



HAL
open science

Entre Heráclito y Demócrito: la fiesta barroca del Gran Teatro del mundo de Calderón

Vincenzo Reina Li Crapi

► **To cite this version:**

Vincenzo Reina Li Crapi. Entre Heráclito y Demócrito: la fiesta barroca del Gran Teatro del mundo de Calderón. Ana Cánovas; Soizic Escurignan; y Pablo Virguetti (coords.). Los Nombres del placer : el hedonismo en el mundo hispánico, , pp.69-81, 2022, 978-84-09-39648-1. hal-03691792

HAL Id: hal-03691792

<https://hal.science/hal-03691792>

Submitted on 9 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

Los nombres del placer

El hedonismo en el mundo hispánico



Ana Cánovas
Soizic Ecurignan
Pablo Virguetti (coords.)

PHILOBIBLION. ASOCIACIÓN DE JÓVENES HISPANISTAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas
www.joveneshispanistas.com
philobiblionuam@gmail.com

Dpto. de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid
Mód. IV bis, 106

ISBN: 978-84-09-39648-1

Imagen de cubierta: Roberta Sorge ©

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier forma y por cualquier medio sin la autorización expresa, bajo pena de incurrir en la violación de los derechos de propiedad intelectual.

Índice

<i>Introducción</i>	7
1. ¿Puede uno no ser hedonista? ÉRIC MARQUER.....	15
2. La lujuria y la pérdida de España en la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X el Sabio SOIZIC ESCURIGNAN.....	31
3. Placer estético y rectitud moral. Los techos pintados en Sevilla a principios del siglo XVII EDUARDO JIMÉNEZ FERNÁNDEZ.....	49
4. Entre Heráclito y Demócrito: la fiesta barroca del Gran Teatro del Mundo de Calderón VINCENZO REINA LI CRAPI.....	69
5. Deseo de placer: la concepción del hedonismo en la obra escrita de Salvador Dalí VIOLETA BEREGHICI.....	83
6. Deseo y muerte en <i>Luna caliente</i> de Mempo Giardinelli WILSON OROZCO SARA MARTÍNEZ CRESPO.....	107
7. Placer de crear / placer de creer, acerca de un desplazamiento volitivo en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño PABLO VIRGUETTI.....	125

8. C Deseo de memoria y deseo de Historia en Ayer no más, de Andrés Trapiello y Mala gente que camina, de Benjamín Prado LUCAS MERLOS.....	143
9. El placer de la composición y el descubrimiento de la Música en Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier ISABEL ABELLÁN CHUECOS.....	163
10. Una lectura músico-literaria de la obra de un autor melómano: José Manuel Caballero Bonald ISMAEL CHATAIGNÉ GÓMEZ.....	177
11. Del «modelo terapéutico» al yo transerótico. Una aproximación genealógica a la cultura emocional de Occidente DIEGO LUNA.....	199

4

Entre Heráclito y Demócrito: la fiesta barroca del *Gran Teatro del Mundo* de Calderón

VINCENZO REINA LI CRAPI

Università di Corsica, UMR 6240 – CNRS LISA

Resumen:

El auto sacramental más conocido de Calderón de la Barca pone en escena las diferentes concepciones coevas del tiempo. La metáfora del *theatrum mundi* vehicula una peculiar visión festiva de la vida del hombre, a pesar de las constantes alertas de la Iglesia (Discreción) sobre los placeres efímeros. Por lo demás, es el mismo género teatral que lo permite, ya que la representación teatral del tiempo pone en énfasis el carácter cualitativo de la temporalidad.

Palabras clave: Calderón de la Barca, Barroco, Tiempo, Fiesta, Auto sacramental, *theatrum mundi*.

Abstract:

Calderon de la Barca's most well-known sacramental auto puts on stage the different coeval conceptions of time. The metaphor of the *theatrum mundi* conveys a peculiar festive vision about the life of man, despite the constant alerts of the Catholic Church (Discretion) on ephemeral pleasures. Moreover, it is the same theatrical genre that allows it, since the theatrical representation of time emphasizes the qualitative character of temporality.

Keywords: Calderón de la Barca, Baroque, Time, Party, Auto sacramental, *theatrum mundi*.



1. Tiempo de fiesta

En su célebre ensayo sobre el hombre español, B. Bennassar exponía de manifiesto la importancia del tiempo de la fiesta para los españoles de antaño²⁶, un tiempo que se caracterizaba cualitativamente con respecto a los otros tiempos de la vida cotidiana. De hecho, como cualquier *homo religiosus* (Eliade, 1965:65), también el hombre español del Siglo de Oro vivía en dos tipologías de tiempo: un tiempo profano y un tiempo sagrado. Este último era teóricamente más importante que el primero. Tiempo sagrado y tiempo profano podían encontrarse subsumidos en la concepción cristiana del tiempo, puesto que éste fusionaba la linealidad inherente a su carácter escatológico con la circularidad y la reversibilidad que mostraba su calendario litúrgico. Un calendario que era constantemente marcado por fiestas que tenían la función fundamental de re-actualizar los misterios transcendentales²⁷, y que servían además para descansar y divertirse²⁸.

Hay una fiesta en la que la teología de la Contrarreforma parece haber insistido bastante en su lucha contra el protestantismo para afirmar los dogmas de la Iglesia de Roma:

²⁶ «Qu'est-ce que la fête, sinon l'exaltation de l'instant? La longue royauté de la fête et du divertissement en Espagne suggère la résistance affirmée et souvent victorieuse aux valeurs et aux vertus bourgeoises que la fête ne cesse de narguer. Car la fête est simultanément absence de travail, défi à l'esprit d'épargne, paroxysme de consommation, oubli de la prévision. Elle offre en outre, parce qu'elle est rassemblements de foules, ses plus belles chances aux joies du paraître. Ce sont ces comportements et ces attitudes que la société industrielle naissante [du XIXe siècle] s'est acharnée à détruire. L'une des raisons profondes, certainement inconsciente, de l'attachement de l'Espagne au catholicisme est peut-être la protection et la faveur accordée par le catholicisme à la fête. Elle les lui a bien rendues» (1975:140).

²⁷ «La "teologia del Regno" è la teologia della vita futura, del *secolo venturo*. Proprio per questo il presente viene interpretato alla luce di un futuro di salvezza. Nel contento tale salvezza può essere attesa solo perché in antico fu promessa: ciò comporta che il presente sia sempre vissuto come *memoriale* dell'origine» (Natoli, 1986:252).

²⁸ Puesto que menos de un tercio de un día era destinado al trabajo, y que se contaban más de cien días festivos al año, según B. Bennassar «l'idéal espagnol coïncidait bien, en définitive, avec l'absence de travail, la vie contemplative, la fête et la promenade auxquelles tous aspiraient pour être estimés» (1975:99).



la fiesta del *Corpus domini*, en la que los católicos adoran la hostia como verdadero cuerpo de Cristo (es decir, la transustanciación negada por Lutero). Durante las fiestas del *Corpus* tenían lugar en España los autos sacramentales, con el fin de representar, alegóricamente, el misterio de la Eucaristía. Al mismo tiempo, los autos sacramentales dejaban de manifestar los dos aspectos del tiempo cristiano²⁹, y, por ende, sugerían su peculiar visión del mundo³⁰. Desde este punto de vista, no es casual que en el auto sacramental más conocido de Calderón de la Barca nos enfrentemos en varias ocasiones con la palabra «fiesta». De hecho, parece que *El gran teatro del mundo* sugería a sus espectadores una visión del universo al igual que una fiesta cósmica en honor a Dios. Esto podría explicar en parte la vocación festiva del hombre español de la cual nos habla B. Bennassar. Al inicio del auto, es el mismo Autor que declara

Una fiesta hacer quiero
A mí mismo poder [...] (Calderón, 1997:39-40)³¹

Estas palabras se podrían leer ya como una primera justificación de la inclinación a la fiesta de los españoles de la época, así como su casi omnipresencia en la vida de antaño. Por lo demás, el objetivo de la fiesta es honrar a Dios:

Pues para grandeza mía
Aquesta fiesta he trazado (GTM:628-29).

²⁹ Por un lado, «la Eucaristía actualiza la segunda venida de Cristo, pues, así como el Viejo Testamento augura el futuro, así también la Eucaristía actualiza el tiempo escatológico»; por el otro, «puesto que el auto dramatiza la regeneración del hombre y del mundo mediante la repetición del sacrificio eucarístico, resulta que la representación escénica es reactualización ritual del *illud tempus* en que tuvo lugar la primera epifanía de la realidad». (Lecumberri Cilveti, 1989:145,151).

³⁰ En el sentido que L. Goldmann da a la expresión: «L'histoire de la philosophie et de la littérature ne pourra ainsi devenir scientifique que le jour où sera forgé un instrument objectif et contrôlable permettant de départager l'essentiel d'avec l'accidentel dans une œuvre [...]. Or, cet instrument nous semble être la notion de *vision du monde*» (1959:24).

³¹ Las referencias a los versos de esta edición del *Gran teatro del mundo* (GTM) serán dadas directamente en el texto.

En el auto, la fiesta es incluso presentada como ineluctable, siendo consecuencia de la potencia divina:

Que solo a ostentación de mi grandeza
Fiesta hará la gran naturaleza (GTM:41-42)

A partir de esas premisas, es posible pensar que ocasionalmente una visión optimista de la vida haya tenido lugar, en la cual el mundo era visto, en un principio, como una «hermosa composición» (GTM:1) – otros dramas coevos lo esbozaban igualmente como un «dichoso albergue» (*Condenado por desconfiado*:1), o también como un «bellísimo laberinto / de flores, rosas y plantas» (*El Mágico prodigioso*:3-4). En consecuencia, el hombre sería alentado a aprovecharse de ese mundo por sus instintos y sus sentidos. Este punto de vista está bien expresado por el personaje que simboliza la Hermosura en el auto de Calderón:

Dios, di, ¿para qué crió
Flores, si no ha de gozar
El olfato el blando olor
De sus fragantes aromas?
¿Para qué aves engendró,
Que en cláusulas lisonjeras
Citaras de pluma son,
Si el oído no ha de oírlas?
¿Para qué galas, si no
Las ha de romper el tacto
Con generosa ambición?
¿Para qué las dulces frutas,
Si no sirve su sazón
De dar al gusto manjares
De un sabor y otro sabor?
¿Para qué hizo Dios, en fin,
Montes, valles, cielos, sol
Si no han de verlo los ojos?
Ya parece, y con razón,
Ingratitud no gozar
Las maravillas de Dios (GTM:690-710)



Es importante remarcar como, justo después, Discreción no condena estas afirmaciones, sino que se limita a precisar que sólo

Gozarlas para admirarlas
es justa y lícita acción,
y darle gracias por ellas (*GTM:711-713*)

De manera general, como ha sido señalado, en los autos calderonianos el mundo es representado como bueno y favorable o como malo y engañoso según el estado de consciencia en el que se encuentran los protagonistas (Fothergill-Payne, 1985). De esto depende que ellos pongan de relieve la armonía del universo o su confusión. De hecho, el mundo poético puesto en escena por el gran dramaturgo del Siglo de Oro es compuesto por los cuatros elementos que luchan entre ellos sin descanso, como afirma el mismo Autor:

Siendo en continua guerra
monstruo de fuego y aire, de agua y tierra (*GTM:19-20*)

Sin embargo, en este mundo donde el mal es causado principalmente por la acción del hombre (según una concepción ya presente en el Antiguo Testamento y que había encontrado su formulación metafísica en Agustino de Hipona), una armonía entre los elementos de la naturaleza es posible. Este equilibrio, siendo fuente de paz y estabilidad, daba lugar por lo tanto a una visión del mundo reconfortante.

También otros dramas, como acabamos de ver, representaban al comienzo de sus piezas un universo que tuviese en cuenta el carácter armónico de la creación divina. De esta manera, ellos dejaban percibir la existencia de un mundo que tenía sentido aunque fuese insidioso: un mundo que tenía justamente su razón de ser, que la fe religiosa legitimaba. Por otro lado, esto significa también que el mundo dibujado por el arte barroco no tenía en cuenta los recientes descubrimien-

tos científicos³². De esa manera, los dramaturgos *drogaban* a sus espectadores, disipaban sus angustias, y los dejaban *soñar*. Desde este punto de vista, el auto de Calderón es ejemplar: como ha escrito D. Souiller, «*l'auto propose la mise en scène d'une vision du monde en tant que Cosmos ou, si l'on préfère, en tant qu'univers créé, strictement hiérarchisé et systématiquement déduit à partir de prémisses générales*» (2000:70).

Esta visión del mundo era además corroborada por el sentido teleológico que el auto sugería, con su equitativo juicio final para cada personaje. El auto sacramental parece entonces legitimar un ideal hedonista caracterizado, entre otras cosas, por la ausencia del trabajo, dado que el éxito en el trabajo terrenal no parece influenciar mínimamente la salud de un personaje, como testifican las palabras del Pobre:

En la comedia de hoy
yo el papel de pobre hago,
no hago el del labrador (GTM:906-908)

Era justamente en la perspectiva de los que esperaban ganar su recompensa en la eternidad que la historia del mundo, a pesar de las dificultades, había podido ser pensada como un tiempo de fiesta. Evidentemente esta visión hedonista perduraba hasta que la fiesta no desbordase en depravación; y se encontraba legitimada mientras que su razón siguiese siendo la de una alabanza a la obra del Creador, como recomendaba Discreción.

2. Fiesta Y Teatralidad

La fiesta de la que hablamos, y que también otras comedias ponen a menudo en escena, es la fiesta de la vida del hombre,

³² «The last and most inspired poets who, combining the Aristotelian-Ptolemaic universe with Christian dogma and belief, would build a truly baroque, grandiose, and all-encompassing vision of the world, a cosmology that, alas, did not exist anymore in the eyes of the 'philosophes' and the new scientists, but that continued to fascinate layman and artiste alike» (Fothergill-Payne, 1985:34).



representada a través de la metáfora más utilizada en la época: el mundo es un teatro y la vida del hombre una comedia de la cual Dios es a la vez el autor y el espectador. Asimismo, en la fiesta del auto sacramental, la alegoría del Autor comentaba al Mundo

Seremos, yo el autor, en un instante,
Tú el teatro, y el hombre el recitante (GTM:65-66).

Es bastante conocida la relación entre fiesta y teatralidad en la España barroca, la primera implicando casi siempre a la segunda. Por ende, en el auto de Calderón, la metáfora del teatro del mundo podría leerse como una invitación a disfrutar de una fiesta. Pero al mismo tiempo, la metáfora quisiera ser también una denuncia de ese tiempo de fiesta efímero, señalando el carácter ilusorio y especioso de todo lo que es terrenal. El teatro de Calderón no es el único en poseer este doble carácter. Lo mismo puede decirse de la dramaturgia de Tirso de Molina (Maurel, 1971). En efecto, el objetivo de la representación era el de empujar el hombre hacia Dios y a sus valores eternos – pero sin negar totalmente el valor de todo lo que era intramundano, y principalmente de las acciones; de acuerdo con la espiritualidad jesuita (Reina Li Crapi, 2014) y la *Verweltlichung* (mundanización) que conoció la primera época moderna (Blumenberg, 2008).

Asimismo, en el auto de Calderón la metáfora del *theatrum mundi* con su tiempo de fiesta tenía un doble objetivo: por un lado, alertar durante la representación de la idea de una delectación sempiterna, bien testimoniada por la condena del Rico que afirma:

Pues si tan breve se nombra,
De nuestra vida gocemos
El rato que la tenemos:
Dios a nuestro vientre hagamos.
¡Comamos hoy y bebamos,
Que mañana moriremos! (GTM:1165-70)



Por otro lado, la fiesta representada tenía la función de aliviar a los hombres en las desdichas de sus vidas cotidianas – una especie de opio del cual podría servirse el poder para sosegar los sufrimientos, la indigencia, y llegado el caso, para denigrar las revueltas (ya que siendo desvalorizada la injusticia terrena, todos los actos de rebeliones son en consecuencia ilegítimos, como la revuelta del Pobre)³³. Para un cristiano, el tiempo profano resulta en efecto ontológicamente menos importante que el tiempo sagrado:

L'existence dans le temps est ontologiquement une inexistence, une irréalité [...]. Il manque de réalité non parce qu'elle n'existe pas au sens propre du terme [...] [mais] parce qu'elle n'existera plus d'ici dix mille ou cent mille ans (Eliade, 1952:87-88).

En el auto sacramental el carácter efímero del tiempo de la vida del hombre es denunciado claramente por el Mundo:

¡Corta fue la comedia! Pero ¿cuándo
No lo fue la comedia desta vida,
Y más para el que está considerando
Que toda es una entrada, una salida? (GTM:1255-58).

Él confiesa así que todo lo que se había creado no era sino ilusión: «este el teatro es de las ficciones» (GTM:1388).

El teatro barroco, entonces, se manifestaba como un fenómeno engañoso. Sin embargo, se trataba de un engaño benévolo, que tenía el fin de poner al hombre en el camino correcto, destacando el papel fundamental de la religión. En pocas palabras, el auto ha sido una campana que suena el día de fiesta para reunir las almas y ponerlas en marcha hacia lo que los católicos llaman reino de Dios. El dramaturgo, por lo tanto, ha querido recordar que si Dios permite a los hombres deleitarse de la creación (para celebrar al mismo tiempo su

³³ Obviamente, esto no significa que las obras de Calderón no tuviesen un carácter de « disidencia » (véase, entre otros, Campbell, 2008)



omnipotencia) no es correcto, sin embargo, alejarse del camino que conduce hacia la iglesia, para arrodillarse delante del *corpus domini*.

Resumiendo, los espectadores del auto calderoniano podrían percibir una concepción del tiempo a veces festiva, que alentaba a deleitarse de sus recreaciones pasajeras; otras veces áspera y grave, señalada por los papeles del Pobre y del Trabajador: como en la realidad, los tiempos de dichas y de desdichas se alternaban sin descanso. Por lo demás, tampoco todas las fiestas tenían una atmosfera alegre. En el calendario litúrgico había celebraciones de fiesta y también de penitencia; hasta de dolor, como las del Viernes Santo. Sufrimientos y felicidades iban juntos en la conciencia de los hombres del Siglo de Oro.

También el teatro profano muestra esta doble sensibilidad. Maravall ha escrito justamente que el Barroco es a la vez una época trágica, pero también «la época de la fiesta y del brillo», especificando que «el carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño como nos demuestra la obra de un Calderón» (Maravall, 2000:322). De hecho, en el teatro del Siglo de Oro nos encontramos a menudo con esta extrema polarización de risa y llanto frente al espectáculo de la vida, simbolizada por las figuras de Heráclito y Demócrito. En este sentido, como ha recordado A. Egido, la fusión de estas dos actitudes antitéticas tenía su correspondencia dramática en el éxito de la fórmula lopesca³⁴: las comedias reflejan la realidad porque hacen reír y llorar como escribía Guillén de Castro en *El curioso impertinente*:

Es su fin [de la comedia] el procurar
Que las oiga un pueblo entero
Dando al sabio y al grosero

³⁴ «Los visajes de Heráclito y Demócrito venían a ilustrar gráficamente la mezcla de risas y llanto que la tragicomedia implicaba, personificando, más allá de otros símbolos naturales, la unión antropomórfica de dos géneros separados tradicionalmente por la preceptivas» (Egido, 1998:74-75).

Que reír y que llorar (en Sánchez Escribano, Porqueras Mayo, 1971:204).

3. El cautivador instante de la fiesta

Acabaremos recordando que el auto de Calderón (así como otras piezas del teatro barroco) ponía de relieve un tiempo discontinuo, cualitativamente desigual. Así, con el fin de denunciar las felicidades efímeras del mundo, la cultura barroca enfatizaba sus *instantaneidades*; mientras que las duraciones más grandes de los momentos de dolor daban lugar al tiempo de la reflexión y del arrepentimiento. Éste último, a su vez, era propedéutico al instante del *desengaño* y de la *libre elección*. En el flujo temporal lleno de frivolidad que caracterizaba la vida, estos dos instantes eran los que verdaderamente contaban en el pensamiento teológico del dramaturgo.

Sin embargo, por el mismo hecho que una duración relativamente breve estaba privilegiada a costa de los otros tiempos de la acción dramática, resultaba que también el pequeño instante de deleite podría verse rehabilitado: cargado de todo su valor cautivador, a pesar de la condena ontológica que pesaba sobre ello. Después de todo, es el mismo género teatral el que permitía, y hasta fomentaba esta rehabilitación; dado que, aunque una comedia tenía el fin de hacer reír y llorar, era puesta en escena sobre todo para deleitar. Desde este punto de vista, la representación del auto quería ser sin duda un momento de celebración eucarística, pero sin que su carácter festivo (desde el inicio con las primeras palabras del Autor hasta su final) no fuese nunca puesto en duda. De hecho la representación era seguida por fuegos artificiales que hacían simbólicamente alusión al último acontecimiento, una *ekpyrosis* que pondría fin al mundo con su fuego purificador. Como consecuencia, hasta el terror escatológico podía verse apaciguado, suplantado por la admiración hacia un espectáculo natural ofrecido por la omnipotencia divina.



Así pues, aunque Heráclito y Demócrito se repartían los sentimientos de los espectadores, era sobre todo este último que tenía un lugar más eminente en las conciencias. Esto era así por razones intrínsecas a la representación teatral: «la risa y el llanto, pero sobre todo la primera, iban encaminadas al logro del deleite [...]. Que Demócrito fuese además uno de los creadores de la metáfora del *theatrum mundi*, junto a Platón, Plotino, Séneca y Epicteto, entre otros, hacía más plausible su victoria» (Egido, 1998:82, 85).

El hombre español del Siglo de Oro tenía entonces una percepción del tiempo más bien cualitativa que cuantitativa; por lo tanto una actitud hacia el tiempo que privilegiaba el *instante*, la fiesta y el goce inmediato. Otra explicación a este carácter opuesto a la enseñanza religiosa podría encontrarse en el hecho que la conciencia religiosa misma se exaltaba a menudo en los instantes de fervores, invadida por un espíritu dionisiaco cegador, que lo empujaba a olvidar, durante el tiempo de la fiesta, las reglas de conducta normales. Incluso lo llevaba a consumir, en un pequeño instante, un placer efímero que había costado días – quizás meses – de esfuerzo, como muestra el ejemplo de *las Fallas* valencianas. Esto explica por qué el teatro religioso se veía obligado a reprimir sin descanso la ebriedad del alma provocada por esas actitudes. Al igual que una mitológica montura alada – un hipogrifo violento – estas actitudes conducían al hombre a librarse en vuelo, a fluctuar en el éter, y hasta a desafiar al cielo; antes de precipitar en un mañana donde (la ilusión de la fiesta siendo desvanecida) recomenzaban las penas, las fatigas y los sufrimientos de la vida cotidiana que hacía falta justificar.

Referencias bibliográficas

BENASSAR, Bernard (1975), *L'Homme espagnol*, Paris, Hachette.

BLUMENBERG, Hans (2008), *La legitimación de la edad moderna*, Valencia, Pre-textos.



CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997), *El gran teatro del mundo*, edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra.

— (1985), *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra.

CAMPBELL MANJÁRREZ, Ysla (2008), «Disidencias ideológicas en *La vida es sueño*», en Manfred Tietz y Gero Arnscheidt (eds.), *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*, Stuttgart, Steiner.

EGIDO, Ángel (1998), «Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica», en Christoph Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Frankfurt, Veruert-Iberoamericana, págs. 68-101.

ELIADE, Mircea (1952), *Images et symboles*, Paris, Gallimard.

— (1965), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.

FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1985), «The world picture in Calderón's *autos sacramentales*», en K. Lévy, J. Ara, G. Hughes (eds.), *Calderón and the baroque tradition*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier university press, págs. 33-40.

GOLDMANN, Lucien (1959), *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard.

LECUMBERRI CILVETI, Angel (1989), «Teología dramatizada y teología dramática en los autos de Calderón», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 65, págs. 139-177.

MARAVALL, José Antonio (2000), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.

MAUREL, Serge (1971), *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Publication de l'Université de Poitiers.

NATOLI, Salvatore (1986), *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli.



REINA LI CRAPI, Vincenzo (2014), *Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590 -1640) : Italie, France, Espagne, Angleterre*, Lille, ANRT. Disponible en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01155291v4/document>.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y PORQUERAS MAYO, Alberto (1971), eds., *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.

SOULLER, Didier (2000), «Le théâtre religieux dans l'Espagne du Siècle d'Or : l'exemple de l'auto sacramental», en *Littératures classiques*, 39, págs. 67-79.

TIRSO DE MOLINA (1990), *El condenado por desconfiado*, Barcelona, Planeta, 1990.