimirante», el público³⁴.

En el caso de tal espectáculo de corte, por supuesto, el público principal era el Rey y la familia real, y el objetivo primario, el de celebrar su poder y la gloria del régimen Habsburgo de Madrid. Por eso, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* concluye con una celebración de la armonía casi perfecta que une el cielo y la tierra. Pero debemos subrayar la palabra «casi». Un tema recurrente de la comedia es el peligroso poder de los celos que generan todos los hilos del conflicto. Y al final, entre los coros celestiales, Calderón deja presente a Discordia y a Juno en una de las nubes, vencidas en esta ocasión por el triunfo de Perseo, pero todavía dando voz a su furia: «*Juno*: “¡Qué rabia!”; *Discordia* “¡Qué tormento!”»³⁵. Era un discreto recuerdo, políticamente velado, de que pese al triunfo del equivalente contemporáneo de Perseo, tales celos y desazón en torno a la posición ambigua del ambicioso don Juan José continuaban constituyendo una amenaza para el futuro³⁶. Aún con el final celebratorio de la comedia, Calderón lograba insertar incluso en tales fiestas cortesanas, elementos que podían hacer correr en

³³ Ver Richard KAGAN, *Lucrecia's Dreams: Politics and Prophecy in Sixteenth-Century Spain*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1990, pp. 36-37; ARTEMIDORUS DALDIANUS, *The Interpretation of Dreams: «Oneirocritica»*, Park Ridge, N. J., Noyes Classical Studies, 1975, pp. 14-15, 20-21; Patricia Cox MILLER, *Dreams in Late Antiquity: Studies in the Imagination of a Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 44-46, 65-66; y Margaret R. GREER, *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, Penn Stage Press, 2000, pp. 101-112.

³⁴ Alfredo HERMENEGILDO, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 164.

³⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, [1653], f. 102v.

³⁶ Ver la explicación en Margaret R. GREER, *op. cit.*, 1991, pp. 96-102.

dos direcciones, como dice Thacker, la influencia de, y sobre, el drama: la celebración del Rey, y al mismo tiempo una crítica sutil de su ejercicio del poder.

Aunque no sea de manera tan palpable como el sueño de Perseo, otros sueños expuestos en el tablado por Calderón contienen alguna variante de la pareja del mirante y el mirado. Tomemos por ejemplo el sueño de otra joven criada en el campo que de repente se encuentra en la corte, sin haber aprendido el papel social asignado a la mujer en tal centro «civilizado» de una cultura patriarcal. El caso de Campaspe de *Darlo todo y no dar nada* ha sido analizado por varios críticos en términos de los roles de género sexual y de la importancia del papel del arte -sobre todo el retrato- en moldear y transmitir la imagen sociopolítica del individuo³⁷. En el caso de los retratos de la dama, se dramatiza una especie de intercambio entre los hombres, uno que Campase no entiende y ante el cual se resiste. Pensando que Apeles ha muerto defendiéndola contra los soldados que quieren llevarla presa por haber matado a un capitán que ha intentado violarla, se encuentra obsesionada día y noche con la imagen sangrienta de su cara. Sintiendo en la corte de Alejandro en Grecia en «una prisión voluntaria / que a todas horas me niega / poder aun conmigo / hablar»³⁸, busca piedad en la soledad natural de su patria, los montes, y una respuesta a su lamento angustiado sobre su culpabilidad en sus desgracias. Se pregunta:

¿Qué aprehensión, qué fantasía,
 qué ilusión, sombra o idea
 [...] es ésta, que
 a cada paso me cerca,
 sin que el claro día
 ni la noche negra
 o la luz me alumbre
 o el sueño me venza
 [.....]
 Permite, infelice joven,
 que horroroso representas

³⁷ Ver los artículos de Melveena MCKENDRICK, «El libre albedrío y la reificación de la mujer: la imagen pintada en *Darlo todo y no dar nada*», en *Texto e imagen en Calderón: Undécimo coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Frank Steiner Verlag, 1998, pp. 158-170; Richard PYM, «Art, agency, and authority in Calderón's *Darlo todo y no dar nada*», *Modern Language Review*, 98.1, 2003, pp. 84-101; y Laura R. BASS, *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pa.: The Pennsylvania State University Press, 2008, pp. 82-84, 118-120.

³⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Darlo todo y no dar nada*, en *Obras completas, op. cit.*, p. 1243.

siempre tu sombra a mi vista,
siquiera un instante treguas
a tantos temores,
pues son muerte y sueño
una cosa mesma.³⁹

No encontrando alivio ni siquiera allí, lo busca en el sueño, cayendo dormida a solas. Así Apeles oye su voz y la encuentra, y en la escena de ecolalia entre los dos, Calderón nos deja ver que ella ha estado dialogando con la imagen del joven en su sueño:

CAMPASPE: No...
APELES: ¿Tuvo, cuando ausente estuve,...
CAMPASPE: tuve...
APELES: quien venciese en su disculpa?
CAMPASPE: la culpa...
APELES: ¿Qué eco a mi voz respondió?
CAMPASPE: yo.
APELES: ¡Cielos! ¿Si es verdad o no
que el aire me ha respondido?
Pues ha sonado en mi oído...
LOS DOS: «no tuve la culpa yo»⁴⁰

Sería interesante hacer un estudio para averiguar si es cierto que los soñadores calderonianos siempre dialogan con la imagen de alguien, sea Dios, un amado, u otro «fantasma» como Apeles, o con su mismo sentimiento de culpabilidad. Si es cierto, podemos decir que el dramaturgo entiende que nuestros sueños siempre contienen las posiciones del mirante y mirado dentro de la mente o el alma humana. Lo cual apoyaría la observación del Bruce Wilshire repetida por Thacker de la definición bipartita del ser, siendo una parte un cuerpo particular y la otra, una presencia en si misma dentro de una presencia todo-englobante («*an overarching presence*»)⁴¹. Demostraría que el dramaturgo intuyó una comprensión moderna del inconsciente, un inconsciente siempre

³⁹ *Ibíd.*, pp. 1235-1246.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 1246.

⁴¹ Jonathan THACKER, *op. cit.*, p. 11, citando a Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1982, p. 279.

en diálogo entre el orden Imaginario de nuestro deseo y el orden Simbólico que nos modela y provee el lenguaje, incluso dentro de los sueños. Y que empleaba el espacio en tales sueños para revelar su percepción.

Orozco Díaz y otros estudiosos del metateatro citan la observación de E. R. Curtius, de que la metáfora del *theatrum mundi* es un concepto esencial en el mundo ideológico de Calderón⁴². Jesús Maestro atribuye la generalización del teatro dentro del teatro en la literatura europea del Renacimiento a una nueva concepción del ser humano y su experiencia de la vida como la de un teatro en el cual es a la vez actor y observador, bajo la contemplación de Dios⁴³. Añade Maestro:

Desde el punto de vista religioso, el mundo se concibe como un teatro creado y contemplado por Dios, de modo que la vida humana transcurre como una *comedia*, dentro de la cual el hombre representa, con frecuencia de forma inconsciente, el papel que Dios le ha asignado previamente.⁴⁴

La lectura de Maestro, de tal modo, coincide con la que Egginton asigna a la estrategia principal del Barroco a la que ya hemos referido.

Pero si Calderón considera a Dios como el creador y archi-observador del *theatrum mundi*, también debe haberle atribuido un buen sentido de humor, al menos al escribir la *Mojiganga de las visiones de la muerte*⁴⁵, que parece haber compuesto para representación junto con su auto *La vida es sueño* en 1673. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera deducen del estudio de dos manuscritos de la *mojiganga* que asignan los papeles del Carretero a Gerónimo y el del Ángel a Mariana y de documentos de las representaciones del Corpus en Madrid de tal año, que habría sido representado por la compañía de Manuel Vallejo, en cuya lista de actores figuraban Jerónimo de Peñarroja, Mariana Romero y Mariana de Borja⁴⁶. El otro auto de 1673 fue *El arca de Dios cautivo*

⁴² Emilio OROZCO DÍAZ, *op. cit.* pp. 176-177.

⁴³ Jesús G. MAESTRO, «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies* 81, 2004, pp. 600-601.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 600 n. 2.

⁴⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Las visiones de la muerte*, eds. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Entremeses, jácara y mojigangas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, pp. 369-384.

⁴⁶ Evangelina RODRÍGUEZ y Antonio TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983, pp. 167-169. María Luisa Lobato llega a la misma conclusión en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro cómico breve*, ed. María L. Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, p. 352. Para una explicación de otros aspectos de la *mojiganga*, ver mi artículo, «“La vida es sueño-¿o risa?”: Calderón Parodies the *auto*», *Bulletin of Hispanic Studies* 72: 3, 1995, pp. 313-325.

de Calderón, y la otra compañía, la de Félix Pascual. Los documentos no constatan qué auto correspondió a la compañía de Vallejo, pero lo más lógico habría sido *La vida es sueño*, por la relación con *Las visiones*. Es más, la compañía de Vallejo había representado la comedia *La vida es sueño* como particular en palacio poco antes, el 5 de febrero⁴⁷. En tal contigüidad, la pieza habrá asumido la relación de «un juego de espejo dentro de espejo» cuya frecuencia en la relación entre el teatro breve de Calderón y sus comedias han estudiado Alfredo Hermenegildo y Graciela Balestrino⁴⁸. La mojiganga ofrece una condensación de casi todas las características del teatro dentro del teatro, empezando con la intertextualidad, en este caso con *El Quijote*, con la comedia más famosa de Calderón, *La vida es sueño*, y con la versión madura del auto con la cual puede haber compartido el tablado de la fiesta de Corpus Christi. El motivo básico es el empleado por Cervantes en el capítulo 11 de la segunda parte de *El Quijote*, el de un carro de Las Cortes de la Muerte que lleva una compañía de actores de un pueblo a otro para representar, siempre vestidos de las figuras características en un auto sacramental viejo: en Cervantes, la Muerte, el Ángel, la Reina, un Soldado, el Emperador y el Demonio⁴⁹; en *Las visiones*, el Alma, el Cuerpo, el Ángel, el Diablo y la Muerte. El carro en sí es también un concepto imaginado, un vehículo dibujado siempre detrás de la escena por las palabras del texto. La mojiganga pone bajo su lupa cómica tanto las convenciones de los autos como los contextos de su representación. Como tal, reúne los tres elementos que Balestrino propone como propios del texto metateatral: el ser autorreflexivo y autoconsciente; la tematización del proceso creativo; y el presuponer la

⁴⁷ Teresa FERRER VALLS, *Diccionario biográfico de actors del teatro clásico español*, (DICAT), Kassel, Edición Reichenberger, DVD, 2008, entrada de Manuel Vallejo, apodado *el Mozo*, citando a Rosita Subirats, «Contribution a l'établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79, 1977, pp. 427, 465, 479.

⁴⁸ Graciela BALESTRINO, «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*», *Teatro de palabras* 5, 2011, pp. 121-122. En el caso del entremés *La melancólica*, de una mujer cuyos ataques de melancolía se alivian en el corral de comedias, Hermenegildo dice que ese juego de espejos se vuelve infinito: «La comedia adquiere, a los ojos del espectador, la dimensión de verdad gracias a la presencia de la pieza breve, que aparece así como el refugio de lo fingido; y a su vez esa ficción de la pieza breve, reflejo paródico de la vida diaria, se transforma en radical mentira gracias al carácter de profunda verdad que anida en la obra engastada... Una 'verdad' se aloja dentro de otro como las muñecas rusas, y el conjunto acaba cuestionando, con sus rasgos de espectáculo divertido, la vida diaria del espectador del corral»; Alfredo HERMENEGILDO, *art. cit.*, p. 169.

⁴⁹ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, vol. II, cap. 11, pp. 115-120.

recepción por un lector/espectador «discreto» capaz de comprender «el contexto cultural y epistémico que lo sostiene»⁵⁰.

La autorreflexividad con respecto al contexto cultural se revela en la discusión inicial al salir el Autor y el Carretero: primero, en la queja de éste de que el Autor haya concertado hacer el auto en un pueblo por la mañana y en otro a legua y media de distancia por la tarde—una práctica de las compañías para sacar el máximo provecho de la demanda de autos en muchos pueblos. Y segundo, en el deseo del Autor de no dejar aguardar a «un Concejo [...] tan noble y tan bizarro»⁵¹, que habría servido a la vez como elogio en tono cómico al consejo o consejos viendo el auto y mojiganga en Madrid y un recordatorio de la competición entre distintos concejos sobre la preferencia en ver los autos en la «villa coronada». La misma discusión inicial también registra una autoconciencia de las figuraciones de los autos y de la función de la mojiganga en distinguir a los actores de las figuras que habían representado. Así, el Autor manda al Carretero que vaya sentada en el mejor lugar la que hace el Alma, y que no vaya el que hace el Cuerpo junto a ella, «que es su esposo, ni aún pueda vella»⁵². El remedio del Carretero, el de poner la Muerte entre ellos, es un recuerdo cómico de la inseparabilidad simbólica de las dos figuras. Cuando el Autor también manda al Carretero echar al Diablo a la que hace el Ángel por ser su mujer, aparte de ser un chiste consabido de las desavenencias matrimoniales, es un guiño para recordar al público discreto que según el reglamento de las compañías teatrales, cada actriz debía estar casada con un hombre de la misma compañía, o ser su hija. Después el Autor y el Carretero entran dentro a tomar sus puestos en el carro, y Calderón subraya su propio proceso creativo con un toque breve genial. Con todos los actores dentro, diciendo «Ya estamos aquí todos, ¿qué se aguarda?», el Carretero dice «Dales, Pedro, y camina»⁵³. Al bautizar al muletero invisible con su propio nombre, se caracteriza a sí mismo de poeta/muletero que tiene que aplicar el látigo de su imaginación para encaminar a esta tropa de mojigangeros. Suena el ruido del carro y las campanillas dentro, junto con los actores cantando el estribillo final de una mojiganga.

⁵⁰ Graciela BALESTRINO, *art. cit.*, pp. 121-122.

⁵¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1982, p. 373.

⁵² *Ibíd.*, p. 374.

⁵³ *Ibíd.*, p. 374.

Acto seguido, *Las visiones* subraya la importancia de un espectador discreto de modo doble, uno evidente que será el recurso cómico principal de la pieza, y otro más sutil. Sale a la escena el que será el opuesto de un espectador discreto, un Caminante que, al aliviarse del calor de un día caluroso de junio con su bota, se duerme al lado del camino, santiguándose primero contra una posible recurrencia de una pesadilla diabólica que ha estado amancillando sus sueños. Con esto, advierte al público familiarizado con el teatro cómico que su pesadilla pronto tomará una forma plenamente corporal. Y en efecto, con el Carretero dentro previniendo a Pedro que guíe bien la reata para evitar un pantano, los gritos de los actores indican que el carro ha volcado. El Caminante, entre sueños, protesta: «Fantasmas ¿qué me queréis? / Visiones, dejadme quieto»⁵⁴, y continúa un diálogo soñoliento metateatral con las figuras que gritan dentro: el Alma con el cuerpo abrumado por una arca, el Diablo ya cojuelo con una pierna rota, y la Muerte sin sentido.

La sutileza que se revela al leer esta mojiganga con atención a las salidas y entradas de los personajes es que habrá sido el actor que representaba al Autor el mismo que interpreta el papel del Caminante. Porque al entrar dentro el Autor, dejando a los otros actores supuestamente sentados en el carro, el Autor no vuelve a salir en el resto de la mojiganga. Unos pocos versos más adelante -dándole tiempo al actor a ajustar su atuendo- sale el Caminante y saca unas alforjas y una bota. Por eso, lo más probable es que el mismo actor haya representado al Caminante. Suponiendo que fuera el verdadero autor de la compañía, Manuel Vallejo, quien representaba al Autor, encarna a la vez el papel de lector/espectador más discreto en leer y representar los autos y las mojigangas. Y como Vallejo era uno de los mejores graciosos de su época, habría a la vez exprimido todo el jugo de la comicidad de la ignorancia del Caminante, tan ignorante que protestando se despierta de un sueño en que el Demonio se lo llevaba, para creer, al ver salir el Demonio santiguándose, que de verdad éste es un Diablo muy cristiano que se empeña en llevarle a ayudar a sus compañeros «en la grande / pena que están padeciendo».

Vale la pena, sin embargo, subrayar la importancia del «despertar» o tal vez mejor, la «conversión» del Caminante en espectador discreto. Las dos figuras más temidas del tipo del «auto viejo» en que cree encontrarse son la Muerte, que ha salido

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 377.

con su guadaña, y el Demonio, que como ya se ha dicho, intentaba de verdad llevarse al Caminante. Conforme avanzan, los dos intentan separar de su pelea al Cuerpo y al Carretero, que ya han pasado de los insultos a las manos, sin lograr hacer más que generalizar la pugna. Para conducir la obra hacia otro final, Calderón introduce otros dos grupos: unos gallegos -segadores tradicionales del trigo, no de vidas- y unos gitanos que han intentado robar su cosecha. Al hacer esto, Calderón mete dentro de la misma mojiganga a dos de los grupos tradicionalmente empleados para bailar en la procesión del Corpus⁵⁵. Cuando ellos mismos se asustan de ver a «ú Demo» y a la Muerte, el Carretero deja de golpear al Cuerpo para preguntarles con desprecio

¿De quién huís, majaderos,
si ésta es una compañía
que yo a representar llevo
de que ese carro volcado
es buen testigo?⁵⁶

Es su pregunta la que logra «despertar» al Caminante, que fingiendo toda la discreción que no ha mostrado, dice «No es bueno / que desde que se lo oí / he estado por dar en ello?». Los gitanos sugieren que «troquemos / en regocijo el espanto», y cuando ni el Alma ni el Ángel saben cómo hacerlo, es el Caminante, ya convertido en experto, quien pregunta:

¿No se está sabido eso
pues todas las mojigangas
tienen un fin, advirtiendo
que es disparatar adrede,
tal vez gala del ingenio?⁵⁷

⁵⁵ En 1673, los segadores no solo bailaban en la procesión, sino que figuraban cinco segadores entre las personas del otro auto, *El arca de Dios cautiva*, en el cual representaban los cinco sentidos. Los gastos incluían dos cifras para vestidos de los segadores; una cifra menciona «ocho vestidos de gala para los segadores para el auto por valor de 1.600 rs.», mientras que la otra cifra es de 3.200 rs. «por los vestidos de todos los segadores». El auto dice específicamente que incluye a cinco segadores, por lo cual podremos especular que tres de los ocho vestidos se destinaban a los seguidores de la mojiganga. Teresa Ferrer Valls, *op. cit.*, citando a Norman D. Shergold y John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961, pp. 263, 268-269.

⁵⁶ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1982, p. 383.

⁵⁷ *Ibíd.*

Si vemos en este Caminante una especie de *Everyman*, como la figura Hombre en tantos autos, incluso el de *La vida es sueño*, podemos decir que con ese «despertar/disparatar», que crea un juego de espejos entre el auto y la mojiganga, Calderón baja el plano alegórico del auto a la tierra cómica para completar su objetivo. Su intento era proveer una celebración de la posibilidad de escaparse de la muerte y del infierno por medio de la fe en el sacrificio de Cristo y su presencia milagrosa en el pan y vino del sacramento. Lograrlo, sin embargo, requería una obediencia consciente de la ley divina, como el divino Poder le recuerda al Hombre en el momento culminante del auto, al sacarle de la prisión de su culpa:

Y pues cuanto vives sueñas
 porque al fin la *Vida es sueño*,
 no otra vez tanto bien pierdas;
 porque volverás a verte
 aún en prisión más estrecha,
 si con culpa en el letal
 último sueño despiertas.⁵⁸

Pero para que el Hombre lleve el peso de esa responsabilidad con alegría en vez de pena, *Las visiones* pasa la bota del Hombre/Caminante al Alma para que ella pueda elevarse hacia el cielo por medio del placer libertador del vino y de la risa.

Su elevación, por supuesto, no lleva al tipo de desbordamiento hacia arriba que Orozco Díaz indicaba como característica de la conciencia de teatralidad de la vida del Barroco. En términos de las dos estrategias avanzadas por Egginton, la mojiganga corresponde más bien a la estrategia menor en la cual el poder de la representación teatral es omnipresente, sin ofrecer una salida a otra realidad no mediatizada. Al mismo tiempo, el éxito cómico de *Las visiones* depende en buena parte de la familiaridad del público con las convenciones de los autos y de las prácticas de su representación. De tal modo, el éxito del auto y de la mojiganga son, se podría decir, co-dependientes. Y aunque algunos lectores rechazan lecturas que conectan el discurso del auto con el de la comedia, la intertextualidad que vincula los tres tratamientos calderonianos de *La vida*

⁵⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño (Segunda Redacción) (1673), Obras completas*, Vol. 3, *autos sacramentales*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, p. 1407.

es sueño es evidente. Si localizamos en ello una «teología teatral» calderoniana, debemos reconocer que es una filosofía teatral al menos tripartita en la cual cada género enriquece y completa al otro género.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABEL, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wage, 1963.
- ARTEMIDORUS DALDIANUS, *The Interpretation of Dreams: «Oneirocritica»*, Park Ridge, N. J., Noyes Classical Studies, 1975.
- BALESTRINO, Graciela, «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*», *Teatro de palabras* 5, 2011, pp. 119-141.
- BASS, Laura R., *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pa.: The Pennsylvania State University Press. 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*. MS Type 258, Houghton Library.
- , *El arca de Dios cautiva*, *Obras completas*, Vol. 3, *autos sacramentales*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 1361-1380.
- , *La vida es sueño (Segunda Redacción) (1673)*, *Obras completas*, Vol. 3, *autos sacramentales*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 1380-1407.
- , *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en *Obras completas*, vol. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 18817-1860.
- , *Teatro cómico breve*, ed. María L. Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1959.
- , *Las visiones de la muerte*, eds. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, pp. 369-384.
- , *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, eds. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, London, Tamesis, 1983.

- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1978.
- DELEUZE, Gilles, y Felix GUATTARI, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Trad. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- EGGINTON, William, «An Epistemology of the Stage: Theatricality and Subjectivity in Early Modern Spain», *New Literary History*, 27:3, 1996, pp. 391-413.
- , «Reality is Bleeding: A Brief History of Film from the Sixteenth Century», *Configurations*, 9, 2001, pp. 207-229.
- , *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality and the Question of Modernity*, Albany, SUNY Press, 2003.
- , *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*. Stanford, Stanford University Press, 2010.
- GREER, Margaret R., *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Pedro Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- , «“La vida es sueño--¿o risa?”: Calderón Parodies the *auto*», *Bulletin of Hispanic Studies* 72: 3, 1995.
- , *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, Penn Stage Press, 2000.
- , «Calderón, maestro de la polifonía: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*», en *Estudios sobre Calderón*, Ed. Javiera Aparicio Maydeu, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 576-648.
- , «An (In)convenient Marriage? Justice and Power in *La vida es sueño, comedia and auto sacramental*», *Bulletin of Spanish Studies*, 85.6, 2008, pp. 55-68.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas*, eds. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 161-176.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press, 1986.
- KAGAN, Richard, *Lucrecia's Dreams: Politics and Prophecy in Sixteenth-Century Spain*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1990.

- MAESTRO, Jesús G., «Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral», *Bulletin of Spanish Studies* 81, 2004, pp. 599-611.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Esplugues de Llobregat, Ariel, c1975.
- MCKENDRICK, Melveena, «El libre albedrío y la reificación de la mujer: la imagen pintada en *Darlo todo y no dar nada*», en *Texto e imagen en Calderón: Undécimo coloquio Anglogermano sobre Calderón*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Frank Steiner Verlag, 1998, pp. 158-170.
- MILLER, Patricia Cox, *Dreams in Late Antiquity: Studies in the Imagination of a Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- PYM, Richard, «Art, agency, and authority in Calderón's *Darlo todo y no dar nada*», *Modern Language Review*, 98.1, 2003, pp. 84-101.
- RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- SUBIRATS, Rosita, «Contribution a l'établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79, 1977, pp. 401-479.
- THACKER, Jonathan, *Role-Play and the World as Stage in the Comedia*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002.
- VAREY, John E., «Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain». *La Scenografia barocca*, ed. Antonio Schnapper, Bologna, Editrice C.L.U.E.B, pp. 51-63.
- WILSHIRE, Bruce, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1982.



DOI: 10.14643/21A

RECIBIDO: ENERO 2014
APROBADO: FEBRERO 2014

