

Alicia Vara López

Entre cuevas, monstruos y secretos: el arte de la ocultación en las fiestas mitológicas calderonianas

Resumen: El tema del secreto, que nutre toda la producción calderoniana, adquiere en las fiestas mitológicas una centralidad muy destacable. El carácter simbólico de estas piezas propicia un desarrollo más explícito de asuntos oscuros y violentos, que en otros géneros aparecen sugeridos de manera más velada. El presente artículo pretende realizar un análisis y catalogación de las distintas manifestaciones del secreto y la ocultación en una muestra representativa de las fiestas cortesanas de protagonismo mitológico, atendiendo a personajes, temas, espacios, recursos escenográficos y léxico.

DOI 10.1515/ibero-2014-0021

En sus fiestas de asunto mitológico, Calderón de la Barca se esforzó en crear universos dramáticos de gran complejidad, provistos de una riqueza de recursos escenográficos, musicales y estilísticos, destinados a cautivar los más exquisitos gustos teatrales por medio de fastuosas representaciones cortesanas.¹ Estas piezas destacan por su carácter fantástico e imaginativo, estrechamente relacionado con las corrientes neoplatónicas y clasicistas vigentes en la época.² Su potencialidad ejemplar y simbólica propicia un desarrollo más explícito y detallado de los mismos asuntos oscuros o violentos (asesinatos, salvajismo, partos de monstruos, adulterios, violaciones...) que en otros géneros aparecen sugeridos de manera

1 Véase Neumeister 1978. “Es como si hubiera deseado concentrar ahí una gama de modos poéticos, metafóricos y simbólicos que parecen el resultado de un esmero especial. No es imposible que ello se deba en parte al público al que se destinaban, pues se trata de obras para la corte” (Iglesias Feijoo/Vara López 2013: 213–214).

2 Valbuena Briones (1981: 234), al hablar de la ambientación de dichas obras en un “mundo resplandeciente de dioses, ninfas, náyades, dríades y pastores”, relaciona las fábulas cristianizadas “con la ideología y concepción de *La vida es sueño*”, en consonancia con su “aire fantasmagórico”, y Rull (2012: 75) alude al “encanto irreal” característico de este tipo de comedias.

más velada –soñados, imaginados o recordados de forma vaga en un pasado remoto–.

Detrás de las oscuras pasiones y los graves delitos se alza el rentable tema del secreto, presente a lo largo de toda la producción calderoniana, independientemente del género, pero todavía no estudiado en el ámbito de las fiestas cortesanas.³ El presente artículo aspira a realizar un análisis y catalogación de las principales manifestaciones del secreto en una muestra representativa de las fiestas cortesanas calderonianas de tema mitológico (*El mayor encanto, amor*, 1635; *Los tres mayores prodigios*, estrenada en 1636; *La fiera, el rayo y la piedra*, 1651; *Andrómeda y Perseo*, estrenada en 1653; *La púrpura de la rosa*, estrenada en 1660, y *Ni Amor se libra de amor*, 1661).

I. Los personajes y el secreto

Un ejemplo paradigmático de la vinculación de los personajes calderonianos con el tema del secreto se localiza en *Andrómeda y Perseo*, donde uno de los protagonistas, Perseo, ignora sus propios orígenes e identidad, por lo cual se encuentra paradójicamente excluido del conocimiento de su propia historia.⁴ Tras un proceso de búsqueda de la verdad y varios intentos parciales por conocerla, finalmente es Políditas quien le revela de forma clara su identidad en un momento de gran intensidad dramática (Calderón de la Barca 2010: 85).⁵

En *Ni Amor se libra de amor* se advierte cómo cada personaje principal guarda al menos un secreto, reflejado de manera muy marcada en los apartes. Sirva como muestra el amor de Lidoro, Arsidas y Anteo por Siquis, así como el de Selenisa y Astrea por Cupido. Sin embargo, aquí interesan más aquellos ocultamientos de

3 Para un estudio del tópico del secreto en el Siglo de Oro en general o en la producción calderoniana en particular, véase Parker 1973; Neumeister 1982; Egido 1986, 1990, 1995; Déodat-Kessedjian 1999; Rodríguez de la Flor 2005; Snyder 2009; Castro 2013 y Aichinger/Kroll (2011 y 2013).

4 En palabras de Marin (2012: 20–21), “El secreto empieza a funcionar desde el momento en que A comparte con C lo que B debería saber y le señala como su verdadero destinatario. El secreto adquirirá todo su poder en el momento en que B, presa del vértigo de un saber que ignora pero que presiente que le concierne –tal es el potencial de fascinación del efecto del secreto–, empiece a seguir las señales y las marcas que le identifican como su destinatario, en el momento en que empiece a conocer su historia y quién es él [...]. La partida entablada en torno al juego del secreto termina precisamente en el momento en el que el jugador, excluido del juego para que el juego fuera posible, se reintegra en él”.

5 Políditas, personaje clave en la red que rodea el secreto, se afana en conocerlo hasta el punto de que llega a esconderse para escuchar conversaciones ajenas (82).

cariz inquietante. Conforme a la terminología de Goffman (1969), se podría caracterizar como “dark secret” el sentimiento de envidia de Selenisa y Astrea hacia su hermana, y, de manera más clara, el propósito de Atamas de sacrificar a su propia hija por orden de Júpiter. El rey, consciente de la gravedad de su secreto, se esfuerza en guardarlo, en un ejercicio de *contentio* solo liberado mediante el recurso del aparte (Calderón de la Barca 2007b: 856).

Más allá de los secretos, conviene formular la existencia de un tabú que envuelve la identidad de Cupido durante su estancia en el palacio encantado.⁶ Conforme a un mitema muy difundido según el cual los humanos que conozcan la verdadera figura de los dioses deben morir, Cupido ofrece todas las riquezas y facilidades a Siquis a cambio de que ella jamás le vea el rostro (Calderón de la Barca 2007b: 874, 883). De este modo, se despliega un misterio que produce dudas y fascinación.⁷ El léxico de la ocultación y las órdenes expresas de respetar su recato se reiteran, asociados a alusiones a la luz y la oscuridad, en un juego de raíces neoplatónicas basado en la estética del claroscuro que alimenta la intriga. Los personajes de la corte de Atamas, que llegan a la isla encantada, desconocen la identidad del “monstruo” e intentan resolver el enigma. Un ejemplo de esta obsesiva búsqueda de la verdad, relacionado con el gusto por el perspectivismo, lo representa el debate entre los graciosos: Friso expone su interpretación del enigma, la creencia en la monstruosidad de Cupido, frente a Flora, que argumenta su inocencia. De este modo, el interés por desvelar la identidad del dios se traslada hasta el plano ridículo de los criados, originando una escena de gran comicidad (Calderón de la Barca 2007b: 878–881). La enorme rentabilidad dramática del secreto de Cupido se manifiesta también en el artificioso diálogo del dios con Siquis donde debaten sobre la naturaleza secreta del amor (Calderón de la Barca 2007b: 881–882). Finalmente, se descubre el rostro del supuesto monstruo en una tensa escena en la que Siquis, armada con una luz y un puñal, se acerca a Cupido dormido (Calderón de la Barca 2007b: 907–909). La ruptura del tabú enciende la ira del dios, quien destruye el palacio (Calderón de la Barca 2007b: 911) aunque el arrepenti-

⁶ El tabú es la prohibición de plantearse siquiera la posibilidad de realizar determinadas acciones. Se trata de una restricción del pensamiento impuesta por la cultura, que implica relegar posibilidades humanas a un área secreta dentro del propio yo. El secreto, por el contrario, amplía dichas posibilidades, mientras que no se descubran. Para un análisis del concepto del tabú, véase Freud 2011 [1912].

⁷ Friso apunta a que la ocultación del rostro de Cupido “es indicio mero / de que encubre alguna falta” (Calderón de la Barca 2007b: 880), desconfianza que comparten también Atamas y Lidoro, quienes temen que se haya cumplido el presagio de Venus, según el cual Siquis iba a ser amada por un monstruo (Calderón de la Barca 2007b: 900).

miento de Siquis y la prueba de amor que supone su intento de suicidio posibilitan el perdón.

En esta misma obra, merece atención especial el personaje de Friso, criado de Anteo, sobre todo en la primera jornada. Su valor radica en que es conocedor de los secretos de los personajes principales y actúa como dinamizador de la acción, debido a su incontinencia verbal. Como muchos graciosos calderonianos, gestiona los secretos de manera frívola y egoísta, actuando como contrapunto cómico de los personajes principales. Sirva como ejemplo el momento en el que se atreve a irrumpir en el cuarto de Siquis, espacio femenino impenetrable, callando el verdadero motivo de su visita (ver a su amada Flora), pero revelando secretos ajenos: el lacayo cuenta a las damas que vio a Arsidas y Lidoro disfrazados en las inmediaciones del templo de Venus y, más adelante, rondando el jardín (Calderón de la Barca 2007b: 831–832). De esta suerte, consigue despertar la curiosidad de las doncellas y facilita su encuentro con sus pretendientes. Friso sugiere la ocultación de Selenisa y Astrea en el laberinto del jardín y orquesta todo un juego de curiosidad y ocultación. De un modo análogo, en *Andrómeda y Perseo* el personaje de Bato conoce ciertos datos sobre Perseo, aunque de manera parcial e incompleta, y los difunde interesadamente dando lugar al comienzo de la trama (Calderón de la Barca 2010: 33–39).

Esta asociación del secreto con los personajes más bajos, portadores de comicidad, es muy característica en la obra calderoniana. En la misma comedia, el rey Políditas identifica claramente a las sirvientas como las responsables de desvelar el secreto de Dánae y Perseo, aceptando sobornos (Calderón de la Barca 2010: 86). Algo similar sucede en *La púrpura de la rosa*, cuando Marte pregunta a Flora por la causa de la turbación de Venus (Calderón de la Barca 2007b: 1023–1024). Entonces, se despliega un juego según el cual cada una de las damas delega en otra la revelación, hasta que finalmente Libia descubre el amor de Venus por Adonis.

Otros personajes clave en el desarrollo del secreto son los que lo custodian, aquellos cuya vida está consagrada a la ocultación. Esta tarea puede ser encomendada de manera puntual, ante un suceso de gravedad, como les sucede a las hermanas de Siquis en *Ni Amor se libra de amor*, que actúan de guardas durante el encierro temporal de esta en el cuarto (Calderón de la Barca 2007b: 828), o tratarse de una misión más dilatada en el tiempo. Es el caso de Cupido, que se encarga a sí mismo guardar a Siquis por siempre en el palacio encantado. Cardenio, en *Andrómeda y Perseo*, y Anteo, en *La fiera, el rayo y la piedra*, cuentan con análogas funciones: su misión es la protección de personajes de alta cuna, mediante el mantenimiento en secreto de sus identidades.

Por otro lado, conviene adelantar que el alejamiento de determinados personajes de su legítimo marco social se asocia en muchos casos al salvajismo o a

la monstruosidad. Así, por distintas razones, personajes como Cupido o Irífile⁸ ocultan su identidad y provocan miedo a su alrededor.

II. Los temas de la ocultación

2.1. Horóscopos y oráculos

La temática de los horóscopos, los presagios y las señales cifradas de los astros, relacionada con el ocultismo, está muy presente en la producción dramática calderoniana y cuenta con una gran influencia en múltiples personajes como Segismundo o Basilio.⁹ En las fiestas cortesanas de tema mitológico que nos ocupan, se aprecia una presencia especialmente llamativa de este tipo de componentes, acorde con la ambientación pagana y el halo mágico que envuelve dichas obras. Además de los abundantes casos en los que divinidades como Cupido, Júpiter o Venus demuestran capacidades y poderes sobrenaturales que influyen en las vidas de los humanos, interesa aquí mencionar a humanos extraordinarios que muestran habilidades para interpretar signos o saberes ocultos. Es el caso de Circe (*El mayor encanto, amor*) y Medea (*Los tres mayores prodigios*), dos primas iniciadas en el esoterismo por “un gran mágico” (Calderón de la Barca 2007a: 29), que adquieren gran protagonismo en sus respectivas comedias.¹⁰ Ambas fueron entrenadas para descifrar códigos misteriosos donde se oculta el destino de las personas y representan las fuerzas astrales que influyen en el comportamiento humano.¹¹ A estos personajes privilegiados se les revela información velada a los demás, de modo que llegan a adquirir tal poder que los hombres, que se sienten amenazados, las despojan de armas y libros (Calderón de la Barca 2007a: 29).

De acuerdo con la abundante presencia de personajes astrólogos o agoreros y la importancia del *hado* en este ambiente pagano, la consulta del horóscopo tras

⁸ Esta última aparece en escena con el rostro cubierto (Calderón de la Barca 2007b: 1073), vestida de pieles y con el cabello suelto, caracterizada como una “fiera” (1070). Su irrupción, definida como un “monstruo” y un “prodigio” que “asombra” (1077), causaría admiración.

⁹ Véase Valbuena Briones 1977: 89; Mujica 1980: 192–194 y Parker 1982.

¹⁰ Georg Simmel (2012: 82) alude a un tipo particular de sociedades secretas que podría encajar con la asociación entre Medea, Circe y el mago que las formó. La sustancia de este tipo de uniones “está constituida por una doctrina secreta, por un ‘saber’ teórico, místico, religioso. [...] se trata de conocimientos que no deben penetrar en la multitud; los iniciados forman comunidad, para garantizarse mutuamente el secreto”.

¹¹ Asimismo, en *La fiera, el rayo y la piedra*, Irífile es “graduada en las estrellas” (Calderón de la Barca 2007b: 1075, 1150) y figura caracterizada como “astróloga” (1129–1130), capaz de interpretar “señales cifradas” (1169).

el nacimiento de un hijo es uno de los temas calderonianos por excelencia.¹² Dichas prácticas adivinatorias, reflejadas en la literatura bizantina y caballeresca, eran habituales en la época de Calderón cuando se producía el nacimiento de príncipes o reyes y llegaban a contar con una credibilidad absoluta.¹³ Tanto la adversidad del signo astral bajo el que nace la criatura como la interpretación de otras señales cósmicas funestas (como eclipses o terremotos) inciden en su encarcelamiento, uno de los motivos más repetidos en la obra calderoniana.¹⁴ En las fiestas cortesanas el espacio de encierro figura en numerosas ocasiones (*La fiera, el rayo y la piedra, Andrómeda y Perseo, Apolo y Climene, El Faetón...*) como vía de ocultamiento de hijos malditos desde su nacimiento, equiparados –como le sucedía a Segismundo– a bestias o a monstruos. En principio, no se aprecia diferencia entre las prisiones que se presentan en otros géneros calderonianos y aquellas ubicadas en las piezas mitológicas que nos ocupan, si bien en estas últimas se ofrece una explicación más clara de las oscuras razones que llevan al encarcelamiento del vástago.

De manera paralela a los horóscopos, los oráculos de los dioses actúan como fuentes de misterio que influyen sobremanera en las vidas de los personajes, alertándolos sobre acontecimientos trágicos que se avecinan o aportándoles soluciones a sus problemas. Por ejemplo, Júpiter resuelve las desgracias de dos reinos emitiendo dos sentencias un tanto enigmáticas que cobran sentido en el desenlace de *Andrómeda y Perseo*: “Ofrecida al monstruo muera Andrómeda” y “De la sangre de Medusa / uno y otro alivio espera” (Calderón de la Barca 2010: 79–80). Otras veces, son diosas las que, movidas por la envidia, se manifiestan en sus templos para maldecir a personajes femeninos que destacan por su hermosura, como Siquis en el templo de Venus (*Ni Amor se libra de amor*) o Medusa en el de Minerva (*Andrómeda y Perseo*).¹⁵ Todas estas premoniciones, relacionadas con las ordalías de la tradición griega y presentes en los libros de caballerías y en la narrativa bizantina, refuerzan el componente pagano y fantástico de este tipo de fiestas.

¹² Lapesa 1983: 94–95.

¹³ Véase De Armas 1986: 187.

¹⁴ “Calderón could have derived the idea of a king who imprisons his own son due to an astrological forecast from Lope de Vega’s *Lo que ha de ser*, a play where the Saturn myth is central to the action. In addition, Lope de Vega’s *El gran duque de Moscovia*, a literary antecedent of *La vida es sueño*, includes a ruler also named Basilio who kills his son” (De Armas 1986: 103). Esta idea del encarcelamiento del hijo se registra ya en la narrativa bizantina (*Eustargio y Clorilene: Historia moscovita*).

¹⁵ Para un estudio de la recurrente vinculación de la belleza femenina con la infelicidad en el teatro calderoniano, véase Haverbeck 1975: 19 y Cancellieri 2013: 29.

2.2. El “pecado original” y su castigo

Detrás de muchos de los horóscopos y oráculos funestos reside la idea de un acto inmoral (incesto, adulterio, violación...), un terrible secreto que suele materializarse en un hijo que pagará por los vicios de sus progenitores mediante el desconocimiento de su propia identidad y una condena a vivir oculto y alejado de la civilización.¹⁶ Calderón, de acuerdo con Pérez de Moya, adapta los materiales mitológicos a una cosmovisión cristiana en la cual late la idea del “pecado original”, transferible según su lógica dramática a este tipo de contenidos paganos. De acuerdo con la terminología de Goffman, se trata de “secretos oscuros”, graves episodios que contravienen la honra y que –de ser revelados– dañarían la imagen de determinados personajes. En este caso, además, mantenerlos en secreto evita sucesos violentos y peligrosos para los reinos, pues atañen a personajes de alta cuna.¹⁷

Una de las consecuencias inmediatas más habituales de este tipo de acciones que contravienen el decoro moral es la muerte de la madre y la atribución de características monstruosas al hijo.¹⁸ Como se adelantaba, en las fiestas cortesanas el crimen o comportamiento deshonesto tiende a aparecer de manera más explícita o amplificada con respecto a otros géneros, gracias al velo que proporciona el protagonismo mitológico y el alejamiento espacial y ambiental. De este modo, horribles delitos son presentados de manera detallada como casos *ex contrario* con la finalidad de promover el entretenimiento de una audiencia selecta.

En *Los tres mayores prodigios* (2007a: 1052–1053), Lidoro ofrece una descripción muy explícita de Pasifae entregada a los vicios, en la que destacan términos que señalan claramente una naturaleza pecaminosa que la lleva hasta la zoofilia. De su amor con un toro, que figura caracterizado como “torpe”,

16 Aichinger (2013) afirma que todos los secretos derivan en última instancia de tres principales: el amoroso (o erótico), el de un crimen y el misterio del parentesco no revelado. En muchos casos la existencia de uniones carnales prohibidas implica crímenes u ocultamientos del hijo para evitar profecías nefastas.

17 La existencia de hijos malditos es una constante en la dramaturgia calderoniana, si bien en piezas no mitológicas como *La vida es sueño* o *Argenis y Poliarco* no se explicita de manera tan clara el pecado que recae en el vástago.

18 En palabras de Aichinger, en prensa, en el teatro calderoniano “una y otra vez se culpabiliza al hijo de haber dado muerte a la madre al separarse de su cuerpo. [...] las causas del desenlace trágico pueden ser anteriores al nacimiento: la violación de la madre de Semíramis en *La hija del aire*; el incesto de los padres de Adonis en *La púrpura de la rosa*; los celos excesivos del marido en *La devoción de la cruz*; una preñez fingida y un engaño en cuanto a la asignación del hijo en *Las tres justicias en una*. Son los hijos los que tienen que expurgar los delitos de sus padres”.

“abominable”, “bárbaro” e “irracional”, nace el monstruo Minotauro que mata a la madre.¹⁹

En *La púrpura de la rosa*, Adonis, fruto de la unión de Cínidas con su propia hija Mirra, paga el incesto de sus progenitores siendo condenado por un horóscopo a morir por amor. Nace de una madre asesinada por su padre y se reconoce a sí mismo como “aborrecido hijo”, “aborto” y “bastardo embrión, / maldecido de mis padres”. Se localiza aquí una vez más una explicación detallada del delito, así como la ponderación de la condición monstruosa del vástago, que lo lleva a vivir entre fieras (2007b: 1020–1021). El tema del incesto consumado es muy poco común en Calderón, y mucho más raro todavía el que se produce de manera vertical, entre padres e hijos. No obstante, en todos los géneros late como subtexto un incesto horizontal, entre hermanos, justificado por el desconocimiento de las identidades.²⁰ En el caso que nos ocupa, tan grave delito aparece atenuado por la existencia de un protagonismo mitológico y por el carácter musical de la pieza.

Esta revelación del secreto oscuro al comienzo de la obra no es muy habitual en las fiestas que nos ocupan, sino que más bien su exposición tiende a producirse de manera gradual. Como se adelantaba, en *Andrómeda* y *Perseo* es primero Bato el que sugiere un secreto terrible de Dánae, que la llevaría a abandonar su tierra embarazada de su hijo. El gracioso desconoce las razones de la huida, pero desprecia a Perseo caracterizándolo de “hijo vil de un adulterio / u de otra traición” (38). La duda de unos posibles orígenes deshonorosos queda sembrada y el propio Perseo increpa a su madre recriminándole no haberlo matado en la embarcación donde lo había parido. Como suele suceder en estos casos, el tema del parto figura relacionado con la monstruosidad y maldad de la criatura: “¿Por qué el nativo seno, / que a infame ser disponía / mi infelice nacimiento, / no le hiciste mi sepulcro, / abortándome, primero / que darme a la luz del sol? / O ¿por qué –ya que pariendo / víbora²¹ no reventaste– / aquel derrotado leño / que fue mi primera cuna / no hiciste mi monumento?” (39).²² Él se identifica como “hijo de un ‘delicto’”, aunque desconoce el alcance de este y por tanto se incrementa la expectación y la tensión dramática alrededor del secreto. En este afán de

19 Esta criatura, destinada al cautiverio en el laberinto, aparece caracterizada como “un monstruo cuya fiera / fue castigo siendo fruto, / que hay delitos de manera / que ellos mismos se castigan / aun con el fruto que engendran” (2007a: 1053).

20 Véase Sáez, en prensa.

21 “Con la ‘víbora humana’, [localizada ya en Plinio], Calderón recoge y desarrolla un motivo presente en el famoso prólogo de *La Celestina* de Fernando de Rojas, que a su vez se inspira en Petrarca para presentar el concepto heraclítico de un universo en estado de guerra perpetua” (Aichinger, en prensa).

22 En la misma obra (55) figura otro parto de un monstruo, también en el mar de Sicilia. Para la asociación del mar a apariciones prodigiosas y elementos mágicos, véase Cancelliere 2013: 31.

conocimiento, Perseo interroga a su madre acerca de la identidad de ambos con sucesivas preguntas, pero no obtiene respuestas (41). La verdad es insinuada mediante el aparte a un público que sería conocedor del secreto a través del mito y, finalmente, se desvela en un sueño que pone en escena la violación en clave metafórica.

III. Los espacios de la ocultación

Es muy común en nuestro dramaturgo que seres monstruosos e hijos malditos se asocien a espacios misteriosos y oscuros, generalmente alejados de la civilización y destinados de manera expresa a su ocultación. En las fiestas que nos ocupan, Calderón retoma las cuevas, grutas, montes e islas encantadas que poblaron toda su obra y las sitúa en un primer plano dramático, en su función de resguardar lo secreto, lo salvaje y, a menudo, lo mágico. La perspectiva en el tratamiento de dichos lugares maravillosos repletos de secretos puede variar en dos direcciones opuestas: (1) los casos en los que una víctima perseguida se dirige hacia el interior del espacio de la ocultación, que adquiere una función de refugio; y (2) cuando son personajes ajenos al caso de la ocultación quienes contemplan desde fuera, asombrados, cómo seres monstruosos o saberes secretos emergen de espacios ocultos. Se analizarán ahora algunos ejemplos de cada caso:

3.1. El espacio como refugio

A menudo, los montes funcionan como amparo para aquellos que se encuentran amenazados por atreverse a transgredir las reglas sociales establecidas. En *La púrpura de la rosa*, Marte, presa de los celos, registra los montes de Chipre en busca de Adonis (1055–1056). El hermoso joven, caracterizado como “parto [...] destas montañas”, se resguarda en las “entrañas” de un monte que actúa como “albergue” para su protección (1076). Idéntico valor ofrecen los montes personificados y generadores de vida de *Andrómeda y Perseo*, que actúan como reparo para la temible Medusa.²³ En ocasiones, en lugar del sustantivo *montes* aparece, con idéntico valor, la variante *selvas*. Es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra*, donde estos parajes *engendran* en su oscuro centro *prodigios* (1079). En la misma

²³ La propia Andrómeda, cuando advierte que va a ser entregada al monstruo marino, invoca a los montes para que la acojan (134). Asimismo, Palas los increpa para que acojan a Discordia tras ser desterrada del Olimpo (66).

obra figura también el “bosque” como espacio de la ocultación del monstruo (1076, 1077, 1129–1130).

Dentro del mismo espacio dramático se localiza en muchas de las fiestas analizadas un subespacio de tintes neoplatónicos, muy del gusto calderoniano y ampliamente estudiado por la crítica: la cueva o gruta, emparentada con aquella en la que habitaba el gongorino Polifemo. Al igual que los bosques, la cueva es un lugar de ocultación por antonomasia y se caracteriza, además, por su carácter oscuro, frío, misterioso e impenetrable. En *La estatua de Prometeo* el nacimiento de Pandora –primero como estatua y luego como ser vivo– se produce en una gruta, con lo cual este espacio adquiere un valor simbólico añadido, identificado con un refugio secreto asociado a la capacidad de engendrar vida.²⁴ La proximidad semántica entre la cueva y el templo se aprecia en esta obra de manera especial, pues ambos son lugares con connotaciones sagradas destinados a la protección de la estatua en distintos momentos.²⁵

En *Ni Amor se libra de amor* se produce un paso más en la elaboración fantástica de este tipo de espacios enterrados, ya que tiene lugar una transformación de la cueva en un suntuoso palacio (“enterrado alcázar”, 872), un auténtico teatro de la maravilla donde se realiza el misterioso amor entre Cupido y Siquis (69–70). Es tal la vinculación de este lugar con el motivo del secreto que su construcción se hizo a propósito para la ocultación de la ninfa (872).²⁶ Los espacios del secreto, asociados al componente mágico (palacio, cueva e isla maravillosa) convergen aquí con la única finalidad de resguardar a los amantes.

24 Para un estudio del nacimiento de ciertos héroes y dioses en cuevas, documentado ya en las religiones de la Antigüedad, véase Cirlot 1997: 165 y Cazenave 1996: 104. Aurora Egido (1994: 184) afirma que “Calderón sintetizó una larga tradición que Cervantes y otros dramaturgos habían perfilado previamente, equiparándola [la cueva] como tumba, prisión, vientre, símbolo de la falta de libertad, de luz espiritual y física, remedo de la cueva platónica y espacio de la nada”.

25 “Before there were temples, all religious rites took place in caves” (Walker 1983: 154). “In essence, temples are civilized caves, which not only provide a place of worship but effectively curb any possibilities for ideological subversion. Frightening magic, tricky language, and uncontrolled fertility thrive in an enclosed space conveniently separated from the civilized world. Furthermore, comparisons between caves and temples imply similarities between temples and wombs” (Di Puccio 1998: 180).

26 En este ambiente fantasmagórico, artificioso e irreal encajan a la perfección los misteriosos coros que conducen a Siquis hacia el interior (870).

3.2. El espacio, generador de monstruos y revelador de secretos

De regreso a la distinción inicial entre las dos perspectivas del espacio del secreto, toca ahora situarse en la opuesta: aquellos casos en los que los personajes observan los lugares de la ocultación desde el exterior, fascinados y asustados por aquello que se les revela. En las fiestas analizadas resulta muy llamativa la prolífica metáfora del parto de los montes, con reminiscencias de la *Gigantomaquia*. En palabras de Wolfram Aichinger (en prensa),

el “parto”, el “aborto” y “el embrión” son metáforas frecuentes en el universo del poeta. El mundo parece cargado o preñado de prodigios, portentos, fuerzas latentes cuya aparición se ve como nacimiento de algo horrible y de efectos siniestros. [...] La visión del parto como momento de gran dramatismo y de efectos y sentimientos muy encontrados no es privativa de Calderón. Como hemos visto se puede haber inspirado en *La Celestina*. Otras fuentes serían las comedias tempranas de Lope de Vega y el poeta [...] Antonio Mira de Amescua (1574–1644). Sin embargo, es él quien más veces se entrega al desarrollo de imágenes y metáforas que expresan la tremenda significación existencial del acontecimiento.

De una manera excepcionalmente abundante, en las fiestas cortesanas que nos ocupan, seres extraordinarios y monstruosos surgen del seno de la tierra para el asombro de personajes y espectadores. De este modo, en *La fiera, el rayo y la piedra* la salvaje Irifile nace de manera metafórica de los montes (“*Céfiro: Saber quién es el que nace / con tanto horror. Pigmaleón: Y quién sea / el asombro destos montes*”, 1077) e irrumpe en escena en distintos momentos caracterizada como “prodigio destos montes” (1093–1094, 1098). En el caso de *Andrómeda y Perseo*, Lidoro narra la aparición de Pegaso en una descripción que vuelve a vincular la monstruosidad con el parto y el aborto (“*Es / una grieta y della nace, / si no me miente el asombro, / un bruto*”). Más adelante, el propio Perseo añade: “monstruo es de dos especies, / pues, hijo de tierra, es aire” (127) o “*Yo a alcanzalle / subiré, pues para mí / la tierra le aborta*” (128).²⁷ Con este entramado metafórico las descripciones de elementos sobrenaturales ganarían artificio.

Las cuevas, en otras ocasiones, no experimentan partos metafóricos que expulsan seres extraordinarios, sino que albergan en su interior revelaciones de gran trascendencia para las vidas de ciertos personajes. El interesado en su conocimiento debe penetrar en ellas, generalmente temeroso del carácter mágico, sagrado y sobrenatural de su particular expedición. En *La fiera, el rayo y la piedra*,

²⁷ Perseo volverá a recordar el origen del caballo: “aborto fuiste, engendrado / de la sangre de Medusa” (142).

las Parcas viven en una cueva, resguardadas de la vista de la mayoría, y reciben sacrificios de aquellos que se atreven a entrar para exponerse a su oráculo. La gruta, que “engendra prodigios” (1079), figura en este caso caracterizada como un “oscuro seno” donde se transmiten secretos (1081). Algo similar sucede en *La púrpura de la rosa*, donde aparece una “quiebra”, después denominada “gruta” (1041–1042), en la que se le aparecen a Marte personajes metafóricos enmascarados. En este lugar se produce la prototípica revelación de informaciones secretas por vía mágica: a Marte se le muestra cómo Venus se encuentra con un gallardo galán (Adonis) en los campos de Chipre. Este episodio recuerda al de *Ni Amor se libra de amor* en el que Cupido, en su enterrado palacio, enseña a Siquis imágenes sobre las bodas de sus hermanas. En ambos casos, se produce un terremoto que destruye el espacio de la revelación y rompe con la dimensión mágica. El tema del terremoto ya figuraba en *El mayor encanto, amor*, cuando Circe es castigada con el hundimiento de su palacio (105).²⁸

En *Andrómeda y Perseo* se registra un “lóbrego seno, / funesta gruta sagrada / a la deidad de Morfeo, / donde siempre andan visiones” (32). En este caso, tal y como sucede en *La vida es sueño*, el elemento onírico contribuye a la creación de un halo mágico y misterioso que facilita la transmisión de graves secretos. El juego de luces y sombras, que entronca con el gusto por la confusión y la duda, facilita la revelación de la identidad de Perseo (“entre confusas sombras / ha de ver su nacimiento”, 48).

En la misma obra figura un lugar infernal, ubicado en el interior de la Tierra; un “horroroso seno” situado en sus “entrañas”, donde habitan encarcelados las Furias, el Cancerbero, la Hidra y otros monstruos (90–93). Se trata de un espacio misterioso y oscuro, idóneo para los oráculos. De hecho, Discordia se adentra en él e invoca a las Furias con el siniestro propósito de impedir la felicidad de Perseo. La monstruosidad aparece otra vez albergada en la Tierra y asociada al destino de los personajes.

De acuerdo con esta inclinación por el componente mágico e imaginativo, en las fiestas mitológicas abundan, al lado de las cuevas, los templos consagrados a diversas divinidades, donde también se producen sucesos maravillosos y sobrenaturales que tienen que ver con el conocimiento de los designios divinos. *Ni Amor se libra de amor* se abre con una peregrinación al templo de Venus protagonizada por las tres hijas de Atamas. Dentro del lugar sagrado se produce una comunicación con la propia divinidad, que se manifiesta en contra de la belleza

²⁸ Se detecta en las fiestas mitológicas un derrumbamiento de aquellos espacios que, por su situación oculta, facilitan el acceso a los secretos, mediante la intercesión de fuerzas mágicas, oráculos o encantos.

de Siquis y le vaticina un futuro trágico. La reacción violenta de la joven, que rompe la estatua, dará lugar al comienzo de la trama. Figura también el templo de Júpiter, un refugio donde los personajes acuden para comunicarse con los dioses y pedir su mediación en problemas mundanos. Atamas ofrece en ese lugar sacrificios para evitar el cumplimiento del vaticinio y es allí donde se le ordena entregar a su propia hija como expiación por la afrenta a Venus. Por último, en *Andrómeda* y *Perseo* cabe destacar la importancia del templo de Minerva, donde se produce la violación de Medusa por Neptuno, narrada de forma bastante explícita. La inundación del templo y las reiteradas alusiones en versos paralelísticos al “susto”, “miedo” y “pavor” acentúan el poderío del dios y la violencia del episodio que ofenderá a Minerva. En este caso, el hecho de que el atroz delito se produzca en un lugar sagrado y oculto acrecienta la gravedad de sus consecuencias:²⁹

LIDORO Amante pues suyo, no
 se valió de las finezas
 de rendido; que el amor
 de un poderoso no ruega,
 cuando puede la caricia
 valerse de la violencia.
 Y así, un día que la vio
 en el templo de Minerva,
 que a las orillas del mar
 sobre sus rizos se asienta,
 desatando de sus ondas
 toda su saña violenta,
 para sus tranquilidades
 se valió de sus tormentas.
 El templo inundó, y entre
 el susto que a todos cerca,
 el miedo que a todos turba
 y el pavor que a todos ciega,
 reservando de Medusa
 la soberana belleza,
 por fuerza logró su amor...
 (59).

²⁹ Según la clasificación de Freud, expuesta en *Tótem y tabú* (2011), estos casos implicarían una ruptura del tabú de lo sagrado y, al mismo tiempo, de lo impuro.

IV. Los recursos escenográficos y el secreto

Como se avanzaba, el aparte destaca como molde del discurso latente y contenido. En *Ni Amor se libra de amor* se utiliza de manera extraordinariamente rentable (819, 825, 832, 835, 836, 885, 895, 898...) para expresar al público aquellos sentimientos o pensamientos que los personajes guardan en secreto. De esta suerte, se facilita una dualidad interpretativa de los hechos presentados en escena.

Otro elemento escenográfico vinculado al secreto y ampliamente estudiado por la crítica es el disfraz, que oculta la verdadera identidad y, por tanto, actúa como un agente de misterio y enredo en la trama. Se trata de un recurso muy común en la literatura caballerescas y bizantina, adoptado por Calderón en numerosas ocasiones a lo largo de su trayectoria creadora, pero que encaja de manera especial en el ambiente arcádico de las fiestas aquí analizadas. Así, por ofrecer algunos ejemplos, en *La fiera, el rayo y la piedra* aparecen con disfraz Pigmaléon e Ifis, extranjeros que sobreviven a un naufragio. En *Ni Amor se libra de amor*, llegan de esta guisa Lidoro, rey de Aterón, y Arsidas, rey de Chipre.³⁰

Otras veces, como se adelantaba, los personajes se visten como salvajes o fieras para vivir en los bosques. Es el caso de Irífile, que debe guardar en secreto su identidad (1077), protegida por Anteo, quien, asimismo, aparece disfrazado con pieles y barba ocultando su verdadero nombre (1101). De forma análoga, Dánae y Perseo habitan en el bosque, vestidos de villanos y lejos de su patria.³¹ Dánae llega a afirmar que “importa mucho que nadie / sepa quién soy” (82), lo cual refuerza la creación de misterio alrededor del secreto.

Como una modalidad especial de disfraz, en estas comedias de carácter mitológico figuran las transformaciones o metamorfosis propias de los dioses grecolatinos, que acrecientan el enredo y son destinadas deliberadamente al engaño de determinados personajes. En *Andrómeda y Perseo* Mercurio aparece en la figura de Andrómeda para revelar a Perseo su identidad (63). En este caso concreto, el disfraz actúa como vehículo de la ruptura del secreto, en connivencia con la música y el sueño. Según la terminología de Goffman, la ocultación de la

30 Es abundante el léxico que alude a la ocultación de sus identidades (“recato”, “he venido / de secreto”, “encubierto”, “disfrazados”..., 812), de forma que se crea una intriga desde el principio de la obra.

31 El estado salvaje, del que se trasluce la pérdida de la racionalidad, responde a la transgresión de las reglas de la civilización, a malas acciones. Esta condición, representada magistralmente por Segismundo, cuenta con raíces antiguas, como el bíblico episodio de Nabucodonosor, que paga su irreverencia a Dios con siete años viviendo en soledad como un animal. Para un estudio en profundidad de la figura del salvaje en el teatro áureo, véase Antonucci (1995).

identidad de Mercurio podría considerarse un secreto estratégico, ya que mediante la falsa apariencia de Andrómeda, adoptada durante un período de tiempo limitado, el dios seduce a Perseo y lo convence para que lo siga al interior de la cueva, donde se le revelarán parcialmente sus orígenes.

La música, que cuenta con un gran peso dramático en las fiestas cortesanas, es otro de los recursos escénicos puestos al servicio de la temática del secreto relacionado con la creación de un ambiente artificioso, misterioso, simbólico y lírico. Además de las intervenciones musicales puntuales, conviene destacar también la declamación recitativa, reservada a dioses.³² La principal función de la música en este tipo de piezas es el descubrimiento de secretos, a menudo inconfesables, revelados en muchos casos de manera enigmática o críptica. Así, en *La fiera, el rayo y la piedra*, las tres Parcas, “cantando muy triste”, revelan las causas del desorden de los elementos que se produjo al principio de la obra (1080). De modo análogo, en la misma obra, cuando los distintos personajes solo se atreven a mencionar su amor en aparte, la música, como ente diferenciado, lo hace de manera explícita, creando un juego referencial muy sugerente (114). Otras veces, son los personajes los que se valen de canciones y melodías para confesar de forma velada e indirecta sus verdaderos pensamientos, tal y como sucede en *Ni Amor se libra de amor* con el sentimiento de Lidoro y Arsidas por Siquis (825) o cuando Cupido defiende a su madre Venus en su disputa con Siquis, pero con la música reconoce que “Siquis es la diosa de la hermosura” (826). La vinculación de la música con el secreto se manifiesta de forma especial en la recurrencia de canciones que aluden en concreto a la condición oculta del amor (“*Música: Cuatro eses ha de tener / amor para ser perfeto: / sabio, solo, solícito y secreto*”, 878).³³ Asimismo, las melodías guían a Atamas hasta el alcázar enterrado donde se guarda a su hija y le van revelando “que es reina feliz destos palacios” (894).

El habitual valor descifrador de la música se alterna, en otras ocasiones, con una función opuesta: la de sembrar la confusión para facilitar el oscuro propósito de algún dios. En *Ni Amor se libra de amor*, ante la llegada de Anteo a la isla encantada, Siquis quiere escapar con él, pero Cupido, celoso, se lo impide con la ayuda de los coros, que repiten de forma desordenada las palabras de Siquis e impiden, así, que se comunique con su enamorado (875). En este mismo sentido,

³² En *Andrómeda y Perseo*, una acotación aclara que “a diferencia de los humanos” las divinidades hablan “en un estilo recitativo que, siendo un compuesto de representación y música, ni bien era música ni bien representación, sino una entonada consonancia a quien acompañaba el coro de los instrumentos” (46).

³³ “Calderón confía al coro la misión de grabar, en el ánimo de los actores que representan y en el público que escucha, la sentencia o moraleja que deberá recordar y tener presente” (Querol 1981: 13).

en *Andrómeda y Perseo* las canciones actúan como un vehículo de misterio, expresando enigmas y jeroglíficos. Ante el afán de Perseo por conocer sus orígenes, la música le responde: “*Tú lo sabrás presto. / [...] Llegando... / [...] a decirlo, sin decirlo, / y a saberlo, sin saberlo*” (44). Perseo interpreta dichas palabras como “confusos enigmas” y no desiste en su intento de conocer la verdad. El significado no llega a interpretarse en esta escena en la que el propio Perseo repite el paródico canto (45).

En este mismo sentido, es muy representativo el pasaje donde se escenifica de manera simbólica nada menos que la violación de Dánae por parte de Júpiter a través de la lluvia dorada. La música actúa como máscara, elemento distanciador e introductor de confusión que envuelve el terrible comportamiento del dios en una nebulosa mítica y estilizada (71).³⁴ El mismo Júpiter canta antes de perpetrar su crimen: “El que adora imposibles, llueva oro, / que sin él nada se vence / y con él, todo” (73).³⁵ En la propia acotación se hace referencia a la “*confusión de representar unos y cantar otros, huyendo Dánae, y Júpiter tras ella*” como final del sueño (75).

V. El léxico y el secreto

Como indicio de la importancia del tema del secreto es extraordinaria la presencia en este tipo de fiestas de léxico que alude a la ocultación. Basta mencionar las numerosas referencias a “escondarse”, “ocultar”, “callar”, “encubrir”, “preguntar”, “dar respuesta”, además de numerosos sustantivos, como “enigma” o “cifra”, que crean una red referencial que alude a lo desconocido, a aquello que capta la atención del espectador. También conviene señalar el gusto por las expresiones enigmáticas, como cuando Irífile se identifica a sí misma como “quien nace a ser ruina vuestra” (1077), o la recurrente referencia al título con la que se juega a lo largo de la obra (“La fiera, el rayo y la piedra”), manifestado también en el oráculo de las parcas (1078). La desconocida identidad de ese ser monstruoso de tres naturalezas actúa como enigma para los personajes y otorga cohesión a la pieza. Las preguntas sin respuesta, acompañadas de referencias a guardar secretos, inciden en la creación de intriga (1115–1116).

³⁴ La gravedad del asunto es recordada más adelante por Juno al caracterizar a Jove como “adúltero esposo” que cometió una “dorada traición” (90).

³⁵ El disfraz de Cupido “con alas, arco y flechas” sugiere un contenido erótico en el episodio, pero al mismo tiempo incrementa el efecto artificioso y actúa como suerte de licencia para que tan horribles hechos se presenten en escena. En este caso, su ocultación de la identidad podría considerarse un secreto estratégico, según la ya citada clasificación de Goffman, ya que responde al fin determinado de agredir a Dánae.

Para terminar, en *Andrómeda y Perseo*, los Ecos revelan de un modo cifrado valiosa información, intercalada en el parlamento de Andrómeda, aprovechando la repetición de ciertas palabras. Se trata de un juego próximo a los acrónimos gracias al cual Andrómeda, finalmente, reúne el mensaje de su salvación: “una ventura hay segura” (140–141).

Final

El tema del secreto, presente a lo largo de toda la producción calderoniana, adquiere en las fiestas mitológicas una centralidad destacable, ligado a elementos tan esenciales como los personajes, los espacios, la temática, el léxico o los componentes escenográficos. En contraste con otros géneros, se aprecia en estas obras una mayor tendencia a la fantasía que propicia un desarrollo más profundo de episodios violentos o indecorosos, graves secretos, que figuran de manera latente en la totalidad del corpus del dramaturgo, pero que, en estos casos, se amplifican y muestran en primer plano.

Son dioses los que cometen las terribles acciones, reveladas a modo de advertencias moralizantes, de suerte que la máscara que en otro tipo de comedias aportaba la metáfora se compone ahora de las propias características del género (elemento musical, aparato simbólico y escenográfico, licencias a la magia...). En fin, Calderón halla en la fiesta mitológica el marco idóneo para dar rienda suelta a lo irracional, lo salvaje y lo monstruoso, en un universo mítico de cuevas, oráculos e islas encantadas que se aleja, deliberadamente, de la realidad de los espectadores y se adentra en las oscuras esferas de la imaginación y el sueño.

Bibliografía

- Aichinger, Wolfram (2013): “El secreto en la comedia de Calderón y en la vida cortesana”, en: Bègue, Alain/Herrán, Emma (eds.): *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón, 19), pp. 705–712.
- (en prensa): “El parto violento en Calderón y el dramatismo del parto en la España del Siglo de Oro”, en: Tietz, Manfred/Arnscheidt, Gero (eds.): *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht / Amsterdam 18–22 de julio de 2011*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- Aichinger, Wolfram/Kroll, Simon (2011): *Secretos a voces. Calderón de la Barca y las cifras del Barroco*, Viena: Turia+Kant.
- (2013): “Secrets and Secrecy in Calderón’s Comedies and in Spanish Golden Age Culture. Outline of a New Research Focus in Calderonian Studies”, *Hipogrifo* 1, 2, pp. 135–144.

- Antonucci, Fausta (1995): *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona: RILCE/Universidad de Navarra.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007a): *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid: Biblioteca Castro.
- (2007b): *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. Don William Cruickshank, Madrid: Biblioteca Castro.
 - (2010): *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid: Biblioteca Castro.
 - (2012): *Andrómeda y Perseo*, ed. Enrique Rull, Kassel: Reichenberger.
- Castro Rivas, Jéssica (2013): “Secreto y silencio en *La banda y la flor* de Calderón de la Barca”, en: Mata, Carlos/Sáez, Adrián J./Zúñiga, Ana (eds.): “*Festina lente*”. *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (IISO 2012)*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Cancelliere, Enrica (2013): “Amor y Psique. Hermenéutica de una fábula”, *Anuario calderoniano*, vol. extra, pp. 21–48.
- Cazenave, Michel (1996): *Encyclopédie des symboles*, Paris: Le Livre de Poche.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997): *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- De Armas, Frederick (1986): *The Return of Astrea. An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington-Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Déodat-Kessedjian, Marie Françoise (1999): *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Di Puccio, Denise (1998): *Communicating Myths of the Golden Age “Comedia”*, Lewisburg/London: Bucknell University Press/Associated University Presses.
- Egido, Aurora (1986): “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia”, *Bulletin Hispanique* 88.1–2, pp. 93–120.
- (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Editorial Crítica.
 - (1994): “La de Montesinos y otras cuevas”, en: *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona: PPU, pp. 179–222.
 - (1995): “*La vida es sueño* y los idiomas del silencio”, en: *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel: Reichenberger, pp. 217–234.
- Freud, Sigmund (2011 [1912]): *Tótem y tabú*, trad. Luis López-Ballesteros de Torres, Madrid: Alianza.
- Goffman, Erving (1969): *The Presentation of Self in Everyday Life*, London: Allen Lane The Penguin Press.
- Haverbeck Ojeda, Erwin (1975): *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Iglesias Feijoo, Luis/Vara López, Alicia (2013): “De luces, sombras y asombros: una lectura de *La estatua de Prometeo*”, *Anuario calderoniano*, vol. extra, pp. 213–233.
- Lapesa, Rafael (1983): “Lenguaje y estilo de Calderón”, en: García Lorenzo, Luciano (ed.): *Calderón. Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro”*, Madrid, 8–13 de junio de 1981, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. I, pp. 51–101.
- Marin, Louis (2012): “Lógicas del secreto”, *Revista de Occidente* 374–375, pp. 11–26.
- Mujica, Bárbara Louise (1980): *Calderón’s Characters: an Existential Point of View*, Barcelona: Puvill.
- Neumeister, Sebastian (1978): *Mythos und Repräsentation: die mythologischen Festspiele Calderóns*, München: Wilhelm Fink.

- (1982): “Saber y callar. Apuntes para una socio-patología del Siglo de Oro”, en: Hempel, Wido/Briesemeister, Dietrich (eds.): *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal: Madrid, 31 de marzo a 2 de abril de 1978*, Tübingen: Niemeyer, pp. 218–228.
- Parker, Alexander A. (1973): “Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático-social de Calderón”, en: Flasche, Hans (ed.): *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano, Hamburgo, 1970*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 79–87.
- (1982): “Segismundo’s Tower: a Calderonian Myth”, *Bulletin of Hispanic Studies* 59, pp. 247–256.
- Querol, Miguel (1981): *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Barcelona: Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2005): *Pasiones frías: secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid: Marcial Pons.
- Sáez, Adrián J. (en prensa): “Entre el deseo y la realidad: del incesto en la comedia áurea”, *Bulletin Hispanique*.
- Simmel, Georg (2012): “La sociedad secreta”, *Revista de Occidente* 374–375, pp. 82–95.
- Snyder, Jon R. (2009): *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, Berkeley/London: University of California Press.
- Valbuena Briones, Ángel (1977): *Calderón y la comedia nueva*, Madrid: Espasa Calpe.
- Walker, Bárbara G. (1983): *The Woman’s Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York: Harper Collins.

Nota: Este trabajo forma parte del proyecto “Secrets and Secrecy in Calderón’s Comedies and in Spanish Golden Age Culture. Including a Critical Edition of *El secreto a voces*”, financiado por el Austrian Science Fund FWF (Project number P 24903-G23) y el Austrian National Bank (OeNB) Jubiläumsfonds (Project number 14725), y desarrollado en la Universidad de Viena bajo la dirección de Wolfram Aichinger. Además, el presente estudio se ha visto beneficiado por mi participación en el Proyecto de Investigación FFI2012–38956 de la DGICYT, dirigido por Luis Iglesias Feijoo, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009–00033 “Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)” (conocido como TC-12), cuyo coordinador general es Joan Oleza.