

# BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

## SUMARIO

*Nota del Director*

## ESTUDIO

CASAS RIGALL, Juan. *La estructura bibliográfica de los manuscritos e incunables hispanomedievales vernáculos* — COMELLAS, Mercedes. *La novela interesante o la verdad de las novelas entre Romanticismo y Realismo*.

## ARTÍCULOS

MONDOLA, Roberto. *Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la Commedia: el Infierno de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)* — SÁEZ, Adrián J. *Justicia y muerte: dos notas a La cena del Rey Baltasar, de Calderón* — SERVÉN DÍEZ, Carmen. *Concepción Gimeno de Flaquer y los escritores españoles: El Álbum de la Mujer mexicano entre 1883 y 1888* — PICHEL GOTÉRREZ, Ricardo. *De la Casa Astorga-Altamira a la Biblioteca de Menéndez Pelayo. El itinerario final de la Historia Troyana (BMP Ms. 558)* — EZAMA, Ángeles. *De aristócrata a socialista: María Vinyals, escritora, periodista y oradora* — LUNA SELLÉS, Carmen. *Imagen gráfica y proyección pública de Benito Pérez Galdós en la prensa de principios del siglo xx* — PAREDES, Alberto. *Ediciones francesas originales de Rubén Darío* — PERULERO, Elena. *El "Informe Azcárate sobre Blas de Otero"*.

## DOCUMENTOS

MASCATO REY, Rosario. *De Menéndez Pelayo a Said Armesto: el proyecto ministerial de Romanones para la creación de las Cátedras de Literaturas Regionales* — CRESPO LÓPEZ, Mario. *Cartas entre José Corredor-Matheos y José María de Cossío (1962-1970)*.

## BIBLIOGRAFÍA

RIBAO PEREIRA, Montserrat. *Cortesianos, trovadores y pendencieros: Don Juan Tenorio y El trovador, de vuelta* — LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. *Nueva York en un poeta o la configuración previa de la metrópoli como topos poético futuro* — TALÉNS, Jenaro. *La «invención» de la literatura (española)*.

## NECROLÓGICAS

*Carlos Blanco Aguinaga – José María Castellet – Nigel Dennis – Francisco Márquez Villanueva – Ana María Matute – Martín de Riquer – Elías L. Rivers – Russell P. Sebold – Cesare Segre – Robert Cecil Spires.*

**JUSTICIA Y MUERTE:  
DOS NOTAS A LA CENA DEL REY BALTASAR  
DE CALDERÓN**

**M**emento mori, «quia pulvis es, et in pulverem reverteris» (Génesis, 3, 19) es una lección muy presente en el Siglo de Oro: literatura, pintura, arte efímero y funerario recuerdan una y otra vez la mortalidad del hombre, la finitud de la vida que reflejan calaveras y esqueletos, espejos y relojes, etc., etc. Conjuntamente, esta cuestión fundamental para el cristiano discurre por otro cauce normativo: los tratados de *ars moriendi*, sobre los que volveré en breve.

En este contexto, se entiende que muchos de los ingenios áureos meditaran sobre la muerte, dejando rastro impreso de sus preocupaciones y reflexiones: Lope de Vega en los poemas de sus *Rimas sacras* —todo un «ciclo de arrepentimiento» para algunos—, el estoico Quevedo en multitud de versos morales («¡Ah de la vida!... Nadie me responde?», «Fue sueño ayer; mañana será tierra», «Vivir es caminar breve jornada»...) y especialmente en su tratadillo *La cuna y la sepultura* (1634), por citar dos ejemplos señeros. En el caso de Calderón no se puede explorar más que su producción dramática, toda vez que al lado no cuenta más que con un manojo de poesías exentas. No es ocioso, sin embargo, explorar el tema de la muerte en su dramaturgia: así, se podría analizar la reescritura de mitos que acaban fatalmente (valga *Eco* y *Narciso*), la visión jocosa de la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, las muchas formas de morir que se dan cita en sus composiciones (duelos, guerras, sangrías, suicidios...) y, de la mano, el espectáculo del horror que lleva a las tablas cadáveres, cabezas decapitadas y un sinnúmero de lances luctuosos<sup>1</sup>. Sin embargo, en este sentido dos vías resultan especialmente significativas: la relación de la preceptiva cristiana (católica) sobre una buena muerte con la creación literaria y, a la

---

<sup>1</sup> Respectivamente, ver Bauer-Funke, 2008; Pérez-Rasilla, 1999; Lorena Lieja, 2009. Sobre el suicidio en el teatro calderoniano preparo un trabajo que saldrá próximamente (de momento, hay algunos sobre este motivo en novela, poesía y algunas comedias lopescas). Couderc, 2009; y Vaccari, 2010, han estudiado la presencia y función de los cuerpos muertos en el caso de Lope, trabajo que debe abordarse en Calderón. Y sobre reescritura, ver Sáez, 2013.

par, la configuración de la Muerte como ente dramático<sup>2</sup>. Dos rasgos que se dan paradigmáticamente en *La cena del rey Baltasar*, auto sobre el que centraré las apostillas que siguen.

«ENSEÑA AL HOMBRE A MORIR»

Así se expresa la Muerte sobre el poder del sueño, su imagen predilecta (*La cena del rey Baltasar*, v. 1032)<sup>3</sup>. Pero antes de entrar en el terreno prometido, conviene explorar brevemente el contexto, porque en la época latía «un incesante, omnipresente discurso sobre la muerte», que en la actualidad puede resultar difícil de entender<sup>4</sup>. Se ramificaba en sermones y obras como el *Libro de la oración y meditación* (1554) de fray Luis de Granada, al tiempo que gozaba de un género propio de corte ascético: las artes de *bene moriendi*.

Nacidas en el siglo xv y difundidas en latín y romance, estos tratados eran una suerte de manuales que versaban sobre la experiencia espiritual del moribundo, aconsejaban a los religiosos y acompañantes, y se centraban en los pasos preparatorios para una muerte digna y «dominada»<sup>5</sup>. Aconsejaban, entre otras cosas, estar escoltado de familiares o amigos cercanos, ofrecían avisos contra las tentaciones, una serie de oraciones y establecían el requisito de la confesión, algunas lecturas de provecho y preguntas para el moribundo, siempre con un grado de variedad mínimo, especialmente en detalles como el número de acompañantes. El siglo xvi acoge dos hitos para la evolución del género: las disposiciones del Concilio de Trento y la salida del *De praeparatione ad mortem* (Basilea, Hieronimus Froben y Nicolaus Episcopius, 1534) de Erasmo, que debió de llegar a España tempranamente para aparecer romanceado al año siguiente<sup>6</sup>. Como cabría esperar, su sombra es alargada en las *artes moriendi*, que sufren una profunda transformación a partir de entonces, en conjunción con los quehaceres de la *Agonía del tránsito de la muerte* (Toledo, Juan de Ayala, 1537) de Venegas<sup>7</sup>: o más bien un giro decisivo por el que el discurso se va a centrar en la trayectoria vital del hombre hasta el último envite, y no únicamente en el órdago final. Esto es: desaparece —o se mitiga— la bata-

<sup>2</sup> Pionero en este sentido es Infantes, 1984.

<sup>3</sup> Cito por mi edición en colaboración con A. Sánchez Jiménez. Manejo el resto de autos en los textos consignados en la bibliografía final.

<sup>4</sup> Galván, 2012, p. 520; ver pp. 522-526.

<sup>5</sup> En realidad, las más breves y populares versaban sobre la experiencia espiritual del moribundo y contenían xilografías; las más extensas añaden instrucciones más detalladas. Ver O'Connor, 1942; Adeva Martín, 1990, pp. 817-822 y 2002; Martínez Gil, 1993; Redondo, 1993; Lawrence, 1998; y VV.AA. 2008, más el panorama historiográfico de Azpeitia Martín, 2008. Para la muerte, conviene consultar Ariès, 1991.

<sup>6</sup> Para la recepción hispana del tratado, ver Blanco, 2012.

<sup>7</sup> Adeva Martín, 1984, critica la ascendencia siempre concedida a Erasmo y defiende fuertemente la importancia de Venegas.

lla dialéctica entre el bien y el mal al borde del lecho de muerte, se bascula desde la agonía a un nuevo *ars vivendi* que recomienda prepararse a lo largo de toda la vida para el decisivo trance, porque resulta arduo librarse en un instante de una carga acumulada durante tanto tiempo. Se configura así un horizonte social acerca de la muerte que se refleja en la literatura.

Algunos trabajos han manifestado ya la influencia de las ideas de *bene moriendi* sobre los libros de caballerías —*Tirante el Blanco* en especial— o *Don Quijote*<sup>8</sup>. Las similitudes apreciadas son muy notables, y muestran un trasfondo común, un acuerdo sobre la ortodoxia del último trance. Con todo, no cumplen ninguna función didáctica. En cambio, no resta más que un paso para poner en relación el adoctrinamiento sobre la muerte que se da en estos tratados con otras manifestaciones más cercanas al vulgo como los sermones o el teatro, que sí poseen un afán divulgativo (catequético). Tal como propone Roig, «también los autos sacramentales pueden convertirse en buenos cauces de distribución de la actitud vital que se requiere del cristiano», perspectiva que permite entender estas piezas como un verdadero «*ars moriendi* teatral»<sup>9</sup>.

Y eso que la muerte no es motivo favorito de la dramaturgia sacramental, que en ocasiones privilegia el mensaje catequético y otra serie de recursos antes que el catálogo de crímenes y horrores que podían verse —aunque fuese en bosquejo— en la comedia<sup>10</sup>. Se da, desde luego, un marcado belicismo derivado de las oposiciones entre las fuerzas del bien y del mal que muchas veces parece una auténtica batalla entre ejércitos enemigos. También abundan aquí y allá referencias a la fugacidad de la vida, la vanidad de los bienes mundanos, el destino final del alma, Jesucristo como vencedor de la muerte, etc. Sin embargo, son semillas dispersas que aisladamente pueden pasar por simples paráfrasis bíblicas o recreaciones de tópicos literarios<sup>11</sup>. Por eso, como demuestra Roig en su trabajo sobre *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, es preciso adoptar una perspectiva de conjunto que permita apreciar cabalmente el alcance de este motivo y comprender las conexiones que unen al género sacramental con la literatura sobre el bien morir. Relaciones que se pueden deber a influencias o ser, tal vez, rastro común de un mismo discurso sobre la muerte que permeaba diferentes manifestaciones culturales.

La presencia de la Muerte (ver *infra*) en *La cena del rey Baltasar* ya supone un toque de atención que avisa de la importancia del tema en el auto. Porque, paradoja mediante, la muerte puede cobrar vida: en efecto, el personaje de la Muerte, de origen medieval, pervive en el teatro del siglo XVII como una

<sup>8</sup> Ver Galván, 2009, 2012 y en prensa; Sáez, 2012.

<sup>9</sup> Roig, 2012, p. 140.

<sup>10</sup> Entiéndase la importancia del decoro en la época, que determinaba que el incesto, por ejemplo, estuviese reducido más a amenaza latente que a fatalidad cumplida, o que las muertes aconteciesen fuera de escena antes de mostrarse el cadáver resultante.

<sup>11</sup> Roig, 2012, p. 147.

figura alegórica. De aparición no muy frecuente salvo, claro está, en la comedia religiosa y en el auto sacramental. Y, con todo, su función no siempre pasa de ser un simple recurso escénico orientado al *movere*.

Según Roig, en el corpus sacramental de Calderón se puede deslindar entre personajes que tienen «un regusto fúnebre» como Medusa en *Andrómeda y Perseo* o Sombra en *La cura y la enfermedad* (que viene a sustituir a la Muerte de su primera versión, *El veneno y la triaca*), y las recurrencias de la Muerte *stricto sensu*, limitada a *El pleito matrimonial*, *La cena del rey Baltasar*, *La segunda esposa* y *Triunfar muriendo*, *Lo que va del hombre a Dios*, más una intervención menor en la redacción primera de *Tu prójimo como a ti*<sup>12</sup>. En todos los casos posee un carácter ambiguo en su relación con el hombre, pero únicamente en *La cena del rey Baltasar* no se presenta como su enemiga, en alianza con las fuerzas del mal, y aun así hace gala de una mayor violencia en actos y palabras<sup>13</sup>.

La Muerte aparece algo tarde sobre las tablas (tras v. 647), pero lo hace con gran fuerza. Su salida satisface los lamentos de Daniel sobre quién será capaz de reparar las ofensas que recibe Dios. Esta vigorosa entrada en escena de la Muerte, en respuesta a una cuestión, tiene un paralelo versos más abajo (v. 781), y se asimila a la presentación del demonio en numerosas piezas dramáticas de la época, desde el *Códice de autos viejos* a *El mágico prodigioso* calderoniano, pues también esta figura suele salir a escena para afirmar su poder con un «yo» ante la pregunta o proposición (de pacto) hecha por otro personaje<sup>14</sup>. Pero aquí la Muerte, como he adelantado, se despoja de sus connotaciones malignas, y se presenta humanizada. Ya desde su atuendo de galán («Sale la Muerte con espada y daga, de galán, con un manto lleno de muertes», v. 647a acot.)<sup>15</sup>. Con todo, no se quita su capa tenebrosa, de omnipotencia sobre toda vida, que enlaza con el trasfondo clásico de la(s) Parca(s), del que todavía conserva la fuerte capacidad de conmover a sus interlocutores.

A ello contribuye su parlamento en octavas reales agudas, metro italiano —ya de por sí raro en el teatro de Calderón— en el que ningún otro personaje se expresa. En el teatro sacramental se relaciona con los personajes malignos y preferiblemente para monólogos<sup>16</sup>. Pero por los mismos años la octava servía como una marca de «retórica trágica» que el joven dramaturgo empleaba —en sus comedias de la *Primera* parte— en pasajes con finalidad emotiva en

<sup>12</sup> Roig, 2014, trabajo que manejo gracias a la generosidad de la autora.

<sup>13</sup> Roig, 2012, pp. 140-141; 2014.

<sup>14</sup> González Fernández, 2001, pp. 111-112. Ver también Fernández Rodríguez, 2007.

<sup>15</sup> Porque aunque se describe en femenino («la Muerte»), esta caracterización indica que es un personaje masculino.

<sup>16</sup> Hofmann, 1983; Mackenzie, 2011-2012, p. 175, quien recuerda que otros monólogos en octavas se dan cita en *La hidalga del valle* y la primera versión de *El divino Orfeo*, mientras en *El pleito matrimonial* y *La torre de Babilonia* sirve para diálogos. Es una tendencia común a las comedias calderonianas, como ya veía Marín, 1982, pp. 9-10.

las que dramatiza imágenes de dolor, horror y muerte, y en los que es asimismo frecuente su conexión con situaciones o temas de aire épico<sup>17</sup>. Caso parecido al presente: nada más irrumpir en escena y con Daniel dominado por el asombro ante su presencia, la Muerte se autocaracteriza en una tirada de casi 90 versos. Más en detalle, en este parlamento reclama deseoso su derecho a ejecutar a Baltasar y presume de sus grandes poderes, que, sin embargo, somete a la autoridad del profeta («[...] hoy solo me toca obedecer», v. 692) de cara a ejercer la justicia divina. Según se verá, la Muerte no es juez, sino emisario y verdugo.

#### EL REY ANTE EL TRIBUNAL DE DIOS

Porque aunque tradicionalmente el final de los autos es una celebración de la misericordia divina, la historia de *La cena del rey Baltasar* configura un auto de castigo, que culmina en la habitual celebración eucarística y en una advertencia penitencial. Dentro del corpus de autos calderonianos solo se puede poner al lado de *La vida es sueño* (castigo final del Hebraísmo y la Sinagoga) y *Lo que va del hombre a Dios* (el Hombre permanece encarcelado, incapaz de pedir perdón). Justo en este, el Pesar se sorprende del inicio de la acción en un comentario metadramático:

[...] ¿qué me ha de entristecer  
sino ver un argumento  
vuelto lo de abajo arriba?  
¿No estaba en estilo puesto  
que empiece el hombre pecando,  
que acabe Dios redimiendo,  
y en llegando el Pan y el Vino  
subirse con él al cielo,  
al son de las chirimías?  
Pues ¿cómo hoy no pasa eso?  
¿Es mozárame este auto? (LQ, vv. 453-463)

Tampoco el cierre de *La cena del rey Baltasar* sigue el esquema natural del género, pues el monarca pecador muere. No obstante, la ejecución no se produce a las primeras de cambio, sino que Baltasar recibe hasta tres oportunidades en forma de advertencia para que rectifique y se aleje de la senda equivocada. Y no porque la Muerte no desee llevar a cabo el castigo desde el comienzo, sino porque el profeta Daniel no se lo permite. Por el contrario, solo concede que la Muerte le haga «los justos requerimientos / que pide la ejecución» (vv. 752-753). El uso de voces judiciales en este pasaje introduce la clave de articulación de la condena final.

<sup>17</sup> Antonucci, 2012.

Nada extraño en Calderón, por lo demás: ambiente, familia (su padre era secretario del consejo y contaduría mayor de hacienda) y estudios le proporcionaron «una familiaridad de primera mano con las prácticas y [los] valores jurídicos que distinguían la sociedad castellana de la época»<sup>18</sup>. El conocimiento de este mundo legalista se refleja repetidamente en su universo dramático en pasajes diversos, desde menciones fugaces a elaboraciones complejas que recuerdo a vuelapluma. En sus dramas de honor (*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*) y otros afines (*El alcalde de Zalamea* o *La devoción de la cruz*), los protagonistas echan mano de una casuística y una terminología jurídicas en sus quejas más o menos irónicas contra la tirana «ley» del honor, que les fuerza a actuar —o eso dicen— en contra de sus mujeres. De hecho, contribuye la organización del discurso a partir de tales esquemas argumentativos. Valga un ejemplo en boca de Curcio, excepcional por su condición de testigo, juez y parte en el asunto:

¿Qué importa que un noble sea  
desdichado (¡oh, ley tirana  
de honor!, ¡oh, bárbaro fuero  
del mundo!), si la ignorancia  
le disculpa? Mienten, mienten  
las leyes, porque no alcanza  
los misterios al efeto  
quien no previene la causa.  
¿Qué ley culpa a un inocente?  
¿Qué opinión a un libre agravia?  
Miente otra vez, que no es  
deshonra, sino desgracia.  
Bueno es que en leyes de honor  
le comprehenda tanta infamia  
al Mercurio que le roba  
como al Argos que le guarda.  
¿Qué deja el mundo, qué deja,  
si así al inocente infama,  
de deshonra para aquel  
que lo sabe y que lo calla?  
(*La devoción de la cruz*, vv. 671-690)

A crímenes y sentencias pueden seguir apelaciones (la audiencia de Leonor ante el rey Pedro en *El médico de su honra*), hay personajes con autoridad legal (don Mendo en *Las tres justicias en una*), etc. Igualmente, la tensión en la tercera jornada de *El alcalde de Zalamea* escala a raíz de las disputas juris-

<sup>18</sup> Paterson, 1985, p. 193. Sobre las relaciones del poeta con la justicia y las instituciones jurídicas, ver Vivó de Undabarrena, 2004; Valdés Pozueco, 2012.

diccionales sobre el proceso que se tiene que armar contra el capitán Ataide, acusado de violar a la hija de Pedro Crespo.

Dentro del género sacramental Arellano ha diferenciado el paradigma compositivo del juicio o pleito, clave a partir de la cual se construye total o parcialmente el entramado alegórico<sup>19</sup>: así, Calderón articula ciertos autos en forma de pleito, ya sea por alimentos (*Los alimentos del hombre*), por pruebas de linaje (*La hidalga del valle* y *Las órdenes militares*) o por disputas matrimoniales (*El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*), o de juicio inquisitorial contra herejes (*No hay instante sin milagro*), un paradigma que es especialmente frecuente como colofón de algunos textos (*El cordero de Isaías*, *El santo rey don Fernando, primera parte*). De acuerdo con este esquema, solicitantes, testigos, jueces, etc., desfilan a menudo por sus versos.

En *La cena del rey Baltasar* la clave jurídica no alcanza el estatuto de paradigma compositivo, si bien es notable la estructuración del argumento en tres fases marcadas por los avisos que la Muerte, a instancias de Daniel, hace a Baltasar antes de aplicarle la justicia divina. Antes, el profeta a solas ya ha advertido al rey del poder de Dios, y aunque está protegido por la divinidad (que detiene la mano de Baltasar cuando este intenta asesinar a Daniel), el hebreo no es suficiente para esta «lid cruel» (v. 79)<sup>20</sup>. Es cierto que, como sostiene Gilbert, Daniel en solitario recuerda al rey «la dependencia del hombre frente a Dios» pero solo la alegoría de la Muerte le sirve para hacer que el rey tome «conciencia de la futilidad su poder temporal»<sup>21</sup>. Por eso necesita de un agente más activo que complete, que lleve a efecto sus mensajes, que convierta sus *dicta en facta*.

Y es que el profeta y la Muerte constituyen «el tribunal divino» (v. 744), según el parlamento de Daniel que introduce el léxico jurídico arriba anunciado: «requerimientos» (v. 752), «ejecución» (v. 753) y otros que comento seguidamente. Sus palabras ponen de manifiesto que la pareja de personajes constituyen las dos caras de la justicia: la severidad y la misericordia, el león y el cordero. Así, Daniel afirma que la Muerte es:

<sup>19</sup> Arellano, 2001, pp. 33-38. Ver también Roig, 2011, pp. 61-68.

<sup>20</sup> Se podrían diferenciar, por tanto, cuatro fases. Ahora bien, entiendo este primer encuentro como una advertencia diferente, que no posee la misma fuerza ni el mismo carácter que las otras tres etapas realizadas por la Muerte, y en las que, como se verá a continuación, influye el discurso jurídico.

<sup>21</sup> Gilbert, 2002, p. 160. Esta función del personaje de la Muerte dentro de la justicia no es nueva: como recuerda Roig, 2014, pp., en *Las cortes de la Muerte* y *la Farsa del triunfo del Sacramento* de Lope, aparece como presidente de las Cortes y carcelera del estado de la Inocencia, respectivamente. Si cabe, aquí casa mejor toda vez que la condena máxima que puede imponerse es precisamente la muerte. Personaje alegórico que en *El pleito matrimonial* es el único capaz de anular («da por ningunas», v. 138), de separar, el enlace entre el Alma y el Cuerpo.



Severo y justo ministro  
de las cóleras de Dios,  
cuya vara de justicia  
es una guadaña atroz. (vv. 740-744)

Esto es, la Muerte representa el rigor de la justicia frente a Daniel, símbolo de la disposición eterna de Dios para perdonar al pecador si este se arrepiente. Merced a este atributo, Daniel pretende salvar a Baltasar:

Baltasar quiere decir  
«tesoro escondido», y yo  
sé que en los hombres las almas  
tesoro escondido son.  
Ganarle quiero [...]. (v. 754-758)

Apurando algo más la clave inquisitorial que aparece después, el profeta podría ser el brazo eclesiástico que decidía la pena de los acusados, mientras la Muerte representa al brazo seglar (mencionado en v. 1465), encargado de ejecutar la sentencia.

Una vez que los miembros ya han constituido el tribunal, comienzan a actuar. El auditorio conoce de antemano el fin que le espera al rey Baltasar, así que el *quid* del auto radica en dramatizar el relato bíblico (*Daniel*, 5, 1-31) de forma original. O sea: dramatizar cómo llega a morir alguien que está muerto de antemano<sup>22</sup>. Y parte de esta novedad se logra a través de la secuenciación del proceso en tres pasos que se suceden ante la pertinacia del pecador: primero, Daniel solo permite que la Muerte le dé un primer aviso a Baltasar en el que muestre su poder sin llegar a usarlo (expresado mediante la metáfora de la espada que desnuda pero no empuña, vv. 763-767); después, la Muerte vuelve a ponerse frente al acusado en forma de sueño (su hermano, según Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, II, p. 324); y, finalmente, cuando Baltasar profana los vasos del Templo de Jerusalén se pronuncia la sentencia final<sup>23</sup>. Un veredicto que no admite apelación alguna. Cada fase se dramatiza mediante un mecanismo diferente, en un movimiento *in crescendo* que se traduce en una complicación escenográfica progresiva, como se verá.

Se suceden así los pasos tipificados en el proceso penal de la Castilla de la época: en efecto, en la fase sumaria el juez debía hacer el requerimiento a la parte («o otra persona», dice Covarrubias) para que entre a formar parte de la acusación, se presente ante él, etc. En caso de incumplimiento seguían multas y, al cabo, se llegaba a la sentencia<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Al igual que el *Quijote* (Galván, 2012, p. 534).

<sup>23</sup> Agravio que consiste en beber en los vasos en un banquete profano y brindando — para mayor deshonra— a la salud de sus dioses.

<sup>24</sup> Ver Alonso Romero, 1982.

En el primer lance, la Muerte debe recordarle a Baltasar que es mortal (v. 762). Poca cosa, piensa este personaje, pues para ello «sola una vislumbre basta, / de mi mal sola una voz» (vv. 778-779). Guiado por el veloz Pensamiento, la Muerte sale al encuentro del delincuente para entregarle el primer aviso, su notificación<sup>25</sup>. Muy oportunamente, sale al paso del rey cuando este se halla apenado, tratando de saber «¿Cuál ha de ser el castigo / que me ha prometido [Daniel]?» (vv. 810-811). Pues bien, justo entonces la Muerte vuelve al tablado —de nuevo con gran potencia— y responde: «Yo» (v. 811), y con su imponente presencia hace temblar a Baltasar. Esta primera advertencia comienza con el juego escénico de los pasos adelante y atrás<sup>26</sup>. Prosigue con una metáfora económica: se presenta como el acreedor del rey, quien tiene una deuda por su condición de mortal<sup>27</sup>, y que en algún momento debe cumplirse. Baltasar lee su mortalidad en un libro de memorias (vv. 844-855), y suplica tener «más plazo a la vida» (v. 858). La Muerte le concede una prórroga —tenta decir que contra su voluntad— porque «aún no está declarada / hoy la justicia de Dios» (vv. 860-861, nótese la nueva voz legal), y se va, no sin antes dejarle un memorial en el que pueda volver a constatar su finitud en la sentencia «polvo eres», etc., citada al inicio de este trabajo (vv. 866-869).

La conmoción del pecador es fugaz, pues esta nueva advertencia ya despierta su soberbia e incredulidad («Siendo eterno, ¿polvo soy? / ¿Polvo he de ser, siendo inmortal? / ¡Es engaño, es ilusión!», vv. 871-873), y vuelve por sus fueros auxiliado por Vanidad e Idolatría, que rasgan el recordatorio. Solo apenas 100 versos después (del v. 865 al 974), la Muerte regresa y comprueba el fracaso de su embajada anterior<sup>28</sup>:

¿Tan poco pudo la pena  
de mi memoria que ha sido  
de la Vanidad olvido? (vv. 978-980)

En efecto, Baltasar se ha olvidado de la muerte: en tanto personaje, sí, pero especialmente en cuanto fin de la vida. Craso error, pues los tratados de *ars bene moriendi*, especialmente desde que entienden que toda la vida es tan solo una preparación para la sepultura, advierten de la necesidad humana de ver el final del camino desde la misma cuna. Una de las primeras lecciones que un ermitaño enseña en el *Espejo de cristal* (1625) de Pedro Espinosa versa sobre la importancia de la *meditatio mortis*: «la más terrible y espantosa

<sup>25</sup> Voz que vale «El acto de hacer saber alguna cosa jurídicamente para que la noticia dada a la parte le pare perjuicio en la omisión de lo que se le manda o intima, o le corra término» (*Aut.*).

<sup>26</sup> De modo parecido, aparece en *El veneno y la triaca*, vv. 291-353.

<sup>27</sup> La Culpa en *La hidalga del valle* se presenta como «dezmera / de mí misma» (vv. 141-142) que va a «Cobrar / el pecho a que reducidos / estáis todos los humanos» (vv. 233b-235).

<sup>28</sup> Roig, 2012, p. 141.

[cosa] es la muerte, y la mayor ciencia, aparejarse para bien morir. Y no hay cosa más olvidada» (p. 61). Enseñanza que Calderón reitera en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (datado entre 1631 y 1646). Allí, ante el temor del Cuerpo y la Vida, el Entendimiento dice a la Memoria que debe guardar el recuerdo de la muerte:

MEMORIA	Pues ¿cómo podrá librarla la memoria de la muerte?
ENTENDIMIENTO	Acordándola de habella segura estará la vida, pues solo de ella se olvida quien solo se acuerda de ella. (vv. 523-238)

Aunque, para su mal, el Cuerpo se niega a ello.

Resistencia similar a la del rey Baltasar. Así las cosas, la Muerte puede subir al siguiente nivel de admoniciones, si bien todavía actúa con las manos atadas. Ya que antes su voz no ha vencido, prueba suerte con su «sombra» (vv. 981-983). Con opio y beleño «de los montes de la luna» (v. 985, porque así su poder es más fuerte) adormece a Baltasar. En otras palabras: el sueño, como su «imagen pálida» (v. 987), debe recordarle a la muerte.

En sus autos, Calderón aprovecha la potencialidad simbólica del sueño como «un mecanismo complejo y muy dúctil que le concede una gran expresividad y le posibilita comunicar las verdades ocultas en el plano de la alegoría»<sup>29</sup>. En un trabajo de gran interés, Duarte diferencia entre personajes que simplemente reposan (durmientes) y otros que durante su descanso ven imágenes o visiones relacionadas con sus actos (soñadores)<sup>30</sup>. A esta categoría pertenece el rey Baltasar, que parte de una historia bíblica que sustenta el argumento. Más en detalle, se asiste a un paso de la primera a la segunda categoría: en palabras de Gilbert, se evoluciona desde «el mero acto de dormir hacia una experiencia sensorial y emocional atormentada llena de representaciones oníricas»<sup>31</sup>. Porque la singularidad de este caso radica en que

<sup>29</sup> Duarte, 2011, p. 148. Para Méndez, 2002, p. 651, es «Motivo escénico, metáfora existencial, personificación alegórica, fuente de enigmas y equívocos, de yerros y de iluminaciones».

<sup>30</sup> Duarte, 2011. Para el caso de *La cena del rey Baltasar*, ver Gilbert, 2002 y 2004, que matiza ciertos excesos de Parker, 1943, pp. 156-196.

<sup>31</sup> Gilbert, 2002, pp. 161-162, aunque tal vez insista en exceso en la «influencia narcótica». Recuerda, asimismo, que Calderón inventa este sueño «sin bases escritu[r]arias estrictas» (p. 193), pues se basa en dos episodios bíblicos relativos a Nabucodonosor (*Daniel*, 2, 31 y ss; 3, 1 y ss.). Méndez, 2002, p. 652, considera que el sueño presenta un segundo nivel de significados, que se refiere a dos estados de conciencia: estar despierto o dormido a la vida espiritual. Muy claro es en *El pleito matrimonial*, donde se duermen los sentidos y la Muerte dice que el sueño es «un ministro con quien yo / descuido en ser homicida / de la mitad de la vida» (vv. 921-923). Para la representación de estos espacios oníricos, ver Granja, 2002.

Baltasar no refiere ningún sueño sino que asiste, desde el refugio del sueño, a una visión embaucadora diseñada por la Vanidad y la Idolatría, que han abanicado y halagado al monarca para calmar la agitación que lo domina tras su encuentro con la Muerte y poder volver a someterlo a su influencia. Así, estas figuras dominan la primera parte del sueño, en la que Baltasar asiste —sin despertar—, al espectacular juego de tramoyas por el que una estatua ecuestre que lleva la Idolatría baja para ser adorada y una torre en la que está subida la Vanidad asciende, doble movimiento vertical que Baltasar interpreta a su gusto. No obstante, Daniel y la Muerte conquistan el terreno del sueño e invierten el mensaje: hacen que las apariencias vuelvan por su camino y dotan de voz a la estatua ecuestre, que advierte al rey de sus pecados. Es una suerte de pequeña representación metateatral entre sus aliados y sus rivales en la que, en un momento, la ficción penetra en la realidad<sup>32</sup>. El feliz sueño de Baltasar, por tanto, se torna en pesadilla para sus ambiciones y el monarca despierta sobrecogido, y eso que no sabe que Daniel evita que la Muerte le haga dormir «sueño eterno» (v. 1056). Un mal sueño porque detiene sus desviados pasos, sí, pero que en realidad pone ante sus ojos el yerro en el que está preso, como acaba constatando él mismo (vv. 1198-1224).

De un lado, pues, puede considerarse un sueño maligno, cercano a la tentación diabólica (que representan Vanidad e Idolatría), a la vez que, de otro, se convierte en un ejemplo de enseñanza divina, de acuerdo con determinados pasajes bíblicos (*Números*, 12, 6; *Job*, 33, 15-16...): «en sueños ha revelado / Dios infinitos secretos», se lee en *Sueños hay que verdad son* (vv. 363-364). Este segundo significado, que acaba dominando, se hace posible gracias a la intervención de la Muerte, que vendría a funcionar aquí como embajador divino. Un papel normalmente reservado a los ángeles, mediadores de Dios por excelencia, pero que aquí desempeña la Muerte en coalición con Daniel.

El sueño penetra más hondo en el interior de Baltasar y lo lleva al borde del arrepentimiento, pero nuevamente sus esposas lo alejan al pecado, esta vez mediante un suntuoso banquete que dio pie a un cuadro de Rembrandt:

En el transcurso de la celebración, al rey se le antoja beber en «[l]os vasos que Salomón / consagró al Dios verdadero» (vv. 1339-1340). Y no es cualquiera quien le vaya a dar de beber, sino la Muerte disfrazada de criado. Esta traza permite a Calderón expresar la dualidad (manifiesta en los pares de opuestos de los vv. 1357-1366) del sacramento de la eucaristía, dador de vida si se recibe en las condiciones debidas, pero de muerte espiritual si se toma en pecado. Así, se dan la mano dos sacramentos: la eucaristía y la confesión.

Ya no se puede fiar más largo, la lista de pecados es demasiado extensa. Baltasar ha derramado ya el vaso y está condenado. La gravedad del caso no

---

<sup>32</sup> Por ello Gilbert, 2002, p. 194, considera que se trata de un «sueño-lugar» frente al «sueño-instrumento» de *La torre de Babilonia*.

permite que acabe el festín, que se interrumpe por un «ruido como trueno grande» (v. 1386 acot.) seguido de «un cohete de pasacuerda» con una mano en un extremo, «que vendrá a dar donde habrá un papel escrito con unas letras» (v. 1408 acot.)<sup>33</sup>. Es decir, que da en un lateral o en el frente de uno de los carros, donde se descubrirán las letras que Daniel interpreta poco después, ante el desconcierto general:

«Mané» dice que ya Dios  
ha numerado tu reino;  
«Tecel», y que en él cumpliste  
el número, y que en el peso  
no cabe una culpa más;  
«Farés», que será tu reino  
asolado y poseído  
de los persas y los medos. (v. 1455-1462)

Baltasar está ya condenado, como expresa mediante un lenguaje de cifras y medidas («numerado», «número», «peso», vv. 1456 y 1458). Esta sentencia (v. 1464) se debe a que ha cometido «profanidad a los vasos / con baldón y con desprecio» (vv. 1469-1470). Daniel delega «esta justicia» en «el brazo seglar» (vv. 1465 y 1467), organismo que representa la Muerte. Porque Baltasar ya es poco más que un cadáver vivo, oxímoron tan del gusto calderoniano: con su ofensa ha matado su alma, pero todavía resta acabar con su cuerpo. Labor que, por fin, cumple la Muerte. Y se cierra la cadena de la justicia: porque Dios la dicta, Daniel la transmite y la Muerte la administra.

El castigo, además, debe servir de ejemplo público, porque estos vasos equivalen a «la Ley de Gracia» (v. 1473). Se salta así a la *lectio* final del auto, ya que «quien comulga en pecado / profana el vaso del templo» (vv. 1481-1482). Por tanto, el cierre de *La cena del rey Baltasar* une la natural celebración de la eucaristía de este género con la exaltación de otro sacramento: la confesión o penitencia. Añadido que constituye otro punto de enlace con los tratados de bien morir, que se fundamentan en la fuerza de los últimos sacramentos (confesión, eucaristía y unción de los enfermos), las únicas armas fiables —dirán— contra la tentación que acecha «puesto ya el pie en el estribo». Calderón muestra así una muerte que no supone el descanso de las miserias de la vida, y enteramente alejada de las medidas que se intiman en las artes de bien morir: no solo carente de una serie de pasos básicos (buena compañía, testamento...) sino una muerte en pecado, inconfesa y violenta. Un ejemplo, pues, *ex contrario*. Sin duda, es una interpretación original del argumento bíblico en la arquitectura sacramental que aquí sustenta, más que uno, dos asuntos —dos sacramentos— y, algo más de refilón, reflexiona sobre el fin de la vida.

<sup>33</sup> Sobre este complejo efecto espectacular, ver Sánchez Jiménez y Sáez, 2013, pp. 79-80.

## PUNTO FINAL

No se canta aquí el triunfo sobre la muerte. Al contrario, la Muerte vence en su duelo singular con Baltasar. Un enfrentamiento que se desarrolla en tres fases –más una inicial– como si de un proceso penal se tratara: causa de fin más que sabido pero en la que Calderón aprovecha los avisos que establece el código legal para significar las muchas ocasiones que el cristiano dispone para recibir el perdón por sus pecados. Conmutación de la pena que se recibe, para empezar, cada vez que se recibe el sacramento de la confesión antes de celebrar la eucaristía. Esta es, en suma, la justicia de la Muerte; o, si se me permite el juego de palabras, una justicia de muerte.

ADRIÁN J. SÁEZ  
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

## BIBLIOGRAFÍA

- ADEVA MARTÍN, I., «Erasmus, Venegas y Bataillon», *Revista Española de Teología*, 44, 1984, pp. 397-439.
- «Observaciones al supuesto erasmismo de fray Juan de Zumárraga. Edición crítica de la *Memoria y aparejo de la buena muerte*», en *Evangelización y teología en América (siglo XVI). X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, ed. J.-I. Saranyana et al., Pamplona, Eunsa, 1990, vol. 2, pp. 811-845
- «*Ars bene moriendi*. La muerte amiga», en *Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, ed. J. Aurell y J. Pavón, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 295-360.
- ALONSO ROMERO, M.<sup>a</sup> P., *El derecho penal en Castilla (siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
- ANÓNIMO, *Arte de bien morir y breve confesionario*, ed. F. Gago Jover (ed.), Palma de Mallorca, Olañeta, 1999.
- ANTONUCCI, F., «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la Primera parte de Calderón», en *Melos y opsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, *Iberoromania*, 75-76, 2012, pp. 142-159.
- ARIÈS, P., *The Hour of our Death*, trad. H. Weaver, Oxford, Oxford University, 1991. [Aut.] *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.
- AZPEITIA MARTÍN, M.<sup>a</sup>, «Historiografía de la “Historia de la muerte”», *Studia histórica. Historia medieval*, 26, 2008, pp. 113-132.
- BAUER-FUNKE, C., «Reescrituras del mito de Narciso y la muerte en las obras *Eco y Narciso* de Calderón y *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. Actas del XIV Coloquio Anglo-germano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)*, coord. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp.47-70.
- BLANCO, E., *De praeparatione ad mortem* en España: traducciones y recepción», en *Religione e Politica in Erasmo da Rotterdam*, ed. E. A. Baldini y M. Firpo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 187-200.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El pleito matrimonial*, ed. M. Roig, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- *El veneno y la triaca*, ed. J. M. Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000.
- *La cena del rey Baltasar*, ed. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *La devoción de la cruz*, ed. A. J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- *La hidalga del valle*, ed. M.<sup>a</sup> L. Thomas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *La vida es sueño, edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. F. Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *Lo que va del hombre a Dios*, ed. M.<sup>a</sup> L. Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- *Sueños hay que verdad son*, ed. M. D. McGaha, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- COUDERC, C., «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 51-78.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DUARTE, J. E., «La alegoría del sueño en los autos sacramentales de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 145-168.
- ERASMO, D., *Preparación y aparejo para bien morir*, trad. B. Pérez de Chinchón y ed. J. Parellada, Madrid, Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.
- GALVÁN, L., «“Cuándo será que pueda”: ocio, contemplación, muerte y Poética», en *El sabio y el ocio: Zur Gelehrsamkeit und Musse in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro*, ed. M. Baxmeyer, M. Peters y U. Schaub, Tübingen, Narr, 2009, pp. 55-69.
- «El motivo de la muerte en los libros de caballerías: articulación narrativa y sentido histórico», *Bulletin Hispanique*, 114.2, 2012, pp. 519-540.
- «Teoría narrativa y teleología: en torno al caso del *Quijote*», en prensa.
- GILBERT, F., «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662)», *Criticón*, 86, 2002, pp. 159-196.
- «Función y alcance del sueño en el auto de Calderón *La cena del rey Baltasar* (1634)», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, ed. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, vol. 2, pp. 255-260.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L., «“Yo soy, pues saberlo quieres...”: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos*», *Criticón*, 83, 2001, pp. 105-114.
- GRANJA, A. de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 259-311.
- HOFMANN, G., «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español*

- del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 2, pp. 1125-1137.
- INFANTES, V., «La muerte como personaje literario en los siglos XVI y XVII», en *Le personnage dans la littérature du Siècle 'Or: statut et fonction*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, pp. 89-102.
- LAWRENCE, J., «La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 agosto 1995)*, ed. A. M. Ward et. al., Birmingham, University of Birmingham, vol. 1, pp. 1-26.
- LORENA LIEJA, A., «La guerra civil y el torneo a muerte en *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca: adaptación y realización escénica», *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp. 219-230.
- MACKENZIE, C., «Las octavas reales en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca y su implicación política», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 37-38, 2011-2012, pp. 171-186.
- MARÍN, D., «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.
- MARTÍNEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MÉNDEZ, S., «Ontología y poética del sueño en Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 649-660.
- O'CONNOR, M.<sup>a</sup> C., *The Art of Dying Well: The Development of the «Ars Moriendi»*, New York, Columbia University, 1942.
- PARKER, A. A., *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford / London, The Dolphin Book, 1943.
- PATERSON, A. K. G., «El proceso penal en *El médico de su honra*», en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Cambridge, 1984)*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, pp. 193-203.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Filosofía secreta de la gentilidad*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- PÉREZ-RASILLA, E., «Notas sobre la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 3, 1999, pp. 9-19.
- QUEVEDO, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, vols. 1-3.
- REDONDO, A., *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie (Paris, 29 mai 1992)*, Paris, La Sorbonne, 1993.
- REY HAZAS, A., *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003.
- ROIG, M. (ed.), P. Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2011.
- «La muerte representada: un *ars moriendi* teatral», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. M. C. Pinillos, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 137-149.
- «La muerte violenta en el teatro sacramental de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 459-471.



- SÁEZ, A. J., «De muerte y locura: tres acotaciones sobre el final del *Quijote*», en *La locura en la literatura cervantina*, ed. J. G. Maestro y E. Urbina, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 8, 2012, pp. 105-122.
- «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- VACCARI, D., «La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en escena», en *La violencia en el mundo hispánico del Siglo de Oro*, ed. J. M. Escudero y V. Roncero, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 385-405.
- VALDÉS POZUECO, C., «Dña. Ángela y Dña. Mencía: dos respuestas ante la ley», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 497-506.
- VEGA CARPIO, L., *Rimas sacras*, ed. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- VENEGAS, A. de, *Agonía del tránsito de la muerte: con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos*, en *Escritores místicos españoles*, Madrid, Bailly Baillière, 1911, pp. 105-318. [NBAE, 16]
- VIVÓ DE UNDABARRENA, E., «Derecho y matrimonio en el teatro de Calderón», en *Actas del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, UNED, 2004, pp. 387-407.
- VV.AA., *A Arte de morrer: relatos, formas e circunstâncias*, *Via Spiritus*, 15, 2008.



Rembrandt H. van Rijn, *El festín de Baltasar*, ca. 1635. Londres, National Gallery.

