

El teatro barroco: formas, metamorfosis, reciclajes

Mariana Gardey¹

Resumen

Consideramos necesario abordar el problema del barroco, partiendo de la definición del arte como pasaje de lo informe a la forma, y de la literatura como la presencia de un lenguaje organizado, presencia de un espíritu en una forma. Aun si el teatro no se deja confundir con la literatura, participa de ambos: no hay puesta en escena sin puesta en forma. Para estudiar estas formas, introduciremos cuestiones como estas: ¿puede concebirse un teatro de lo informe? El teatro, ¿puede sufrir de un exceso de forma?

Palabras clave: teatro – literatura – forma – barroco

Abstract

We consider as necessary to aboard the problem of the Baroque movement, beginning with the definition of art as the passage from the formless to the form, and literature as the presence of an organized language, presence of a spirit in a form. Even if theatre doesn't mix up with literature, it participates from both: there is not staging without setting in form. To study these forms, we will introduce issues like these: Could we conceive a theatre from the formless? Could the theatre suffer and excess of form?

Key words: theatre – literature – form – baroque

¹ Profesora de Letras y Licenciada en Teatro. Docente e investigadora. Profesora Adjunta de *Historia de las Estructuras Teatrales I* en la carrera de Profesor de Teatro, y de *Semiótica* en la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales, Facultad de Artes, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Investigadora del Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación, y del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral, Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, ciudad de Buenos Aires. Paz 533, 3° A. mariana.gardey@hotmail.com

En su libro *Forma y significación. Ensayo sobre las estructuras literarias de Corneille a Claudel* (1962), Jean Rousset define el arte en general como “pasaje de lo informe a la forma”, y la literatura como la “presencia de un lenguaje organizado, presencia de un espíritu en una forma” (p. III). Aunque el teatro no se deja confundir con la literatura y el texto dramático es sólo una parte de una práctica totalizante (Ubersfeld, 1978: 298), no hay puesta en escena sin puesta en forma. La forma, en el sentido filosófico del término, es lo estable opuesto a lo que se mueve, lo permanente opuesto a lo pasajero, y tiene la calidad de un esquema opuesto a una proliferación existencial. Sobre la pared de la caverna, en el mito platónico, los hombres prisioneros ven sombras en lugar de captar las realidades mismas, pero estas realidades verdaderas son las “Ideas”.

La torre donde Segismundo, prisionero, galeote, está encerrado en *La vida es sueño* de Calderón, tiene algo de caverna donde las pulsaciones de las llamas, los latidos de las chispas entenebrecen un habitáculo de una claridad dudosa. Segismundo, reptil entre las sombras, aspira legítimamente a descubrir las formas. El teatro, ¿es esta caverna? Ese lugar cerrado y sombrío, ¿no sirve para representar espectáculos que no remiten a otra cosa que a sí mismos, puros simulacros? Pero el teatro barroco parece sostenido por la esperanza de acceder a la forma, en el sentido filosófico, idealista del término. Existe en el teatro de Calderón la convicción de que detrás del espectáculo del mundo de las apariencias se puede descubrir el *theatrum mundi*, un “cosmos presidido por un Dios a la vez dramaturgo, director y espectador sublime” (Chambers, 1971: 15). Si la forma es la de un esquema triangular, como sugiere Ross Chambers –el hombre, en la base el mundo, y Dios en la cima-, está presente tanto en *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare (los atenienses – el mundo – Oberón) como en *La vida es sueño* (los humanos – el mundo – Dios representado por el rey Basilio).

Segismundo, en la tercera jornada, se pregunta dónde está la ilusión, dónde la realidad, si “la copia es tan parecida al original que su autenticidad puede ser puesta en duda”, y si en ese mundo él no evoluciona entre las sombras (sombras, v. 2951, pp. 233-234). Podemos incluso tratar de adivinar si las sombras mismas (Puck les da este nombre en su apelación final al público) tendrán una forma, contornos que sería posible dibujar. Bottom, que tiene un sentido prosaico de la realidad de las cosas y no busca disociar los nombres que las designan, quiere ver en Tela de araña, Flor de Guisante o en Grano de mostaza, no tanto los sirvientes de Titania, reina de las hadas, sino los servicios concretos que ellos le pueden brindar.

El arte, ¿tiene que pulir la perla irregular o reproducirla en su irregularidad? Difícilmente la representación escénica puede reducirse a una mimesis del objeto, y Shakespeare ridiculiza esa concepción en *Sueño de una noche de verano*, cuando los artesanos de Atenas convertidos en actores amateurs pretenden representar el claro de luna en el teatro con la luna misma. Sin duda, habrá luz de luna la noche de la representación de Píramo y Tisbe (I, pp. 70-71), y bastará entonces con dejar abierta una ventana en la gran sala donde actuarán, para que la luna entre por ella (III, pp. 98-99). Como la perla líquida a la que está ligada en el texto de Shakespeare (una gota de rocío, pp. 64-65), la luna podría ser regular (clásica) o irregular (barroca). Pero ella cambia de forma, y al mismo tiempo de naturaleza, a partir del momento en que, en lugar de ser representada por ella misma (adecuación “realista” del objeto y de su representación) lo es de manera muy distinta (un pobre hombre con un haz de espigas y una linterna, que se hará llamar Claro de luna, solución propuesta en el momento del ensayo (III, 98-99) que será aplicada en la representación (V, 160-161). El barroco se instalará, entonces, no tanto cuando la obra teatral represente el objeto en su irregularidad, como cuando represente irregularmente el objeto.

En el teatro barroco, los personajes pasan por pruebas, y en particular por la prueba del sueño, natural o artificial. El momento del despertar, que nos acerca al final, corresponde a una nueva mirada, a un nuevo nacimiento, que puede ser el nacimiento de un ser (Segismundo, pp. 248-249), pero también el nacimiento de las cosas y del mundo (desenlace de *Sueño de una noche de verano*, pp. 142-143).

Existe, entonces, una forma de las cosas. El teatro barroco no busca reproducirla, porque sabe cuánto se escapa a la simple mimesis. Lo que hace es poner en cuestión el mundo para encontrar esa forma; la vela para develarla. En el mismo sentido escribe Jean Rousset sobre el pasaje de la realidad al arte: “Ciertamente, la realidad –la experiencia de la realidad y la acción sobre la realidad- no es en general extraña al arte. Pero el arte no recurre a lo real más que para abolirlo, y sustituirlo por una nueva realidad” (*Forma y significación*, p. III). Es en el advenimiento de esta realidad final que aparecerá la forma de las cosas.

El teatro barroco es un teatro de sueños. *Sueño de una noche de verano* pone en escena a personajes que sueñan: Hermia sale de una pesadilla en la que ha visto una serpiente arrastrándose sobre su pecho (pp. 92-93); Bottom tiene una visión

extraordinaria propia de un asno (pp. 142-143). En *La vida es sueño*, Segismundo atraviesa fases de sueño y de vigilia, de adhesión a las formas y de duda sobre ellas, y finalmente decide considerar todo como las imágenes de un sueño. Pero este sueño puede ser también el del autor: el que Shakespeare habría tenido una noche de mayo, el que Calderón se reprocha por haber tenido en el curso de su vida, que no ha sido más que un engaño. Y puede ser sobre todo el sueño que nos procura el teatro, el que conciben Puck y el rey Basilio, del que ellos serán los primeros espectadores, pero que no podrán presidir hasta el final. El teatro hace soñar. En este sentido el teatro es un sueño, y como tal no se reduce a lo informe: si bien el espacio onírico –como ha notado Gastón Bachelard (1952)- pierde su fuerza de estructura, existen los símbolos, como los de la noche, comandados por formas ovoides o redondas. Encontramos estas formas, por ejemplo, en las guirnaldas de Titania (pp. 134-135), en las burbujas de aire de las que habla Teseo (p. 148), en las rondas de hadas (p. 171), en la corona real con la que sueña el príncipe desposeído Segismundo.

Puede concebirse que el barroco correspondería a una forma natural, pero irregular y dudosa: es el caso de los defectos o de las malformaciones, que Oberón busca alejar, exorcizar, en su bendición final (p. 171). Otra fuente del barroco sería lo informe del sueño, cuando, como en los *Caprichos* de Goya, “el sueño de la razón engendra monstruos”: Bottom recuerda cuando despierta que ha tenido en sueños “una visión muy rara”, que no se atreve a nombrar, pero que el teatro nos permite ver: la reina de las hadas acariciando amorosamente a un asno, y posiblemente uniéndose a él.

El proceso utilizado por Puck que consiste en ponerle a un hombre una cabeza de asno nos orienta hacia una tercera fuente del barroco: una superposición de formas, que puede llegar a la acumulación. Bottom es un ser que pertenece a dos especies; que, en cierto momento en su físico, y constantemente en lo profundo de sí mismo, combina dos especies, hombre y bestia, como le sucede al Segismundo de Calderón (hombre – fiera, v. 96). La forma nace de lo informe, así como la escenografía puede nacer de telas pintadas negligentemente. Pero conduce a una multiplicación de las formas, pasa por una multitud de estilos.

Para escribir *Sueño de una noche de verano*, Shakespeare partió de un *romance* (y en este sentido la pieza es una comedia romántica), el *Cuento del caballero* de Chaucer, donde el dato antiguo proveniente de Plutarco (*Vida de Teseo*) se colaba en una forma medieval, y donde el príncipe ateniense, convertido en “duque”, se encontraba

mezclado con las fiestas de mayo. El tema de *Píramo y Tisbe*, que viene de las *Metamorfosis* de Ovidio, también pasó por Chaucer y su *Leyenda de las buenas mujeres* antes de devenir en un tema banal de tragedia en la Inglaterra del siglo XVI. Por un lado, esta “alegría muy trágica” alcanza los excesos del estilo senequista, que Bottom habría querido agravar más aun (parodia de *Hércules furioso*, I, 2, pp. 68-69); por otro, evoluciona en la forma carnavalesca de lo clownesco involuntario, y la pieza se sitúa a fines del siglo de Rabelais, *summum* de la risa carnavalesca popular, en un clima festivo de carnaval dentro del carnaval (Bajtín, 1970, pp. 21 y 202). Víctor Hugo ha asociado a Rabelais y Shakespeare por sus genios exaltados: “exageración, tinieblas, oscuridad, monstruosidad” (ibid., p. 131).

Se puede imaginar una pieza que sería juzgada informe por no estar dividida en actos a la manera clásica. Fue el caso de *Sueño de una noche de verano* en su origen. Como ha recordado Henry Fluchère, “la obra se representaba sin interrupción, habiéndose introducido las divisiones en actos y escenas en el momento de la primera edición, e incluso más tarde, cuando los editores y comentadores creyeron tener que conformarse a la convención clásica. De modo que el pasaje de una escena a otra se hacía sin cortes en la acción”². Sólo la tercera jornada de *La vida es sueño* prueba que esta unidad de composición admite la multiplicidad de lugares (se pasa de la Torre a la Corte, pasando por el campo de batalla) y la multiplicidad de acciones (la referida a Segismundo, la de Rosaura, la de Clarín). El quinto acto de *Sueño de una noche de verano*, a partir del momento en que la pieza fue dividida en actos, tiene la apariencia del último acto de una composición dramática “clásica”. Pero en realidad cumple la función de desanudar el drama. En el momento previo al acto quinto, se comienza de nuevo luego de una pequeña purificación. Es necesario finalizar con las bodas retrasadas de Teseo, con las querellas de los enamorados, pero también con el desorden del mundo de las hadas y con el proyecto teatral de la *troupe* de artesanos. La trama no es simple en esta pieza, ni siquiera doble; es al menos cuádruple.

Incluso en *La vida es sueño*, cuya composición es más comprimida, más conforme a las reglas del *Arte nuevo de hacer comedias*, y donde una tensión fuerte subsiste hasta el momento final, la de la voluntad de Segismundo obstinado en considerar la vida como un sueño (lo que impide un desenlace total y feliz), la trama es triple, e incluso cuádruple (la que gira en torno a Segismundo, la de Rosaura, la de Estrella y Astolfo y la de Clarín).

² *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Gallimard, 1966, p. 143.

Tanto en *Sueño de una noche de verano* como en *La vida es sueño* se ve claramente la presencia de un trastorno en la mentalidad de la edad barroca, el sentimiento de un desorden profundo que ha afectado el orden. La obra barroca es el epifenómeno de esta crisis, que tiende a devenir en crisis de conciencia, ya que el teatro le permite emerger a lo que habría podido, en el espíritu, permanecer latente. En sus obras sucesivas, Didier Souillier ha contribuido a echar luz sobre este malestar, esta exigencia de orden en un momento en que el orden ha sido voluntariamente roto. “La existencia del orden es proclamada; lo que se describe, en realidad, es la anarquía”, escribe en su primer libro de 1985, *La dialéctica del orden y de la anarquía en las obras de Shakespeare y de Calderón* (p. 8). Este desorden toma, en *La literatura barroca en Europa* (1988: 107), la forma de un “caos que simboliza un mundo devenido hostil, por ser incomprensible para la conciencia contemporánea”. La obra sobre *Calderón y el gran teatro del mundo* (1992) establece una relación entre el desorden y una culpabilidad difusa (pp. 136-147), desorden cuyo conflicto obsesivo y ambiguo entre el padre y el hijo (pp. 123-136) y un mundo en lucha constante (pp. 147-165) proponen imágenes sobrecogedoras. Decir que el Estado está en crisis, y que la obra barroca refleja este desorden, tiene que ver con la concepción del teatro de Shakespeare y de Calderón como espejo. Esta crisis política es inseparable de una crisis en el seno de la familia y de un desorden espiritual. Y si un retorno al orden es posible, requerido por la obra barroca, no puede realizarse sino para todos estos mundos a la vez.

Representante de un momento de crisis, la comedia barroca no se complace en el desorden. El barroco no es necesariamente revolucionario o transgresor. Incluso si Shakespeare frecuentaba el ambiente de los opositores a Isabel (se ha hablado de sus vínculos con el conde de Essex), y si Calderón no es un puro poeta de corte, un incondicional de Felipe IV, no tienen nada de instigadores de desorden. El espectáculo que ellos presentan aparece más bien como buscando un orden perdido por el que sienten nostalgia. Conviene recordar con René Girard que “el desorden es una noción privada de sentido, salvo que se destaque sobre el telón de fondo de un orden aún inteligible”³. De un orden a restablecer. Y la comedia barroca, espejo del desorden, puede ser un modelo de orden para conjurar ese desorden.

El estado de desorden se sitúa en *Sueño de una noche de verano* en el motivo de la luna, que no es sólo decorativo, y no es suficiente representar la luna, primero llena y después reducida al cuarto creciente para dar cuenta escénicamente de la significación de

³ *Shakespeare, les feux de l'envie*, p. 270.

la pieza. Habría que considerar como una facilidad la aproximación a las formas barrocas por medio de una imagen recurrente en la literatura, presente de distintos modos en las obras de Shakespeare y de Calderón. En el tiempo del desorden, esta imagen es alterada.

En *Sueño de una noche de verano*, la luna está presente en todos los encuentros: las bodas de Teseo e Hipólita, para las que se espera la luna nueva (pp. 54-55); los reencuentros de Lisandro y Hermia en el bosque de Atenas (pp. 64-65); el encuentro tormentoso de Oberón y Titania (pp. 74-75); el de Píramo y Tisbe en la pieza interpretada por los artesanos-comediantes ante el duque (pp. 98-99, 161-164). Pero Titania precisa que, como ella, la luna es de un humor pendenciero. No tiene su placidez habitual; está pálida, pero de cólera, y suscita el desorden de los elementos y las estaciones. Defensora del corazón intacto y de la castidad, se siente ofendida por los desórdenes del mundo de las hadas.

En *La vida es sueño*, la decisión injusta de Basilio, la que, más que la intrusión de Rosaura en la torre y que la iniciativa tomada por el primer soldado, es responsable del desorden que se instala en Polonia, remonta a la lectura de los astros. Contemplando “los signos” (v. 631) en el cielo para establecer el horóscopo del hijo que debe nacer, el rey ha visto que la luna, que de ordinario se recorta haciendo impecables “círculos de nieve”, “baldaquinos de cristal” (v. 623-627), ha sido atacada por el sol (vv. 681-683).

La irritación de la luna es signo de un profundo desorden, que se comunica a todos los personajes de la obra y a todos los niveles del mundo. La expresión más violenta de esta anomalía es la “luna sangrante”. Esta imagen barroca ha sido valorada por Gérard Genette en un capítulo de *Figuras I* como una forma insólita y misteriosa. El efecto de sorpresa, que es el efecto poético mayor, nace de un desorden en el mundo y en el lenguaje. Para Genette, la calidad poética más fuerte de esta imagen está en su literalidad. En *Sueño de una noche de verano* y *La vida es sueño* cobra un sentido alegórico. La abstracción personificada de la luna es la representación de la Castidad, de la que Isabel I, la Reina Virgen, quería dar la imagen ejemplar a su pueblo.

Pero para dar una interpretación alegórica de la luna sangrante hay que pasar a un segundo sentido: una proposición que reúna los sentidos literal y espiritual, por la cual se presente un pensamiento en la imagen de otro, para hacerla más sensible y sorprendente. Tema-forma, para retomar la terminología de Genette, la imagen de la luna sangrante expresa el tema de la herida y la ofensa. El cuento de Oberón constituye un mito etiológico que explica el origen de la flor del Pensamiento, construido sobre el modelo de

otro relato de metamorfosis, proveniente de Ovidio: la historia de Píramo y Tisbe. La metamorfosis de la flor del Pensamiento representa alegóricamente la transformación de la niña en mujer, la desfloración impuesta a la flor blanca. En *La vida es sueño*, la alegoría es el vientre sangrante de la reina Clorilena, muerta en el parto después de haber visto en una pesadilla a un monstruo con forma humana desgarrándole las entrañas. Segismundo ha ensangrentado a su madre al nacer, así como ensangrentará al reino por una guerra civil.

De la luna sangrante se desprende una red temática. Pero en este tema-forma es necesario considerar también la forma: la alianza inesperada entre un sustantivo y un adjetivo que en principio no se adecuan entre sí. Esta forma tiene que ver con la personificación y con la alegoría, dos figuras del discurso que pueden ser también figuras del discurso teatral. Tal como lo han revelado Marcel Raymond y Jean Rousset, hay en el barroco una situación característica de su visión de mundo y de su retórica: el vértigo de la simetría. Este estado de vértigo, presente en las piezas de Shakespeare y de Calderón, corresponde al despertar de Titania o de los enamorados en *Sueño de una noche de verano* (acto IV), a la mirada doble de un ojo bizco, de la que habla Hermia (p. 142-143). Y se encuentra en *La vida es sueño* cuando Segismundo, pasando de las tinieblas de la Torre a la luz del palacio real, está cegado, sumergido en una gran confusión (v. 1268).

El texto debe fijar ese vértigo. Genette busca el “vértigo fijado” en las figuras del discurso, que en el espacio barroco forman una estructura laberíntica. La aproximación a las obras mediante las figuras del discurso permite arribar al estudio de las formas barrocas.

Según Pierre Brunel (1996: 87), la figura principal es la metáfora. Sobre metáforas banales, como la analogía entre el amor y la llama, la obra barroca inventa variaciones: Hermia, al principio de *Sueño de una noche de verano*, invoca ante Lisandro “el fuego en que ardía la reina de Cartago (Dido) cuando veía huir la nave del pérfido troyano (Eneas)” (pp. 62-63). En el primer ensayo de *Figuras I*, “El universo reversible”, Genette ilustra la metáfora barroca, que tiende a lo fugaz y lo inasible, en los juegos del agua, el aire y el fuego.

En *Sueño de una noche de verano* a menudo se mencionan pájaros. El coro de hadas llama al ruiseñor y lo invita a cantar una canción para Titania (pp. 86-87). Bottom celebra a su manera al mirlo, el tordo, el reyezuelo, el herrerillo, el pardillo, el gorrión, la alondra y el cucú, despertando a Titania encantada (pp. 102-103). La alondra, por la voz

de Puck, saluda el regreso de Titania a la lucidez (pp. 136-137). En el final, los duendes son comparados con el pájaro ligero que se echa a volar desde el matorral. Pero estas no son más que imágenes.

El largo monólogo de Segismundo, en la primera jornada de *La vida es sueño*, ofrece un sistema metafórico completo. El príncipe prisionero se queja de estar privado de libertad, mientras que el ave, el bruto, el pez y el arroyo la conocen. En su lamento, el significante *pez* no surge de la cadena significativa *pájaro*, ni viceversa. Pero el significante *flor* surge en la cadena significativa *pájaro* (“flor emplumada”, “ramillete con alas”), y el significante *barco*, en la cadena significativa *pez* (“bajel de escamas”) (vv. 123-130, 143-150).

Del mismo modo, en *Sueño de una noche de verano*, el significante *flor* surge en la cadena significativa *rostro* (las mejillas pálidas son comparadas con rosas marchitas). Esos intercambios son significativos de la reversibilidad del mundo. Como sugiere Genette, “se podría decir que la extensión marina no es más que un vertiginoso principio de simetría, y de la verdad de esta hipótesis, la equivalencia del pez y del pájaro ofrece una confirmación preciosa: a primera vista, en la pareja que forman a uno y otro lado de la superficie del agua, el pez parece ser la sombra o el reflejo del pájaro, al que acompaña con una fidelidad sospechosa; este reflejo viene a probar su realidad tangible, y aquí está la duplicidad del mundo (casi) establecida: si el pez existe, si el reflejo se revela como un doble, el sol de las aguas puede existir también, el revés equivale al derecho, el mundo es reversible” (p. 14).

Lo propio del barroco, escribe Gérard Genette, es “no tener nada propio y empujar hasta el extremo características que son, erráticamente, de todos los lugares y de todos los tiempos”⁴. Las figuras que emplea podrían encontrarse en un texto clásico. Pero la metáfora da lugar aquí a un asalto metafórico, la antítesis es tensada hasta el oxímoron, la escritura se hincha hasta la hipérbole, como los cumplidos de Astolfo a Estrella empujan a la caricatura.

Ese exceso de las formas barrocas, esa hipertrofia debida al deseo de la obra de mirarse a sí misma, como un laberinto vertiginoso de espejos, tienen su contrapeso en las exigencias de la composición, en las posibilidades de retorno, en los efectos de ironía, en la búsqueda de un equilibrio distinto del clásico. Su práctica no es la de la economía sino la de la generosidad. La diferencia entre lo barroco y lo clásico no está en la presencia o

⁴ “De un relato barroco”, en *Figuras II*, ed. du Seuil, 1969, p. 222.

ausencia de retórica: uno y otro la utilizan de manera diferente. El barroco ocupa, entre la riqueza y la pobreza, una situación de encrucijada. Ya Wöllflin, en sus *Principios fundamentales de la historia del arte* (1915), buscaba definirlo en el punto de unión de términos y de tendencias antitéticas: lo lineal y lo pictural, la superficie y la profundidad, la forma cerrada y la forma abierta, la claridad absoluta y la claridad relativa. El barroco literario presentado por Jean Rousset tiene las mismas características.

El barroco usa todas las formas; es un arte proteico que, como los personajes que se metamorfosean o travisten, puede tomar las formas que quiera. En un mundo que ya no tiene centro, el teatro barroco busca un centro nuevo, lo que Gilles Deleuze ha llamado la “Nueva Armonía”, ofreciéndonos la oportunidad del movimiento que, según Deleuze, “curva y recurva los pliegues, los empuja al infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue”²³. El del teatro, que mueve las sombras hasta el nacimiento del día.

Bibliografía

- Aparicio Maydeu Javier (1999) *El teatro barroco. Guía del espectador*, Barcelona, Montesinos.
- Auerbach Erich (1996) *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Brunel Pierre (1996) *Formes baroques au théâtre*, Paris, Klincksieck.
- Harbison Robert (2000) *Reflections on Baroque*, Chicago, Chicago Press.
- Hight Gilbert (1996) *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 tomos.
- Huerta Calvo Javier, dir. (2004) *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- Jaeger Werner (2000) *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pujals E. (1974) *Historia de la literatura inglesa*, Madrid, Gredos.

⁵ *El pliegue*, p. 5.

LA ESCALERA N° 19 - Año 2009

Spadaccini N. and Martín-Estudillo L. (2005) *Hispanic Baroques. Reading Cultures in Context*, Nashville, Vanderbilt University Press.

Villari Rosario, ed. (1995) *Baroque Personae*, Chicago, Chicago Press.