

## Espectáculo y construcción espacial en los autos de Pedro Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université De Neuchâtel  
[antonio.sanchez@unine.ch](mailto:antonio.sanchez@unine.ch)

**RESUMEN:** Este artículo analiza la construcción espectacular y espacial de un auto temprano de Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*. Para ello, examina cómo funcionaban en este auto los elementos escénicos (carros, tramoya y atrezzo), así como la música, el vestuario y los espacios escénico y dramático.

**PALABRAS CLAVE:** Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, escenificación.

**ABSTRACT:** This article analyzes the spectacular and spacial construction of an early auto sacramental by Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*. In order to do so, we examine the meaning of the different scenic elements (carros, theatrical machinery, and atrezzo), as well as the music, clothing, and scenic and dramatic spaces.

**KEYWORDS:** Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, scenification.

Uno de los textos más frecuentemente citados por los estudiosos de los autos calderonianos es el prólogo «Al lector» que Calderón incluyó en su edición de la *Primera parte de autos sacramentales alegóricos e historiales* (Madrid, Fernández Buendía, 1677). En estas apasionantes líneas, y entre otras noticias de interés, el dramaturgo expresa su preocupación por la recepción de los autos de esta *Primera parte*, anticipando que «parecerán tibios algunos trozos; respeto de que al papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas»<sup>1</sup>. Con esta mención Calderón subraya la importancia del elemento espectacular en sus autos sacramentales, en los cuales la música y la tramoya eran esenciales para la experiencia estética —no habla aquí de su eficacia catequética— por él diseñada. Según el autor madrileño, la carencia de estos aspectos en los autos impresos y leídos obligaba al lector de las obras a recurrir a una especie de «composición de lugares» ignaciana para intentar recrear «en su imaginación» el espectáculo de los carros: «si no es ya que el que lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando

---

<sup>1</sup> Pedro Calderón de la Barca, «Al lector. Anticipadas disculpas a las objeciones que pueden ofrecerse a la impresión destes autos», en Ángel Valbuena Prat (ed.), *Autos sacramentales II*, 4.ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 5.

lo que sería sin entero juicio de lo que era»<sup>2</sup>. Sin el espectáculo, afirma Calderón, los autos obligan a un tremendo ejercicio de abstracción y fantasía.

Este esfuerzo tan ingente pero tan necesario inspira nuestro artículo, en el que analizaremos la construcción espectacular y espacial de un auto temprano de Calderón, *La cena del rey Baltasar*<sup>3</sup>. Para ello, recordaremos en primer lugar cómo se escenificaban los autos sacramentales en los años treinta del siglo XVII, en los que probablemente Calderón compuso el auto que nos ocupa<sup>4</sup>. A continuación, nos centraremos ya en *La cena del rey Baltasar* para examinar el funcionamiento de los elementos escénicos del auto (carros, tramoya y *atrezzo*), actualizando y corrigiendo, cuando sea preciso, la detallada explicación de todo un experto como John Varey<sup>5</sup>, que es el único estudio dedicado al tema en el auto que nos ocupa, y que seguiremos con frecuencia. Por último, estudiaremos cómo debieron de contribuir al espectáculo de *La cena del rey Baltasar* la música y el vestuario, así como otros elementos que no tuvo en cuenta Varey, como el uso del espacio escénico y dramático.

Cuando se estrenó *La cena del rey Baltasar*, y en general en toda la primera mitad del siglo XVII, las representaciones de autos sacramentales en Madrid podían ser de tres tipos, como recuerda Varey: «ante el pueblo en la calle o plaza (es la más común y la que describiremos), ante el rey, consejos y ayuntamiento, y ensayo general (la muestra), que precedía a las otras y que era privada, para los miembros del Ayuntamiento y sus esposas»<sup>6</sup>. La representación más corriente era la que se escenificaba en la vía o plaza pública<sup>7</sup>, utilizando el espacio que proporcionaban tres carros —cinco, a partir de 1647— especial-

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*

<sup>3</sup> Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013, pp. 12-15.

<sup>4</sup> Existen diversas hipótesis sobre la datación de *La cena del rey Baltasar*, aunque ninguna definitiva, por basarse todas parcialmente en criterios estilísticos, más que documentales. Con argumentos poco precisos, Alexander Parker se inclinó por 1632-1634 (*Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 147), en una propuesta clásica que ha seguido, por ejemplo, John Varey (*Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, p. 352). Harry W. Hilborn prefiere 1632 (*A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University Press, 1938, p. 81), parecer que reitera Gerd Hofman (ed., Pedro Calderón de la Barca, *La cena del rey Baltasar*, Berlín, De Gruyter, 1971, p. 1). Por su parte, Ángel Valbuena Prat sugiere 1634 (ed., Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas III. Autos*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 153). Por último, Hans Flasche lo considera anterior a 1635 («Interpretación dramática y sociocultural de pasajes bíblicos en Calderón», en Martin Gosma y Hub. Hermans (coords.), *España, teatro y mujeres: estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 23-32, p. 23). Mucho más documentada, pero por desgracia basada en un error precisamente cronológico, es la hipótesis de Agustín de la Granja, que relaciona la loa de *La cena del rey Baltasar* con los sucesos de Tienen, en junio —no abril— de 1635 («Una loa para “La Cena de Baltasar” y probable estreno (Madrid, 1635) del auto calderoniano», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermánico* (Passau, 1993), Stuttgart, Franz Steiner, 1994, pp. 147-163). Ante esta diversidad de opiniones, pues, solo podemos confirmar que *La cena del rey Baltasar* es un auto temprano, por su longitud, su número de personajes y por contar con solo dos carros. A la década de los 30 apunta en concreto la presencia de la célebre relación del Diluvio (vv. 230-579), pues según Juan Pérez de Montalbán Calderón andaba trabajando en un poema sobre este tema en 1632 (George T. Northrup (ed.), *Three Plays by Calderón*, Boston, D. C. Heath & Co., 1926, p. LIV).

<sup>5</sup> Varey, *op. cit.*

<sup>6</sup> Varey, *op. cit.*, pp. 340-341.

<sup>7</sup> En el caso de *La cena del rey Baltasar*, algún lugar cercano a la iglesia de san Ginés, que encontramos mencionada en la loa (Calderón de la Barca, *La cena*, v. 46).

mente preparados y dispuestos en fila<sup>8</sup>. El del centro, al que también se denominaba «carrillo», era plano, y servía de escenario principal sobre el que desarrollar la actuación. Por su parte, los dos carros de los lados sostenían unas estructuras (las «casas» o «cajas») que contenían las tramoyas y que daban entrada y salida a los personajes hacia el carrillo central. Para observarlos, el auditorio madrileño se colocaba alrededor de los carros, aunque a veces —notablemente para la «muestra», o en el corpus de 1635 y 1636— se le construía un graderío de madera<sup>9</sup>. Desde ahí los espectadores podrían apreciar con mayor claridad los efectos de tramoya, aunque estos debieron de estar pensados para poderse ver también desde el suelo, especialmente dado el hecho de que los dos carros laterales «llevaban una estructura rectangular con dos niveles. El nivel superior contenía maquinaria para los efectos escénicos, y el inferior servía a un tiempo como vestuario para los actores que no estaban en el escenario, y para situar allí parte de la acción»<sup>10</sup>. Según Rafael Zafra —ya veremos hasta qué punto esta idea es aplicable a *La cena del rey Baltasar*—, los carros de los autos sacramentales se usaban «para sugerir simbólicamente las ideas teológicas más difíciles»<sup>11</sup>, y en todo caso constituían un secreto celosamente guardado hasta la muestra y la subsiguiente representación pública. Entre 1592 y 1645, esta ocurría anualmente, el día del Corpus, en cuatro ocasiones diferentes de la jornada<sup>12</sup>. Para algunos autos —desgraciadamente, no para *La cena del rey Baltasar*— conservamos la «memoria de apariencias», es decir, el documento en que el dramaturgo describía cómo se tenía que pintar y decorar los carros, y el funcionamiento de la tramoya<sup>13</sup>.

Aunque carecemos de la memoria, en el caso de *La cena del rey Baltasar* tenemos la suerte de contar con el minucioso estudio de Varey que analiza la disposición espectacular de este auto, concebido para utilizar tres carros, como es común antes de 1647. Varey comete de entrada un error, que es considerar que *La cena del rey Baltasar* no debió de tenerlo, pues su comienzo tiene suficiente fuerza dramática para prescindir de ella<sup>14</sup>. Pese a ello, el crítico inglés prosigue estudiando con eficacia cómo «el dramaturgo utiliza la escenificación para hacer patente al público lo que quiere decir» con la alegoría del texto<sup>15</sup>. Para ello diferencia el uso de los carros que hace *La cena del rey Baltasar* del de los autos de dramaturgos anteriores como Lope de Vega o José de Valdivielso, que suelen contraponer antitéticamente un carro «malo» (el infierno) y uno «bueno» (el cielo). En contraste con esta técnica, *La cena del rey Baltasar* utiliza los carros aunados para «proyectar una alegoría que representa la vanidad y el orgullo de Baltasar»<sup>16</sup>. Este efecto tiene su clímax al

---

<sup>8</sup> Ignacio Arellano y José Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003, pp. 72-73.

<sup>9</sup> Varey, *op. cit.*, pp. 340-341 y 352.

<sup>10</sup> Varey, *op. cit.*, p. 351.

<sup>11</sup> Rafael Zafra, «El carro de auto sacramental: un espacio para la maravilla», en Ignacio Arellano (ed.), *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2003, p. 428.

<sup>12</sup> Varey, *op. cit.*, p. 340.

<sup>13</sup> Varey, *op. cit.*, p. 357. Resulta interesante al respecto el artículo de John Slater, que trabaja estos textos como paradigmas científicos (John Slater, «Sacramental Instrumentality: Representation, Demonstration, and the Calderonian “Auto”», *Bulletin of the Comediantes*, 58 (2006), pp. 479-500).

<sup>14</sup> Varey, *op. cit.*, p. 352.

<sup>15</sup> Varey, *op. cit.*, p. 351.

<sup>16</sup> Varey, *op. cit.*, p. 346.

final del primer bloque de la obra<sup>17</sup>, en el espacio del sueño, con la aparición de las espectaculares tramoyas (la estatua y la torre). Sin embargo, el uso de los carros ya se aprecia al comienzo del auto, con la aparición de Baltasar y sus esposas, que salen cada una de uno de los carros laterales: «*Salen Baltasar y la Vanidad, y por otra parte la Idolatría, bizarra, y acompañamiento*»<sup>18</sup>.

Pese a este anticipo, la función de los carros se hace evidente en la escena central del sueño de Baltasar. De hecho, Varey ha propuesto que quizás se hubieran usado ya en la preparación del sueño, para la que desde el v. 793 se comienza a aludir a un jardín que reaparece en el v. 906 y que describe en detalle el Pensamiento en los vv. 936-951. Fijándose en este parlamento, Varey reconoce que el jardín es un espacio dramático construido verbalmente, «con imágenes poéticas», pero al tiempo sugiere que «puede ser que en la parte de abajo de uno de los dos carros hubiera escenas pintadas que encajasen con la descripción poética»<sup>19</sup>. Tuvieran pinturas del jardín o no, añadimos que las cajas de los carros estarían cerradas, pues se tenían que abrir en el momento decisivo del sueño para dejar ver las tramoyas:

Ábrese una apariencia a un lado y parece una Estatua de color de bronce a caballo, y la Idolatría teniéndola del freno; y al otro lado sobre una torre aparece la Vanidad con muchas plumas y instrumento en la mano<sup>20</sup>.

Contra lo que afirmaba Zafra para la generalidad de los autos<sup>21</sup>, en este pasaje de *La cena del rey Baltasar* la tramoya de los carros no contribuye a explicar conceptos teológicos complejos. Más bien, aquí las máquinas escénicas sirven para representar lo sobrenatural, creando un espacio aparte que simboliza lo onírico. Este efecto se consigue usando los diferentes niveles disponibles, pues las máquinas aparecerían en la parte superior de las cajas. De este modo,

el área principal de actuación, el nivel del carro plano, representa la esfera terrenal; el piso superior representa el mundo de sueños de Baltasar, mostrándose la diferencia entre el mundo «real» y el «soñado» mediante la aparición en ambos de Idolatría y Vanidad. [...] El nivel superior encarna las insustanciales ambiciones de Baltasar. Sin embargo, en el contexto del nivel superior, la utilización de las tramoyas está en consonancia con las imágenes de ascenso y descenso<sup>22</sup>.

La obvia simbología de estas máquinas se refuerza con su movimiento ascendente y descendente, que Varey considera uno de los *Leitmotive* de *La cena del rey Baltasar* y que

---

<sup>17</sup> La segmentación métrica, los espacios y la temática dividen *La cena del rey Baltasar* en dos grandes bloques o macrosecuencias: la boda del rey e Idolatría y primeras advertencias a Baltasar, rematadas por el decisivo sueño, en la primera parte, y el perverso banquete, con el sacrilegio y castigo final, en la segunda.

<sup>18</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 145.

<sup>19</sup> Varey, *op. cit.*, p. 357.

<sup>20</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1073.

<sup>21</sup> Zafra, *op. cit.*, p. 428.

<sup>22</sup> Varey, *op. cit.*, p. 358.

percibe ya en el diálogo inicial entre Daniel y el Pensamiento<sup>23</sup>. En efecto, las máquinas tenían que poder descender y subir, pues esto se indica en dos ocasiones en las acotaciones al texto: «*Baja la Estatua y sube la torre, cantando las dos a versos*» y «*Sube la Estatua, y baja la Torre*»<sup>24</sup>. En la primera de ellas «la estatua se hunde en el piso inferior del carro en el que está, mientras la torre se eleva»<sup>25</sup>, movimiento que iría acompañado de canciones descriptivas, y que, según Varey también tiene su simbolismo:

El movimiento hacia abajo representa la degradación de Baltasar, que en lugar de elevar la vista hacia Dios, la vuelve hacia el nivel del hombre; el movimiento hacia arriba representa el intento de Baltasar de rivalizar con Dios, y, por tanto, es un ascenso ilusorio, no un verdadero ascenso hacia Dios<sup>26</sup>.

Sin embargo, esta última lectura de Varey adolece de una complicación innecesaria. Y es que parece evidente por los versos que recitan los personajes que la estatua baja para recibir adoración, y que la torre se eleva para simbolizar la vanidad del monarca, por lo que no necesitamos buscar supuestas degradaciones del personaje. No estamos ante ningún rebajamiento simbólico de Baltasar, sino más bien, y por ahora, ante lo contrario, por muy errado que esté el monarca en sus ensueños de grandeza mundana e idólatra. Pese a este detalle, Varey acierta en su interpretación del segundo movimiento, pues el hecho de que las tramoyas vuelvan a su posición inicial significa que «la breve e insustancial mascarada de la efímera ambición humana ha terminado»<sup>27</sup>. En medio de estos desplazamientos de tramoyas debemos destacar la escenificación del parlamento de la Estatua. Este personaje se dirige a Baltasar con una voz que los personajes califican de metálica, y que por tanto podría ejecutarse con otro efecto escénico: «El actor que tenía el papel de la estatua puede que llevase un casco de metal para que su voz tuviera un tono metálico»<sup>28</sup>. Este ominoso timbre atemoriza a personajes y auditorio, pero también tiene un componente simbólico de importancia, pues evoca el sonido de las trompetas del Juicio Final y por tanto anticipa el desastrado destino de Baltasar, a quien finalmente destruye el Juicio de Dios que representa el profeta Daniel.

Acabado el decisivo sueño y sus consecuencias (un momentáneo arrepentimiento de Baltasar), la Idolatría contraataca preparando el banquete, nueva construcción verbal que viene apoyada en la disposición escénica, pues una acotación indica que: «*Sacan la mesa con vasos de plata y van sirviendo platos a su tiempo*»<sup>29</sup>. Varey especifica que la mesa se sacaría del interior de uno de los carros<sup>30</sup>, pero no comenta nada más sobre su colocación,

---

<sup>23</sup> Varey, *op. cit.*, p. 353.

<sup>24</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1109 y acot. v. 1181.

<sup>25</sup> Varey, *op. cit.*, p. 358. Sobre estos movimientos verticales, véase de la Granja, «Una loa para “La Cena de Baltasar” y probable estreno (Madrid, 1635) del auto calderoniano», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano* (Passau, 1993), Stuttgart, Franz Steiner, 1994, pp. 147-163.

<sup>26</sup> Varey, *op. cit.*, p. 359.

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1316.

<sup>30</sup> Varey, *op. cit.*, p. 359.



que debería remedar, sugerimos, la iconografía de la Última Cena, pues el banquete sacrílego de Baltasar es una parodia de la Eucaristía, y por tanto de la última comida de Cristo con sus discípulos. En todo caso, la disposición y apariencia de la mesa sacrílega debía de ser paralela a la del altar sacramental que aparece en la apoteosis del auto: «*Descúbrese con música una mesa con pie de altar y en medio un cáliz y una hostia, y dos velas a los lados*»<sup>31</sup>. Abajo, al comentar el uso de los carros como almacenes de *atrezzo* —en este caso, las mesas—, volveremos sobre la posible situación de estas mesas en el escenario.

Por lo que respecta a la escena del castigo del pecador, contiene el otro gran uso de la escenografía de *La cena del rey Baltasar*, y además se encuentra en una posición simétrica a la del sueño (al final del segundo bloque). Viene precedida por un llamativo efecto sonoro: «*Suena ruido como trueno grande*»<sup>32</sup>. Este ruido se lograría haciendo rodar un barril lleno de piedras<sup>33</sup>, efecto que, en cualquier caso, no solo anuncia la mano maravillosa que escribe en la pared de la sala de banquetes comunicándoles a los presentes el fin de Baltasar, sino que también la acompaña.

*Da un gran trueno, y con un cohete de pasacuerda sale una mano, que vendrá a dar donde habrá un papel escrito con unas letras*<sup>34</sup>.

En este caso, el comentario de Varey vuelve a ser muy completo y útil, por lo que merece que lo citemos por extenso:

La mano tiene que haber sido una figura recortada en dos dimensiones, colgada de poleas que corrían por un alambre. El alambre tiene que haberse tendido entre los dos carros antes de comenzar la representación. En las acotaciones se llama al método «*un cohete de pasacuerda*», y hay abundantes pruebas de su uso en fiestas de fuegos artificiales. No resulta tan clara la forma de representar las letras de fuego. Puesto que la representación se hacía a plena luz del día, cualquier tipo de iluminación artificial resultaría inútil; es probable que la escritura estuviese sujeta en el lateral o en el frente de uno de los carros, escondida bajo un ala abatible hasta el momento crítico, en que se descubriría de repente. Por el texto se sabe que la mano volvía al punto de origen, por lo que deben [de] haberla arrastrado de nuevo hasta el lugar de donde salió<sup>35</sup>.

Tras esta impresionante escena, mezcla de tramoya y pirotecnia, y acompañada siempre de los gestos de horror de los personajes, el último movimiento escénico de *La cena del rey Baltasar* es la apoteosis eucarística final, que viene indicada por la acotación «*Descúbrese con música una mesa con pie de altar y en medio un cáliz y una hostia, y dos velas a los lados*»<sup>36</sup>. Notando que esta mesa eucarística se añade a la del impío festín de Baltasar, y que no la sustituye, Varey señala con acierto que la fiesta de Corpus que significa «con-

<sup>31</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1560.

<sup>32</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1386.

<sup>33</sup> Varey, *op. cit.*, p. 360.

<sup>34</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1408.

<sup>35</sup> Varey, *op. cit.*, p. 360.

<sup>36</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1560.

trarresta un acto de jolgorio pagano» y que, en contraste con el comienzo del auto, «al final de la obra los niveles inferiores de los dos carros contrastan entre sí con las simples acepciones de carro bueno y carro malo usadas en las acotaciones de *El peregrino* de José de Valdivielso»<sup>37</sup>. Esta oposición de mesas tiene consecuencias escenográficas que no indica Varey, pero que resultan esenciales para entender la puesta en escena de *La cena del rey Baltasar*. En esta parte del auto coinciden dos mesas sobre el escenario, y una se opone a otra, por lo que los dos carros, que al comienzo del auto habían servido para alojar la estatua y la torre de la Idolatría y la Vanidad, funcionan ahora como opuestos: el banquete eucarístico, en una, el sacrílego, en otra. Desgraciadamente, no nos es posible determinar en qué carro o enfrente de qué carro se colocaba cada cual.

También cabe añadir al análisis de Varey que mientras que la mesa sacrílega de Baltasar se saca al escenario, la eucarística se descubre, por lo que estaría ya dispuesta en el nivel inferior de uno de los carros: se percibiría como una apariencia cuando se abriera alguna compuerta del mismo. Esto supone una nueva consecuencia de importancia: los carros que escenificaban *La cena del rey Baltasar* eran asimétricos. Ambos contenían máquinas que salían de la parte superior, pero solo uno de ellos se abría por la inferior. A su vez, este detalle significa que la mesa de Baltasar se situaba sobre el carrillo (aunque, presumiblemente, cerca del carro del que salió) mientras que la eucarística estaba dentro del otro carro, y no tenía que desplazarse al carrillo, sino solamente mostrarse ya dispuesta a través de alguna compuerta. Se trata, en suma, de una maquinaria escénica bastante compleja, y digna de la elaborada estructura dramática de *La cena del rey Baltasar*.

Aparte de encarecer efectos de tramoya como los que acabamos de analizar, el prólogo de 1677 señalaba la música era un elemento esencial en la escenificación de los autos y, por tanto, en la experiencia estética y religiosa que proporcionaba *La cena del rey Baltasar*. La crítica ha percibido la importancia de este elemento y, estudiándolo en general, en la totalidad del corpus sacramental calderoniano, ha distinguido en él un simbolismo especial, notando que Calderón suele contraponer dos tipos de música. Por una parte, los autos presentan una música seductora y halagüeña que sería, en el fondo, una falsa música orientada a la tentación. Por otra, y frente a la anterior, los autos incluyen también una música verdadera. Representa la armonía de la Creación y se contrapone a la música tentadora que usan los agentes infernales:

La música falsa para Calderón es una música aparentemente hermosa, que esconde dentro de sí al diablo [...]. La música que caracteriza al diablo en los autos sacramentales también es una música sensorial [...] pero a menudo el diablo pretende engañar al hombre aparentando la armonía verdadera. De ahí el problema humano planteado por Calderón: el Hombre tiene que distinguir entre la verdadera Voz divina y la del diablo, superficialmente bella pero falsa. [...] Esta música significa la negación de la armonía celestial y en último análisis no es música<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Varey, *op. cit.*, p. 361.

<sup>38</sup> Jack Sage, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58 (1956), p. 284. Véase también de la Granja, sobre la música diabólica (Augustín de la Granja, «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII», en Luciano García Lorenzo (dir.), *Música y teatro*, número monográfico de *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 79-94); y las síntesis de Henri Recoules («Ruidos y efectos

Esta oposición resulta perfectamente útil en el caso de *La cena del rey Baltasar*. Así lo ejemplifica el doble uso de las chirimías, que en nuestro auto sirven tanto para celebrar la sacrílega boda de Baltasar como, presumiblemente<sup>39</sup>, la mesa eucarística. Tal coincidencia simbolizaría la dificultad de percibir la diferencia entre el bien y el mal, aunque en los autos en general, y también en *La cena del rey Baltasar* en particular, este suele venir acompañado por bellas canciones: «Las imágenes de la luz y el dulce aire de la música son, en consecuencia, engañosos, señal de la dificultad con que ineludiblemente se enfrenta el hombre al interpretar la evidencia de los sentidos»<sup>40</sup>. En *La cena del rey Baltasar*, un ejemplo de la tentación que supone la música son las canciones de la Vanidad e Idolatría en el primer bloque del auto, en el que propician el sueño de Baltasar «sumándose al papel sensual e ilusorio de la música la letra lisonjera de la canción»<sup>41</sup>. La función negativa de esta música halagadora queda puesta de relieve en la escena del castigo, cuando la mano de Dios interrumpe la falsa armonía que acompaña el banquete sacrílego con el repetido trueno que hemos comentado arriba. Por tanto, en *La cena del rey Baltasar* «la música se usa como parte del mundo ilusorio de los sentidos, aunque al final del auto suena en alabanza de Dios. La dulce música de las canciones de Vanidad e Idolatría, y de los músicos, contrasta con el sonido del trueno»<sup>42</sup>.

Como la música, también el vestuario contribuye al espectáculo y a transmitir el mensaje del auto. Es un fenómeno en cuyo uso estudiosos como Ignacio Arellano y José Enrique Duarte distinguen dos funciones o grados, el mimético y el alegórico<sup>43</sup>. El primero identificaría a los personajes según su tipo social: plumas para el soldado, azada para el labrador, traje de judío para la Sinagoga, etc. Por su parte, el segundo clarificaría el sentido de los caracteres con atributos simbólicos: traje negro para la Muerte, un espejo para la Vanidad, ropas lujosas para los personajes seductores, etc. En el caso de *La cena del rey Baltasar*, Varey también dedicó unas útiles líneas a la cuestión del vestuario, afirmando que

También la indumentaria se usa con fines temáticos, como se demuestra con las plumas de la Vanidad, el sombrero de Baltasar con sus plumas de pavo real

---

sonoros en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), pp. 109-145 y 137-144) y Carmelo Caballero Fernández-Rufete («La música en el teatro clásico», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-715 y 704-707). En general sobre el papel de la música en el teatro calderoniano, véase Jack Sage («The Function of Music in the Theater of Calderón», en Don W. Cruickshank y John E. Varey (eds.), *Critical Studies of Calderón's Comedias*, London, Tamesis, 1973, pp. 209-230).

<sup>39</sup> Las acotaciones de la obra no reclaman chirimías en la apoteosis eucarística final, pero, en vista de la práctica de los autos del momento, podemos suponerlas.

<sup>40</sup> Varey, *op. cit.*, p. 353.

<sup>41</sup> Françoise Gilbert, «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: "La cena del rey Baltasar" (1634) y "Mística y Real Babilonia" (1662)», *Criticón*, 86 (2002), p. 190.

<sup>42</sup> Varey, *op. cit.*, p. 362.

<sup>43</sup> Arellano y Duarte, *op. cit.*, pp. 80-83. Véanse también las reflexiones de Arellano («El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», en María de los Reyes Peña (ed.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, número monográfico de *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), pp. 85-107; *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001, pp. 195-219; «Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón», en Judith Farré Vidal (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 21-46).



y el vestido multicolor de Pensamiento. Las ricas ropas de Baltasar, Vanidad e Idolatría, por otra parte, son engañosas; son el alarde exterior que aparta los ojos de los hombres de la palabra de Dios, igual que la belleza de la copa absorbe la atención de Baltasar en el mismo momento de la muerte<sup>44</sup>.

Solo cabe añadir un comentario sobre la importancia del vestuario en el juego escénico que protagoniza la Muerte en el segundo bloque del auto. En *La cena del rey Baltasar* la Muerte la hace el galán, vestido de caballero con un manto —presumiblemente negro— con esqueletos o calaveras: «Sale la Muerte con espada y daga, de galán con un manto lleno de muertes»<sup>45</sup>. Se trata de una pequeña variación sobre la caracterización más común del demonio en los autos, que es el traje de galán con manto negro (a veces, estrellado)<sup>46</sup>.

Más interesante es el hecho de que, ya hacia el final del auto, Calderón haga un juego escénico con el vestido de la Muerte. Para administrarle a Baltasar el veneno mortal sin que el monarca lo perciba —recordemos que Baltasar conoce a la Muerte, pues ha recibido una advertencia suya en la primera mitad del auto—, la Muerte se mezcla, disfrazada, entre los criados del rey: «Sale la Muerte disfrazada»<sup>47</sup>. Presumiblemente, el personaje se ha despojado de su llamativo manto bordado de muertes y ha abandonado sus armas, en un cambio de vestuario que en todo caso no puede ser muy elaborado, pues el actor necesita volver a ponerse con rapidez su atuendo anterior. Y es que cuando la Muerte elimina a Baltasar desaparece del escenario: «Éntrase los dos luchando»<sup>48</sup>. Pero tras un breve intervalo vuelve a aparecer sobre las tablas con el atuendo original: «Sale la Muerte como al principio»<sup>49</sup>. El cambio enfatiza la peligrosidad del sacrilegio —y de comulgar en pecado mortal—, pues la muerte se oculta disfrazada en el impío banquete y se revela en toda su peligrosidad una vez ejecutado el castigo.

Otro elemento escénico esencial en *La cena del rey Baltasar* es el espacio, que como todos los componentes del auto funciona «a dos visos», el literal y el alegórico. La necesidad de responder también al sentido alegórico ha sido interpretada por Lloyd K. Hulse como el motivo que lleva a Calderón a incluir muy pocas acotaciones describiendo espacios físicos en *La cena del rey Baltasar*. Según el estudioso eso revela que «Calderón no dio ninguna importancia al lugar y tiempo históricos. Todo transcurre en una atmósfera en que lo histórico se alegoriza, en que no solo es presente, sino pasado y prefiguración de futuro»<sup>50</sup>. Hulse acierta al enfatizar el carácter pancrónico de autos como *La cena del*

---

<sup>44</sup> Varey, *op. cit.*, pp. 361-362.

<sup>45</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 647.

<sup>46</sup> Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, p. 208.

<sup>47</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1328. Encontramos un mecanismo semejante en otros autos de Calderón. Así, en *Lo que va del hombre a Dios* la Muerte se disfraza de dama tapada y, junto con la Culpa, aparece «de damas, con velos en los rostros» (*Lo que va del hombre a Dios*, ed. de María Luisa Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005, acot. v. 1017). De modo semejante, en *El pleito matrimonial* se oculta brevemente «con una banda en el rostro» (*El pleito matrimonial*, ed. de Mercedes Roig, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011, acot. v. 875a).a

<sup>48</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1536.

<sup>49</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1547.

<sup>50</sup> Lloyd K. Hulse, *Edición crítica y estudio de «La cena del rey Baltasar», de Calderón de la Barca*, Tesis doctoral inédita, University of Cincinnati, 1973, p. 67.

rey Baltasar, pero debemos precisar su reflexión sobre el espacio. Y es que, en primer lugar *La cena del rey Baltasar* no tiene menos acotaciones que muchas comedias históricas del momento que sí otorgan peso «al lugar y tiempo históricos». Además, y en segundo lugar, este espacio debe dividirse en escénico y dramático para permitir un análisis más completo del auto.

En este aspecto seguimos la propuesta de Arellano para examinar el espacio de los autos calderonianos distinguiendo entre «espacio dramático» y «espacio escénico», teoría ya usada por Marc Vitse para el análisis de *La dama duende*<sup>51</sup>. Básicamente, estos términos permiten diferenciar entre espacio real y espacio total: el escénico se construiría de forma predominantemente no verbal (se muestra por ostensión, con lo que hay en el escenario), mientras que el dramático se define, además de mostrando el decorado, mediante el lenguaje, por lo que incluiría en sí el espacio escénico más una serie de espacios imaginados evocados mediante los versos. Esta precisión se puede añadir, aplicada ya a la deixis, a la clásica distinción de Karl Bühler entre *deixis ad oculos* y *deixis am phantasma*<sup>52</sup>: la primera muestra realidades presentes o supuestamente presentes en el escenario (se puede relacionar, pues, con el espacio escénico), mientras que la segunda se basa en el decorado verbal y la ticoscopia<sup>53</sup>. Aunque esta mezcla está presente en todo el teatro áureo, es especialmente relevante en el caso de los autos sacramentales porque sus alegorías exigen un modo sutil y completo de representar abstracciones: «un espacio meramente escénico, por muy elaborado que fuera, nunca podría dar cuenta del sentido total que el auto requiere»<sup>54</sup>. Y es que, como notara Hulse, los autos como *La cena del rey Baltasar* necesitan siempre presentar un espacio dramático doble, a la vez alegórico y real. Esto lleva a Arellano a postular la existencia de dos variedades del espacio dramático: la mimética o historial y alegórica o mística<sup>55</sup>.

El espacio escénico de *La cena del rey Baltasar* no habría bastado nunca para cumplir esos objetivos, por muy espectaculares que fueran los efectos y tramoyas de los carros. Por ello Calderón recurre a la creación de complejos espacios dramáticos usando la palabra. Así, al comienzo del auto las lujosas silvas de Baltasar, la Idolatría y la Vanidad constru-

---

<sup>51</sup> Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*; Marc Vitse, «Sobre los espacios en “La dama duende”», *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), pp. 7-32.

<sup>52</sup> Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 107-185. Su teoría fue ya aplicada al teatro áureo por Hans Flasche («Sobre la función del acto de mostrar en el acontecer teatral de la escena», en Über Calderón. *Studien auf den Jaren 1958-1980*, Wiesbaden, Steiner, 1980, pp. 448-462; «El arte de poner ante los ojos. El auto “La segunda esposa y triunfar muriendo”», en Kurt Levy, Jesús Ara y John Gethin Hughes (eds.), *Calderón and the Baroque Tradition*, Waterloo, W. Lourier University Press, 1985, pp. 93-108; «El acto de mostrar en el teatro calderoniano», en Gerhard Ernst y Arnulf Stefenelli (eds.), *Studien zur romanischen Wortgeschichte*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1989, pp. 82-91).

<sup>53</sup> Ver respectivamente Díez Borque, «Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (ed.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 50-92; Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, pp. 140-150; y Santiago Fernández Mosquera, «El relato ticoscópico en Calderón», en José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez-Magallón (ed.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 259-275.

<sup>54</sup> Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, p. 156. Esta característica lleva a Arellano a concluir que «el género supuestamente desespacializado se muestra, en cambio, como el más rico en posibilidades artísticas de tratamiento del espacio» (p. 193).

<sup>55</sup> Hulse, *op. cit.*, p. 67; Arellano, *Estructuras*, p. 153.

yen el espacio de la Babilonia idólatra, abundante en productos suntuarios y referencias sensoriales y, por tanto, símbolo de la tentación. A continuación, el siguiente gran espacio escénico es el que dibuja la relación del Diluvio en romance de Baltasar, que recorre toda la Creación con una espectacular *deixis am phantasma* no apoyada en ningún tipo de efecto, es decir, fuera del espacio escénico. Posteriormente, el mecanismo se podría transformar en una *deixis ad oculos*, mezcla de espacio dramático y escénico, con la aparición del jardín que describe el Pensamiento<sup>56</sup>, pues, como explicamos arriba, podemos dudar —con Varey— si este jardín es puramente verbal o si también se basa en alguna escena pintada en la parte inferior de uno de los carros. En todo caso, el espacio de *La cena del rey Baltasar* se desplaza desde una Babilonia más general en la que se celebrará la boda del monarca e Idolatría a este jardín con cenador, en el que además tendrá lugar el sueño, con su peculiar división del espacio entre el del durmiente (sobre el escenario) y sus visiones (arriba, en las cajas de los carros).

Ese espacio onírico se construye tanto mediante la tramoya como recurriendo a descripciones verbales *ad oculos*, por lo que es a un tiempo espacio escénico y dramático. Al respecto debemos considerar que la representación sobre las tablas del ensueño de un personaje durmiente, supone todo un reto tanto para el dramaturgo como para el actor, pues ambos deben transmitir al auditorio la ficción de que el personaje en cuestión está durmiendo. De la Granja afirma que se trata «de un profundo acto doctrinal envolvente, porque el espectador asiste a una “ficción” escenificada (la del sueño) dentro de otra “ficción” que se ofrece como verdadera (la del auto sacramental)», lo que da lugar a «todo un procedimiento, en fin, de *mise en abîme* que estremece y desconcierta su espíritu»<sup>57</sup>. En general, son dos los mecanismos esenciales para tratar el sueño en el teatro: por una parte, el sueño relatado, que ocurre antes de la acción dramática o «dentro» de la misma (como podría ser el sueño del rey que interpreta Daniel en otro momento del relato bíblico, referido en *La cena del rey Baltasar*<sup>58</sup>), y, por otra, la representación, la escenificación del sueño sobre las tablas, lance de mayor complejidad escénica y simbólica. Y es que no es pequeña cosa exteriorizar sobre el tablado una vivencia interior que puede albergar múltiples sentidos y matices. En el caso de *La cena del rey Baltasar*, es significativo que el sueño de Baltasar venga inspirado por la Muerte: en desarrollo del tópico «*somnum est imago mortis*», la Muerte adormece con somníferos (opio y beleño) al pecador. Es un marco idóneo para que, siguiendo las instrucciones de Daniel, la Muerte dé un segundo aviso al recalcitrante rey de la necesidad que tiene de rectificar sus perdidos pasos antes de tratar de darle muerte, lo que intenta hacer, ahora ya sin el beneplácito del profeta<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, vv. 936-951.a

<sup>57</sup> Agustín de la Granja, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, p. 268. Ver también Guillermo Carrascón («Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno AISPI* (Milán, 24-25-26 de octubre, 1996), Roma, Bulzoni, 1998, pp. 101-108) y César Domínguez («“Las imaginaciones son espíritus sin cuerpo”. Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75 (1998), pp. 315-335).

<sup>58</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, vv. 1451-1454.

<sup>59</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, vv. 1004-1073.

Al representar el sueño, Calderón crea una suerte de espacio abstracto que combina las acciones realizadas por otras figuras (Idolatría, Vanidad, Daniel, la Estatua y la Muerte) con la percepción del significado de estos actos por el durmiente Baltasar. Es una duplicación espacial propia del mecanismo alegórico sacramental, mediante la cual los actos externos cobran nueva trascendencia —se leen— dentro del marco abstracto, interior y velado, del sueño del rey Baltasar. De hecho, Baltasar participa activamente, pues habla «*Entre sueños*»<sup>60</sup> en cuatro ocasiones<sup>61</sup>. Este doble pero interconectado plano puede desarrollarse en un único carro o en el tablado común (carrillo), en una especie de danza alrededor de la silla donde duerme Baltasar<sup>62</sup>, pero es también posible que la representación del plano visionario (el interior del sueño, aquí coincidente con las acciones de los personajes) se centre en un carro, mientras en otro permanezca el durmiente Baltasar.

Luego de su despertar y de su fugaz arrepentimiento, el auto se desplaza desde el placentero jardín hacia el espacio dramático del palacio o sala de banquete del monarca, suntuosamente descrita por la Idolatría en otra *deixis ad oculos*. Este espacio será el que sirva de escenario a toda la segunda parte del auto. En él se desarrollan tanto el banquete sacrílego como el eucarístico, y en él aparecen también los prodigios de la secuencia final, que se construyen mediante efectos escénicos ya comentados (trueno, cohete) y, no lo olvidemos, mediante una nueva *deixis ad oculos* que glosa lo ocurrido y completa la imagen.

En todo caso, estos complejos efectos espaciales se complementan perfectamente con los juegos de tramoya, música y vestuario que hemos descrito, para conformar el espectáculo que ideó Calderón, y que tanto lectores como directores podemos imaginar llevando a cabo la composición de lugares que mencionó, no sin humor, el dramaturgo en el prólogo de 1677<sup>63</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arellano, Ignacio, «Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón», en Judith Farré Vidal (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 21-46.

---

<sup>60</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, acot. v. 1081.

<sup>61</sup> Calderón de la Barca, *La cena*, vv. 1082-1085, 1100-1109, 1141-1143 y 1187-1189. Como bien dice de la Granja, esta situación solo se entiende si admitimos que el público del momento aceptaba «convencionalmente que los personajes “dormidos” tienen la posibilidad de dialogar, con toda naturalidad, con las figuras alegóricas que se les “aparecen” durante sus sueños» (de la Granja, «Los espacios», p. 266).

<sup>62</sup> Según aclara de la Granja, «la silla es el elemento del todo indispensable para que cualquier actor pueda “hacer como que duerme”», porque «mucha impudicia» habría sido sacar a los actores dentro del íntimo espacio de una cama. Añade que el actor estaría con la cabeza inclinada hacia un lado y con los ojos, no cerrados, sino enfocados ligeramente hacia el suelo (de la Granja, «Los espacios», pp. 288-289 y n. 80). Compárese esta escena con una análoga en *La humildad coronada de las plantas: «Fija la cruz en el tablado y [el Cedro] siéntase al pie de ella. Quédase dormido»* (Pedro Calderón de la Barca, *La humildad coronada de las plantas*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002, acot. v. 801).

<sup>63</sup> Calderón de la Barca, «Al lector», p. 5.

- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», en María de los Reyes Peña (ed.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de teatro clásico*, 13-14 (2000), pp. 85-107.
- y Duarte, José Enrique, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Bühler, Karl, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, «La música en el teatro clásico», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-715.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras completas III. Autos*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952.
- «Al lector. Anticipadas disculpas a las objeciones que pueden ofrecerse a la impresión destes autos», en Ángel Valbuena Prat (ed.), *Autos sacramentales II*, 4.<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa Cape, 1958, pp. 3-5.
- *La cena del rey Baltasar*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *La humildad coronada de las plantas*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002.
- *Lo que va del hombre a Dios*, ed. de María Luisa Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- *El pleito matrimonial*, ed. de Mercedes Roig, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- Carrascón, Guillermo, «Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno AISPI* (Milán, 24-25-26 octubre de 1996), Roma, Bulzoni, 1998, pp. 101-108.
- Díez Borque, José María, «Aproximación semiológica a la escena del Siglo de Oro», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (ed.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 50-92.
- Domínguez, César, «“Las imaginaciones son espíritus sin cuerpo”. Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75 (1998), pp. 315-335.
- Fernández Mosquera, Santiago, «El relato ticoscópico en Calderón», en José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez-Magallón (ed.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 259-275.
- Gilbert, Françoise, «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: “La cena del rey Baltasar” (1634) y “Mística y Real Babilonia” (1662)», *Criticón*, 86 (2002), pp. 159-196.
- Granja, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frederic Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 259-311.
- «Una loa para “La Cena de Baltasar” y probable estreno (Madrid, 1635) del auto calderoniano», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano* (Passau, 1993), Stuttgart, Franz Steiner, 1994, pp. 147-163.
- «La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII», en Luciano García Lorenzo (dir.), *Música y teatro*, número monográfico de *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 79-94.
- Hilborn, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University Press, 1938.
- Hofmann, Gerd (ed.), *Pedro Calderón de la Barca, La cena del rey Baltasar*, Berlin, De Gruyter, 1971.
- Hulse, Lloyd K., *Edición crítica y estudio de «La cena del rey Baltasar», de Calderón de la Barca*, Tesis doctoral inédita, University of Cincinnati, 1973.
- Flasche, Hans, «El acto de mostrar en el teatro calderoniano», en Gerhard Ernst y Arnulf Stefenelli (eds.), *Studien zur romanischen Wortgeschichte*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1989, pp. 82-91.



- «Interpretación dramática y sociocultural de pasajes bíblicos en Calderón», en Martin Gosma y Hermans Hub (coords.), *España, teatro y mujeres: estudios dedicados a Henk Oostendorp*, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 23-32.
- «El arte de poner ante los ojos. El auto “La segunda esposa y triunfar muriendo”», en Kurt Levy, Jesús Ara y Gethin John Hughes (eds.), *Calderón and the Baroque Tradition*, Waterloo, W. Lourié University Press, 1985, pp. 93-108.
- «Sobre la función del acto de mostrar en el acontecer teatral de la escena», en *Über Calderón. Studien auf den Jaren 1958-1980*, Wiesbaden, Steiner, 1980, pp. 448-462.
- Northrup, George T. (ed.), *Three Plays by Calderón*, Boston, D. C. Heath & Co., 1926.
- Parker, Alexander, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Recoules, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), pp. 109-145.
- Sage, Jack, «The Function of Music in the Theater of Calderón», en Don W. Cruickshank y John E. Varey (eds.), *Critical Studies of Calderón's Comedias*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 209-230.
- «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58 (1956), pp. 275-300.
- Slater, John, «Sacramental Instrumentality: Representation, Demonstration, and the Calderonian “Auto”», *Bulletin of the Comediantes*, 58 (2006), pp. 479-500.
- Varey, John E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en “La dama duende”», *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), pp. 7-32.
- Zafra, Rafael, «El carro de auto sacramental: un espacio para la maravilla», en Ignacio Arellano (ed.), *Loca Ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 427-438.