

EL AUTO SACRAMENTAL CALDERONIANO COMO TRÁNSITO DEL NO-TIEMPO AL TIEMPO VIRTUAL

Elena del Río Parra
Department of Modern & Classical Languages
Georgia State University
P. O. Box 3970
Atlanta, GA 30302-3970
USA
rio@gsu.edu

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 5, 2012, pp. 131-144]

«Los muertos no tienen tiempo ni espacio»
(*Pedro Páramo*, Juan Rulfo).

Frequently Asked Questions About Time Travel (2009), uno de los últimos intentos cinematográficos de representar el viaje en el tiempo, refleja las inquietudes planteadas alrededor de la temporalidad tras el establecimiento de la mecánica cuántica y su desarrollo en el siglo xx. Las ideas de universos paralelos, tiempos simultáneos, convergentes y divergentes acompañados por cambios en el estado de la materia son, sin embargo, tan antiguas como las religiones más primitivas del mundo y las historias generadas a partir del hecho religioso y el pensamiento científico. Ya en el siglo xvii Pierre de Fermat formuló el «prin-

cipio del tiempo mínimo» que, junto con la idea de cronotopos, formalizada en los años treinta a partir del concepto de relatividad temporal, pasando por los relativamente recientes *twistors*¹ o las cámaras ultralentas que «comprimen el tiempo» para mostrarnos una gran variedad de movimientos antes imperceptibles, alimenta la ficción no científica inspirada, cercana o remotamente, en herramientas e hipótesis como la antipartícula, el doble oscuro, las vidas paralelas o el futuro predeterminado.

Entre estas construcciones han predominado, desde el nacimiento mismo de la literatura, aquellas que suplantando como base lo que entendemos convencionalmente por tiempo 'natural' o 'lineal' por reglas y medidas diferentes. Todas ellas presuponen, sin embargo, que el tiempo existe como dimensión, bien gracias al anti-tiempo (igual que la antimateria se debe a la materia, y viceversa, e igual que el espacio debe su existencia a su contrapartida antiespacial). No obstante, resulta desconcertante que tanto la no-materialidad como la no-espacialidad hayan tenido cabida como estados adimensionales en diferentes manifestaciones de las humanidades, mientras que la no-temporalidad, como también la antitemporalidad, parece haber quedado anulada como categoría, tal vez por el peso de la idea de eternidad en el Occidente. Pero, a diferencia de esta última, que sí es dimensional aunque tienda a infinito, las tres anteriores existen sin coordenadas mensurables.

Seguramente estemos más familiarizados con la no-materia, cuyos nichos más habituales son la conciencia o el pensamiento, y en la taxonomía filosófico-religiosa la metafísica. El no-lugar ha sido potenciado, según Marc Augé, por lo que denomina la «supermodernidad», consistente en una sobreadundancia de sucesos, espacios y referencias individuales, además de cambios de escala y nuevas simultaneidades a nuestro alcance. En ese ámbito, «If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity

¹ Agradecemos al *Program for Cultural Cooperation Between Spain's Ministry of Culture & United States' Universities* (U. de Minnesota) el apoyo para la redacción de este artículo. Los *twistors*, formulados por Roger Penrose como respuesta a las relaciones espaciotemporales en la mecánica cuántica, describen la interacción entre partículas y fuerzas.

will be a non-place»². Paul Virilio ya apuntaba en los años noventa a la televisión como artefacto que nos aleja del tiempo y el espacio real. Hoy día el consenso dicta que los no-lugares, los no-tiempos y la no-materia son las coordenadas en las que se mueve la sociedad virtual en red. Como ya anticipamos, las coincidencias con el auto sacramental alegórico, desarrollado trescientos cincuenta años antes, son notables.

Si la *Monadología* de Leibniz anticipa la relatividad del tiempo y la unidad como reloj³, los pliegues, interiores y texturas de Deleuze y las espirales de Bachelard nos permiten intuir retroactivamente un Barroco de espacios pautados en la curva. El tiempo, sin embargo, sigue escapándose, más allá de la angustia de lo efímero y de la nostalgia de la ruina perpetuados en los textos de los Siglos de Oro. Desconocemos la forma y calidad del tiempo en el Barroco: no sabemos si, como el espacio, toma la forma de elipsis o de algún otro modo de curva; si es una sucesión lineal o un divagar aleatorio; si es continuo o instantáneo. José Manuel Pedrosa ha llegado a la conclusión de que existe una relación directa entre el tiempo y el intercambio de objetos en el caso del cuento tradicional. La idea de que la atemporalidad se establece mediante la inmovilidad, es un concepto remotamente aristotélico:

Una sociedad que sueña con medicinas para todas esas dolencias que están situadas una vez más en espacios simbólicamente cerrados, remotos, estáticos, en bosques laberínticos, en cuevas de dragones, en moradas de ogros donde todo se *inmoviliza*, donde todo se paraliza, donde todo se acaba. Una sociedad, en definitiva, que no ve otra salida —al menos en el tipo de comunidad premoderna que reflejan los cuentos tradicionales— que confiar su búsqueda, su activación, su *movilización*, su acercamiento, a los héroes de los cuentos, únicos sujetos capaces de encontrarlas y de distribuir las entre los demás, aunque sea en el escenario amable y agradecido de la ficción literaria⁴.

En el relato tradicional la correspondencia acción-tiempo / inacción-no tiempo se mantiene incluso después de la muerte: Pedrosa

² Augé, 2005, p. 78. Reconociendo la inexactitud utilizamos, al igual que Augé, no-espacio y no-lugar como sinónimos.

³ Stenger, 2000, p. 36.

⁴ Pedrosa, 2005-2006, pp. 217-236.

sostiene que, en la literatura oral tradicional, el culto a los antepasados incluye el intercambio de bienes y favores, de modo que los difuntos no lo están verdaderamente porque siguen perteneciendo al tiempo, regla que se ve confirmada también en obras de ficción de raíz tradicional como *Pedro Páramo*. Probablemente el ejemplo más sofisticado de este modelo sea una obra como *Las mil y una noches*, donde Sherezade compra su propio tiempo a través del relato, único bien de intercambio que posee.

Existen, no obstante, otras posibilidades de establecer atemporalidad que no precisan de inacción. En narraciones donde se alternan dos acciones contrarias que se cancelan entre sí, el modelo para Sísifo, Tántalo y otros condenados a repetir gestos circularmente, se instaura una forma de no-tiempo, ya que la acción, aunque repetida indefinidamente, es una e invariable. Lo mismo podría decirse de ciertos espacios de condena pero, sobre todo, de la idea cristiana de Dios, asociada tradicionalmente al no-tiempo. Mircea Eliade definió la abolición de éste como vehículo único de acceso a lo sagrado, lo cual resulta especialmente relevante en la concepción del auto sacramental calderoniano:

The total present, the eternal present of the mystics, is stasis or non-duration. Expressed in spatial symbols, the non-durational eternal present is *immobility* [...] He «whose thought is stable» and for whom time no longer flows, lives in an eternal present, in the *nunc stans*⁵.

Esta estabilidad o inmovilidad (*nunc fluens, nunc stans*) no está reñida con el movimiento físico, siempre que este último sea continuo. Las descripciones del infierno, por ejemplo, están llenas de dinamismo y acción, pero siempre son unidireccionales; son estables porque siempre persiguen el sufrimiento y el castigo sin cesura.

Al igual que el relato tradicional y el mito son relevantes por lo que revelan sobre la estructura temporal, el auto sacramental nunca ha sido tan característico de la atemporalidad como en la pluma de Calderón. Wardropper se refirió a la disolución gradual del tiempo en el auto sacramental, primero en Gil Vicente, a quien siguen López de Yanguas, Sánchez de Badajoz, Montemayor, Timoneda y Valdivielso:

⁵ Eliade, 1991, p. 81.

Another aspect of the sacramental world which has a bearing on its representation in drama is its timelessness [...] history is telescoped in the concept of the sacrament; past, present and future merge. Far-distant points of time converge in the one point of the sacrament [...] This aspect of the sacramental world was fully grasped by the greatest authors of *autos sacramentales* when they ignored the conventions of history. They did not seek after anachronism for its own sake, or out of ignorance; anachronism is an integral part of the dramatic formula of the *auto sacramental*. The search for this formula, then, entailed a mastery of the two key principles of sacramental art: allegory and timelessness⁶.

Los más de setenta autos sacramentales en la producción dramática de Calderón de la Barca expresan una y otra vez la calidad del hecho temporal. Su esfuerzo por asociar la alegoría con la ausencia de tiempo y lugar es evidente en autos como *El primero y segundo Isaac*, *A Dios por razón de Estado*, *El diablo mudo*, *El primer refugio del hombre y probática piscina*, *El orden de Melchisedech*, *A María el corazón*, *El indulto general*, *Las espigas de Ruth* o *La devoción de la misa*. En todas estas obras se reitera, casi literalmente, la idea de que lo alegórico no está sujeto al tiempo por más breve o largo que este sea, porque reside fuera de él: «[...] aquí / no hay realidad de personas, / y lo alegórico puede / pasar los siglos por horas» (*El pintor de su deshonra*, vv. 1282-1285). Para Parker esta insistencia se debe a un esfuerzo por explicar una consciente falta de verosimilitud:

Firstly, the world of the imagination is unlimited, it is a kind of «dream-world» unhampered by time or place, including all possibilities and impossibilities [...] Calderón insists time and time again on the legitimacy of thus disregarding the classical unities, deliberately taking pains to ensure that this technique would not be called into question⁷.

⁶ Wardropper, 1950, p. 1198.

⁷ Parker, 1968, pp. 75-77. En la misma línea, Surtz se acoge a la teoría del mal necesario, y explica que «Calderón was aware that this freedom in the handling of time and space, enabling characters from different historical epochs to meet in the reality of the play, violated the classical ideas of verisimilitude and the unities. But as he has his characters observe on various occasions, this is necessary to make his theological points» (1979, p. 50).

Para Spang, en cambio, es parte imprescindible de su construcción:

el auto esacrónico y lo es intencionalmente, porque la lucha entre el bien y el mal no tiene fechas y la capacidad redentora de la Eucaristía es eterna. Quizá el auto sea el género dramático que más sistemáticamente considera el tiempo *sub specie aeternitatis* [...] La presentación del tiempo en el auto brilla, por tanto, más por su ausencia que por su explícita plasmación verbal o extraverbal⁸.

Dicha ausencia es más discutible, como notan Arellano y Duarte, en el caso de los autos históricos y alegóricos e históricos⁹ pero, en todo caso, la atemporalidad sigue siendo un rasgo notable y característico del auto sacramental según lo entiende Calderón de la Barca.

No es casual que la alegoría sea el vehículo más adecuado en la obra sacramental del dramaturgo: permite, al mismo tiempo, abolir el tiempo y recrear su ausencia, de forma que, si se nos permite enmendar a Wardropper, las reglas del auto calderoniano no son «allegory and timelessness», sino que la alegoría es equivalente a la ausencia de tiempo. Tal y como se expresa en *El verdadero dios Pan*,

La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es,
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está viendo a entrambas.
(vv. 151-158)

Esta figura, por tanto, no concede verosimilitud al anacronismo sino que niega, al revocar el tiempo, el concepto mismo de discordancia cronológica. La manera en que Calderón emplea la alegoría en el auto sacramental se desvía de su uso tradicional, caracterizado por sustituir un plano por otro, para hacerlos equivalentes y simultáneos, como en el espejo. La definición tradicional dictaba que la alegoría

⁸ Spang, 1997, p. 492.

⁹ Arellano y Duarte, 2003, p. 49.

no es tropo, ni jamás me he podido persuadir tal, así porque la definición del tropo no le conviene, como porque es mudanza de todo el sentido de la oración, y no de sola palabra sencilla; y también porque en la alegoría las palabras a veces son propias, a veces metafóricas, [*sic.*, o] de otro tropo. A la alegoría en latín algunos llaman «inversión», porque tiene un sonido en la letra y otro en el sentido, pues que por un hecho se entiende otro [...] Es también alegoría cuando por práctica ajena se significa estado ajeno, como cuando la presencia de Cristo, o los Sacramentos de la Iglesia, se significan por palabras¹⁰.

Calderón de la Barca se desvía de la función normativa de esta figura para insertar el auto sacramental en el no-tiempo, al que pueden aplicarse las mismas características que Augé definió para el no-lugar: el tiempo en el auto calderoniano no puede definirse como relacional, histórico ni asociado a identidad alguna, de forma que se instala en la atemporalidad.

Calderón conoce y marca bien las diferencias entre el tiempo analógico y el místico en numerosas obras. Margaret Greer ya observó la contraposición establecida por el autor entre el tiempo urbano, acompañado por el reloj, con el natural, medido por el sol, en la comedia *Basta callar*¹¹. Ambos son pautas del hombre, de la vida, inmediatas, presentes en las obras de corte y corral. Por contraste, la economía del tiempo sacramental es, contablemente hablando, menos precisa pero infalible. El tiempo humano debe ajustarse, no a los ciclos naturales ni a la armonía concertada del universo o a las horas de un reloj, sino a las reglas de la atemporalidad que solo corresponden a Dios antes del *logos*, como expresa el mismo dramaturgo:

La tierra estaba vacía,
informes los elementos
siendo según los poetas
caos todo el universo.
Dios que se estaba en sí mismo
sin tiempo gozando el tiempo¹².

¹⁰ Jiménez Patón, 1993, p. 415.

¹¹ Greer, 1997, p. 203.

¹² *La humildad coronada*, p. 74.

Ese tiempo abolido, equivalente a la no-duración, suele identificarse con la eternidad en el siglo XVII, a pesar de que ésta es duración infinita y, por tanto, está anclada en las reglas del tiempo. Pero aunque este vocablo se emplea, todavía hoy, indistintamente, la diferencia entre lo eterno y lo atemporal es patente incluso en el *Diccionario* de 1732, en cuyo artículo se salva esta dificultad:

Eterno: para expresar con más especialidad el Ser eterno de Dios que no tiene principio ni fin, y distinguirlo del de los hombres y espíritus creados, que tienen principio y no fin, se suele usar el vocablo «sempiterno», que vale lo que fue, es y será siempre eterno; mas no por eso cuando se dice «Padre eterno», «Dios eterno», «Ser eterno de Dios» se quiere dar a entender que lo eterno de Dios tiene principio, como cuando se dice «los hombres son eternos», «el alma racional es eterna», «los espíritus angélicos son eternos», y así de otras cosas que han de durar para siempre, las cuales son eternas *a parte post*, como dicen los teólogos, porque no tienen fin aunque tengan principio.

Calderón expresa literariamente la equivalencia entre la atemporalidad y un presente de Dios que, como manda la teología y a diferencia de la eternidad y del tiempo cronológico, no tiene principio:

- | | |
|----------|--|
| MUJER 1 | Como de un instante a otro
según ha dicho esa letra,
y no sin autoridad
tan alto principio asienta,
mejora las horas Dios. |
| HOMBRE 2 | Sí, mas no ha dicho que quepan
en la corta edad de una hora
la alegría y la tristeza. |
| MUJER 2 | Sí ha dicho, pues a la hora
que hoy me sucede una pena,
puede una dicha mañana. |
| HOMBRE 3 | Sí, mas no será la mesma. |
| MUJER 3 | Si será, que en Dios no hay
primera hora, ni postrera,
que todo es tiempo presente. |

En el caso de la comedia la experiencia es diferente. Como ha estudiado Suárez, la intención de Calderón en el corral o teatro palaciego es hacer al espectador partícipe de la acción sin tan siquiera darse cuenta:

El hecho de que el espectador pueda contemplar con tanta claridad la acción que se representa en escena —en el sueño, la aventura o el teatro— le impulsa a asumir que la separación entre el escenario y el lugar de la contemplación es insuperable y que el patio de butacas es un lugar seguro, es decir, que está fuera del teatro. El error de este espectador consiste en olvidar que ya ha caído en la trampa del autor, es decir, se ha distraído del hecho fundamental, a saber, que si es espectador es porque está dentro del teatro, porque es parte de la comedia¹⁴.

El auto sacramental, por otro lado, no pretende que los oyentes se identifiquen con figuras alegóricas como el Sueño, el Pecado o la Idolatría, ni con los ángeles o arcángeles o sus hechos, siempre distantes. La intención es hacer vivir una situación sin dimensión. Esta experiencia se relaciona con otras similares como el abandono místico, donde el tiempo no existe pero, a diferencia de éste, los espectadores del auto se abstraen en un doble plano: el suyo propio y el de la obra que presencian. La alegoría (y sus múltiples juegos, examinados por Barbara E. Kurtz), la simultaneidad (como advirtió Ronald Surtz), y la dualidad son tres formas de duplicación básicas en los autos de Calderón, profusos en referencias al espejo u otros elementos reflexivos (recuérdense sus famosos versos definitorios: «La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es»).

La virtualidad, por su parte, nos interesa especialmente porque es una forma de duplicación no explícita, pero sí ineludible en el auto sacramental, donde conviven el no-tiempo y el tiempo virtual. La sociedad contemporánea identifica la experiencia virtual con determinadas actividades computacionales o en red, si bien el término se recoge con toda su carga funcional mucho antes del siglo XVII, en las ocasiones asociada al platonismo y en otras al discurso patristico católico: «Lo que en virtud, fuerza o actividad equivale a otra cosa en orden a obrar como ella. Es del latino *Virtualis*»; virtualidad: «La po-

¹⁴ Suárez, 2002, p. 51.

tencia, eficacia, u actividad de una cosa para obrar como otra. Es voz facultativa. Lat. *Virtualitas*; virtualmente: «Equivalentemente a otra cosa, en virtud o facultad»¹⁵. Lo virtual en la tecnología es un ‘territorio de nadie’, cuya naturaleza está por definir, mientras que la virtualidad en la pluma de Calderón es un escenario lectivo: es un territorio sobradamente conocido (potencia / acto; mundo de las ideas / mundo efectivo) que se nos construye como nuevo. Y no solo por su carácter religioso doctrinario, sino por el imperio de la Retórica tan característico de su obra. Si persuadir es una forma del ser, todo espectador requiere ser despertado al escenario de su propia sabiduría. El auto nos enseña lo que ya sabemos porque nos imagina en un no-tiempo, el del neófito feliz, aquel cándido tocado por la gracia del saber ya realizado.

La experiencia de lo virtual es parte integrante del auto sacramental, donde la alegoría es la figura que representa la facultad y el espectador funciona como equivalente transitorio que no puede equipararse con el modelo alegórico. En esta realidad, el espectador tiene potencia alegórica pero funciona como personalidad sustancial, parcial y multidimensional de una serie de ideas virtuales unidimensionales y completas. En lo que respecta al tiempo, las reglas que imperan en la comedia —por lo general, aunque no siempre, las del tiempo cronológico¹⁶—, se sustituyen por otras donde el espectador presencia, dentro de sus propios parámetros cronológicos, algo no eterno y sin principio, es decir, que ocurre adimensionalmente. Para hacer sentido de esta dualidad debe, como ya apuntamos, abstraerse de su propio tiempo, de forma que se configura un mecanismo virtual que hoy nos es sobradamente familiar, algo especialmente relevante en el auto sacramental. El espectador, como el jugador en línea, abandona sus propias

¹⁵ *DRAE*, 1739.

¹⁶ El caso de *La vida es sueño* es particular en este sentido. El tiempo que Basilio le ha quitado a Segismundo, el que ha pasado en el castillo, tiene calidad virtual. Por otro lado, el tiempo cronológico se quita y se debe, se gana y se pierde constantemente en esta obra: «Basilio. Ya sabéis que son las ciencias / que más curso y más estimo, / matemáticas sutiles, / por quien al tiempo le quito, / por quien a la fama rompo / la jurisdicción y oficio / de enseñar más cada día; / pues, cuando en mis tablas miro / presentes las novedades / de los venideros siglos, / le gano al tiempo las gracias / de contar lo que yo he dicho» (vv. 612–623).

coordenadas espaciotemporales; el primero entra en la adimensionalidad, mientras que el segundo, fuera del espaciotiempo jerofánico, es obligado a instalarse en la virtualidad. El videojuego se desarrolla en el tiempo virtual que no es cronológico ni tampoco adimensional, puesto que prescinde del hecho religioso; el no-tiempo del auto sacramental, en cambio, pertenece a la divinidad, por eso el mayor pecado ya no es robar el fuego sagrado a los dioses: «¿Pues ya qué seguridad / puede quedarle consigo, / si quien hurta el tiempo a Dios, / hace mayor latronicio?» (*El año santo de Roma*, vv. 1157-1160).

El tiempo del auto sacramental calderoniano, como el videojuego en línea, discurre sin la dinámica sucesiva del discurso narrativo convencional. Bien al contrario, la sintaxis acumulativa y sintética de la emblemática, la alegoría y otras formas didácticas propias de la retórica meditativa, circular, construyen para el espectador la virtualidad premoderna como el horizonte de un plan articulado, no distante de la virtualidad programada de la tecnología y de su limitado, aunque fingidamente aleatorio, horizonte combinatorio y probabilístico. El tiempo en red, por su parte, tiene la peculiaridad de que no necesita ser abolido para acceder a lo sagrado, de forma que el no-tiempo se reemplaza por el virtual. Si el eterno presente de Dios fue sucesivamente sustituido por el tiempo cronológico y, más tarde, por el de la conciencia, ahora, con el imperio del tiempo virtual el espectador deberá acostumbrarse a nuevos trampantojos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., y DUARTE, J. E., *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2003.
- AUGÉ, M., *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 2005.
- BACHELARD, G., «La concha», en *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 140-170.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Auto sacramental, alegórico, intitulado «A María el corazón»* [1664], en *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de Don Pedro Calderón de la Barca. Obras póstumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*, parte primera, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- *Auto sacramental, alegórico, intitulado «El pintor de su deshonra»*, en *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de Don Pedro Calderón de la Barca. Obras póstumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*, parte primera, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- *Auto sacramental, alegórico, intitulado «El verdadero dios Pan»*, en *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de Don Pedro Calderón de la Barca. Obras póstumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*, parte tercera, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- *El año santo de Roma* [1650], en *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de Don Pedro Calderón de la Barca. Obras póstumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*, parte segunda, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- *La humildad coronada. Auto sacramental* [1644], ed. J. Sánchez Mariana, Madrid, Espasa Calpe, 1981.
- *La vida es sueño* [ca. 1631-32], ed. E. Rull, Madrid, Clásicos Taurus, 1992.
- *Loa para el auto A tu prójimo como a ti*, en *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de Don Pedro Calderón de la Barca. Obras póstumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*, parte sexta, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- DE ARMAS, Frederick A., «“Por una hora”: Tiempo bélico y amoroso en *La dama duende*», en *La dramaturgia de Calderón: Técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. I. Arellano y E. Cancelliere, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 115-131.
- DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- ELIADE, M., «Indian Symbolisms of Time and Eternity. The Function of the Myths», en *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991 [1952].
- GREER, M. R., «El reloj descompuesto de *Basta callar*: El tiempo en los conflictos dramáticos calderonianos», en *Hacia Calderón. Décimo coloquio anglogermánico*, ed. H. Flasche y K. Dirscherl, Stuttgart, Steiner, 1994, pp. 201-212.

- JIMÉNEZ PATÓN, B., *Elocuencia española en arte [1604-21]*, ed. F. J. Martín, Barcelona, Puvill, 1993.
- KURTZ, B. E., *The Play of Allegory in the «Autos sacramentales» of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, Catholic University of America Press, 1991.
- PARKER, A. A., *The Allegorical Drama of Calderón*, Valencia, The Dolphin Book, 1968.
- PEDROSA, J. M., «Ogros, brujas, vampiros, fantasmas: la lógica del oponente frente a la lógica del héroe», en *Estudios de Literatura Oral. Homenaje a Julio Camarena*, 11-12, 2005-2006, pp. 217-236.
- SPANG, K., «El auto sacramental como género literario», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional*, ed. I. Arellano, M.^a C. Pinillos, B. Oteiza y J. M. Escudero, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 469-505.
- STENGER, V. J., *Timeless Reality: Symmetry, Simplicity, and Multiple Universes*, Amherst, New York, Prometheus Books, 2000.
- SUÁREZ, J. L., «La muerte de Clarín y la representación del tiempo en *La vida es sueño*», *Hecho Teatral: Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 2, 2002, pp. 43-55.
- SURTZ, R., *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1979.
- VIRILIO, P., «The Game of Love and Chance», *Grand Street 52, Games*, 1995, pp. 12-17.
- WARDROPPER, B. W., «The Search for a Dramatic Formula for the Auto Sacramental», *Publications of the Modern Language Association*, 65.6, 1950, pp. 1196-1211.