

Risas carnales en el estanque de la Corte: grotesco y metateatro, en *La ballena* de Antonio de Monteser

Carnival Laughter by the Court Pond: Grotesque and Metatheater in *La Ballena* by Antonio de Monteser

Macerla Beatriz Sosa*

Resumen

El trabajo analiza rasgos metateatrales en la *mojiganga* de Antonio de Monteser, *La ballena* (1657-1658), pieza cómica que se representó como cierre en la fiesta teatral palaciega para Felipe IV. Esta *mojiganga* -única en su tipo- se escenificó en el Estanque Grande del Buen Retiro bajo la forma de una mascarada grotesca a las órdenes del actor Escamilla, devenido “alcalde de *mojiganga*” ante los ojos de los espectadores. Tanto la intensa autorreferencialidad propia del género, como la presencia de personajes-actores y el desfile de *figuras* de origen carnalesco que antecede a la aparición de la ballena y esta misma son componentes metateatrales. El artificio se complejiza aún más cuando la ballena arroja por la boca animales exóticos y un *cofre mundo* o *mundi nuevo*, del cual salen tres muchachos disfrazados de monos. Se pretende mostrar cómo el poder desestabilizador del metateatro, que proviene de su capacidad de problematizar los límites entre ficción y realidad, se potenciaría al conjugar ambiguamente el efecto “teatralizante” del grotesco de la fábula carnalesca con el efecto de “real” provocado por las particulares condiciones de producción y recepción de la *mojiganga* en palacio: el escenario acuático, la tecnología y los espectadores regios.

Palabras clave: *mojiganga*, metateatro, grotesco, Corte española, Barroco

Abstrac

The work analyzes metatheatrical features in the *mojiganga* by Antonio de Monteser, *La Ballena* (1657-1658), comic play that was represented to close a palace theatrical celebration for Philip IV. This *mojiganga* - unique in its type - was staged by the Big Pond of Buen Retiro in the form of a grotesque masquerade under the orders of the actor Escamilla, who became “mayor of *mojiganga*” in front of the spectators. Both the intense self-referentiality of the genre, as well as the presence of characters-actors and the parade of figures of carnival origin that precedes the appearance of the whale and the whale itself are metatheatrical components. The artifice gets further complicated when the whale casts exotic animals and a *cofre mundo* o *mundonuevo*, from which three boys disguised as monkeys come out. The work intends to show how the destabilizing power of the metatheater -which comes from its ability to problematize the boundaries between fiction and reality- would be enhanced by ambiguously combining the “theater” effect of the grotesque of the carnival fable with the effect of “reality” provoked by the

* ICSOH, Universidad Nacional de Salta

particular conditions of production and reception of the *mojiganga* in palace: the aquatic scene, the technology and the royal spectators.

Keywords: *mojiganga*, metatheater, grotesque, Spanish court, Baroque

Este trabajo se inscribe dentro de una investigación mayor sobre el metateatro en géneros breves del Barroco español. Antes de centrarnos en nuestra lectura de la *mojiganga La ballena* (escrita alrededor de 1658) de Francisco Antonio de Montesión¹, es preciso definir sintéticamente dos nociones básicas: *metateatro* y *mojiganga*. En términos amplios, el metateatro es un género que, a través de una extensa gama de procedimientos, delata la autoconciencia del personaje y/o del dramaturgo, la percepción de la vida como ya teatralizada y la problematización de los límites entre realidad y ficción.

Por otra parte, la *mojiganga* es una de las formas genéricas del teatro breve: era una obrita de carácter cómico-burlesco y musical con predominio de la confusión, de la máscara y del disparate, propios de su origen carnavalesco, que se representaba como cierre en las fiestas o espectáculos teatrales de la España del XVII. La *mojiganga* poseía de por sí un carácter metateatral al tematizar específicamente su género y circunstancias de representación (Sosa, 2014). Como rasgo distintivo, el “conflicto” de las *mojigangas* residía en la necesidad de hacer una –por mandato de una autoridad, inclusive real- y en el proceso de su factura para Carnestolendas, Cuaresma, Navidad, fiestas regias...² ya que “gira[ba]n en torno a la escenificación de una *mojiganga* callejera o a la formación de una mascarada grotesca, lo cual tiene lugar bajo las órdenes de un ‘alcalde de *mojiganga*’, cuyos desatinos y alcaldadas son tema manido” (Buezo, 2005: 18). Por ello, los personajes recurrentes son las viejas grotescas, el niño ridículo o de la Rollona (o hijo de la gigantona, un hombre disfrazado de bebé) y el alcalde *mojiganguero* (de origen rústico, se identifica por su habla llena de despropósitos y su apariencia ridícula y rechoncha).

Lo que singulariza este texto es su condición de *mojiganga* “náutica” –es la única de que se tiene noticia por ahora- pues, según Buezo (2005: 289), se representó dentro de la fiesta de *Endimión y la luna* de Juan Vélez, en el Palacio de El Pardo, con motivo del nacimiento de Felipe Próspero ante Felipe IV, en 1659, y luego en el Estanque Grande del Buen Retiro en 1667.³ En los jardines de este último había una leonera

¹ Si bien hay poca información sobre la vida de Montesión (Sevilla, c. 1620 - Madrid, 1668), se sabe que en su ciudad natal se vio envuelto en pleitos más de una vez pero, a causa de estos, llegó a Madrid y allí hizo carrera como colaborador en representaciones palaciegas. Entre sus obras destacan comedias burlescas como *La restauración de España* y *El caballero de Olmedo*, así como *mojigangas* o fines de fiesta (*El martinete*, *El sitio del Buen Retiro*, *Los títeres*, además de la ya citada *Ballena*) y entremeses (*El boticario tahúr*, *El capitán Gorreta*, *Las dueñas del Retiro*, *Los locos*, *Los porfiados*...). Buezo (2005: 31) lo incluye dentro de los “autores bufones”, cuya obra burlesca se encuadra dentro del gusto por lo grotesco de la corte de Felipe IV.

² Como dicen los personajes de Suárez de Deza en la *Mojiganga del mundi novi*, “[...] ¡que la *mojiganga* urdiéndose va!” (cit. por Borrego, 2000, v. 226).

³ Información consignada por Farré Vidal (2013: 193) a propósito de la fiesta de 1658 en el Coliseo del Buen Retiro, permite suponer que podría haber alguna confusión entre la mencionada comedia de Juan Vélez y las dos fábulas entreteljadas en la “gran comedia” *Triunfos de amor y fortuna*, la de *Cupido y Psique* y la de *Endimión y la luna*. Nos atenemos, sin embargo, a los datos proporcionados en la edición de Buezo.

para exhibir animales salvajes, una pajarera de aves exóticas, fuentes y, fundamentalmente, un Estanque grande, escenario de naumaquias y espectáculos acuáticos (Sánchez del Peral y López, 2007).

Nuestra hipótesis es que el carácter desestabilizador del metateatro, que proviene de su capacidad de problematizar los límites entre ficción y realidad, se potenciaría a raíz de las particulares condiciones de producción y recepción de la mojiganga: su escenificación en el Gran Estanque del Buen Retiro –con la fastuosa tecnología disponible– produciría un efecto de “real” contrapuesto con el “teatralizante” del grotesco de la fábula carnalesca, permitiendo jugar ambiguamente, al mismo tiempo, con referencias al poder e ideología monárquicos y al mundo ficcional del teatro, la literatura y el mito. Veamos cómo se engarzan todos estos componentes y para ello revisemos la intriga:

Escamilla y Godoy hablan del nuevo rol del primero: “alcalde mojiganguero del rey”, mientras esperan que lleguen por el río Manzanares, desde la sierra de Guadarrama, dos o tres mojigangas “sazonadas”.

Entretanto Escamilla hace prender a “figuras” apropiadas para su mojiganga que aparecen en un primer desfile: dos mujeres que discuten (1° y 2°), una de las cuales hace el papel de un ciego⁴ que canta: no ve “muy claro” su amor por un enamorado que está en el Pardo.

Escamilla prende a Bernardo/a⁵, que hace el rol de “beata ridícula” en busca de dientes para ella y para la beata mayor (¿?) en las carcajadas (v. 69).

Escamilla hace prender también a dos mujeres tapadas⁶: una joven que persigue a un vejete y una negra que huye de un apuesto galán.

Un Tercero avisa a Escamilla que una “horrible ballena” ha aparecido en el río y ha engullido las mojigangas que venían nadando.

Escamilla hace “pescar” y engrillar a la ballena junto al estuario, para “hacerle la causa” (alcaldadas). Ante el interrogatorio van saliendo animales exóticos, quienes cantan y bailan: un papagayo, un pavo real, un delfín⁷, y aun mitológicos: una sirena y otros seres híbridos (mitad león, mitad águila; o tigre y serpiente), montados

⁴ Esto introduce otro aspecto metateatral, el travestimiento (doble), ya que se trata de la Mujer 1° que hace de Ciego pero al cantar lo hace desde un enunciador femenino. Debe recordarse que el teatro español admitía la inclusión de actrices -aunque estas gozaban de una dudosa reputación-, por lo cual el travestimiento constituía un resorte escénico deliberado.

⁵ Creemos que Buezo no advirtió el error en el texto pues no encontramos ningún Bernardo en la compañía de Escamilla en esos años pero sí una Bernarda Manuela, “la Grifona”, mujer de Juan Francisco Ortiz y famosa música (lo cual es coincidente con su rol en la mojiganga). En 1650 estaba en la compañía de Antonio García de Prado. El 27 de febrero de 1658 actuó en la fiesta de Triunfos de amor y fortuna, de Solís, preparada para el festejo del nacimiento de Felipe Próspero. Se representan varias piezas breves, pero Lobato (2003: 137-138) no menciona Endimión ni La ballena. En 1659-1660 estuvo en la compañía de Sebastián de Prado, con Antonio de Escamilla en 1665 y permaneció con él hasta 1672; luego, de 1677 a 1678. En el reparto consignado por la edición de Buezo figuran: Alcalde, Escamilla; (Alonso de) Olmedo; Gaspar (Real), músico; (Mateo) Godoy; Manuela (de Escamilla).

⁶ Las tapadas también entran dentro de los recursos metateatrales ya que, al enmascarar su identidad mediante un disfraz, asumen un rol dentro del rol y fingen ser otras.

⁷ No aparecen como personajes en la nómina pero la acotación aclara: “(...estos [Escamilla y Tercero y Papagayo y Pavo] bailarán con los que fueren saliendo.)” (299) y luego se los menciona en la acotación implícita: “En esta mojiganga / yo soy un pavo /, que dentro de mí mismo / me estoy asando; / sin matar y sin morir / sobre un delfín descamado, / si canto como ‘sirena’ / también como cisne canto. [...]” (Destacado nuestro, vv. 174-181).

a su vez sobre un elefante, y cuatro osos.

La boca de la ballena escupe el cofre mundo -bola que contiene una colección de figuras móviles o autómatas que representan el Nuevo Mundo-, del cual salen tres muchachos disfrazados de monos bailando el matachín, baile procedente de las Indias. El baile es coreado por todos en una loa a los destinatarios regios.

La primera observación que podemos hacer es la nítida filiación carnavalesca que ofrece la intriga. Bajtin menciona como signos característicos del grotesco la exageración, el carácter hiperbólico, la profusión y el exceso. El carnaval se caracteriza principalmente por la lógica de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, por parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular, se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés” (Bajtin, 1990: 16). Esta segunda vida, en la que participa todo el pueblo, se mantiene en el espacio liminal entre vida y realidad.

Dentro de la lógica disparatada del género (Borrego, 2000), pues, no sorprende la ficción “monstruosa” de una ballena en el río Manzanares, que ha engullido las moji-gangas que venían “nadando” rumbo a palacio. Recordemos que las moji-gangas incorporaban figuras grotescas como sirenas o caimanes, partícipes de los desfiles del Carnaval, o la misma Tarasca⁸ (especie de dragón vencido por Santa Marta que representaba simbólicamente el pecado), que se sacaba a las calles durante las fiestas religiosas de diversos sitios de España, incluida Madrid, en el XVII.⁹

La referencia mitológica y fantástica al río Manzanares, objeto de numerosas bromas a causa de su escaso caudal¹⁰, no extraña: circulaba en Madrid en aquella época un cuentecillo oral sobre unas cubas arrastradas por el río y los gritos de su dueño: “¡Una va llena!”, que había causado la confusión de las gentes que creían que había una ballena en el Manzanares (Pedro de Répide, cit. por Buezo, 2005: 293).¹¹

Recapitemos y organicemos los elementos metateatrales de la moji-ganga:

En primer lugar, se designa a los personajes con el nombre “real” de los actores: Antonio de Escamilla, Manuela de Escamilla, Godoy, Alonso de Olmedo, Bernardo, Gaspar; es decir que desde el comienzo se advierte la entidad metateatral de la pieza pues se trata de personajes-actores y, por lo tanto, el espectador está consciente de que está asistiendo a una actuación:

⁸ En la Mojiganga de Juan Rana en la zarzuela, la tarasca engulle al personaje.

⁹ Véase *Las tarascas de Madrid...* de Francisco Santos (1694), en la edición de Lemir (2012: 231).

¹⁰ Diversos poetas barrocos satirizaron al río Manzanares. Francisco de Quevedo lo apostrofaba así: “Manzanares, Manzanares, arroyo aprendiz de río”, mientras que Tirso de Molina se burlaba: “Como Alcalá y Salamanca tenéis, y no sois colegio, vacaciones en verano y curso sólo en invierno” (véase Vázquez Fernández, 2002).

¹¹ Con ligeras variantes, existe el mismo cuento oral referido a la Cañada de la ciudad de Córdoba, Argentina.

(Sale Escamilla, ridículamente vestido con vara, y Godoy.)

GODOY. ¿Qué nueva vara y nuevo traje es este?

ESCAMILLA. ¿Tan extraño os parecen vara y traje?

Pues la honra han de ser de mi linaje. [...] (vv. 1-3)

GODOY. Pues, ¿qué sois?

ESCAMILLA. Todo entero

del Rey nuestro señor mojiganguero,

que leal y obediente

he de serville mojigangamente. [...] (vv. 16-19)¹²

2) En segundo lugar, se instaura una estructura metateatral, de obra marco/representación enmarcada, a partir de esos dos primeros personajes, uno de ellos “vestido ridículamente” como alcalde mojiganguero, y otro de entidad “real”, el actor Godoy.

3) La tercera vía metateatral reside en los componentes grotescos encarnados en el mismo alcalde jugado por Escamilla y en el desfile de “figuras”, o sea, entes ridículos caricaturizados por sus peculiaridades o extravagancias físicas, sociales, morales e intelectuales (ciego, beata, negra, vejete) que antecede a la aparición de la ballena. Poco después de que Escamilla diga: “[...] Yo he de prender cuantos tengan / redículas circunstancias...”, van apareciendo figuras en situaciones disparatadas o absurdas como las de este ejemplo:

(Salgan por un lado MUJER 2° tapada, siguiendo a un vejete de chambergo, y por el otro un GALÁN ridículo siguiendo a una NEGRA, tapada de medio ojo)

MUJER 2°. ¿Ingrato a tanta fineza?

GALÁN. ¿A tanto desvelo ingrata?

MUJER 2°. Aguarda.

GALÁN. Espera.

NEGRA. No quiero.

MUJER 2°. Oye.

GALÁN. Señora tapada,

¿a mí han de quererme solo

dos días en la semana

y hoy no es día de quererme?

MUJER 2°. Pues, por cuenta de mañana,

escucha.

GALÁN. ¿Acaso eres tigre

más que mujer?

NEGRA. ¿Qué pensaba? [...] (vv. 84-93)

Vélez Sainz (2011:19) afirma –al referirse a los pasos de Lope de Rueda que “[...] la ilusión escénica representa unos personajes carnales cuya artificialidad y teatralidad es clara: al formar parte del submundo del carnaval, los espectadores podrían captar fácilmente su manifiesta irrealdad”.

¹² A partir de ahora citaremos por la ya mencionada edición de Buezo (2005).

Por otro lado, y en forma aparentemente contradictoria con lo anteriormente dicho, la concepción concreta del mundo, desde el enfoque bajtiniano, está presidida por el “realismo grotesco”:

[...] la principal característica del realismo grotesco y en especial del carnaval es la transferencia al plano material y corporal de lo elevado y espiritual, es decir, la degradación [...].[...] Se trata de abolir las fronteras entre el cuerpo y el objeto, de enraizarlo material y corporalmente integrándolo en el mundo, en la tierra, para lo que acentúa grotescamente las partes bajas del cuerpo y se incide fuertemente en los movimientos descendentes, en las caídas, en los acercamientos a lo inferior [...]. (Bajtín, 1990: 20 y sigs.)

Aquello que pareciera chocar con la estética antirrealista del metateatro halla su justificación en este realismo grotesco que pretende integrar el cuerpo humano con el mundo de los objetos, con la tierra misma, oponiéndose a todo confinamiento en sí mismo y a toda jerarquía.

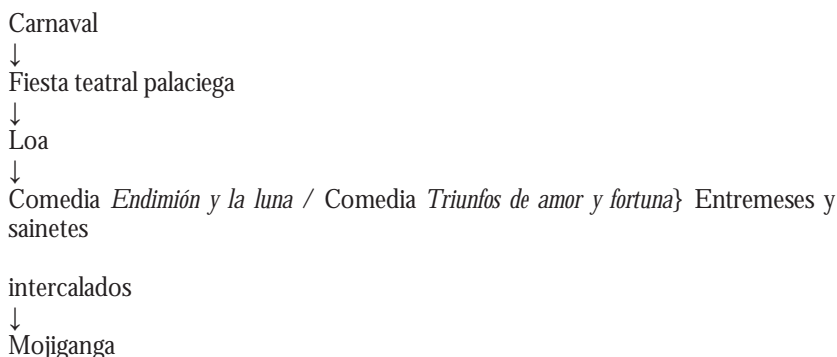
Por ello, en los dos desfiles de la mojiganga podemos diferenciar grados o modalidades de grotesco: desde la joven bella que pretende a un vejete desdénoso (grotesco basado en una paradoja), pasando por la inmensa ballena que remonta el Manzanares (grotesco basado en la incongruencia de tamaño entre continente y contenido) y que arroja por la boca animales exóticos, hasta la aparición de sirenas y seres híbridos, que responde a la noción originaria de grotesco (*grutesco*). A lo grotesco le interesa todo lo que sale del cuerpo, las protuberancias y las aberturas, así como lo que lo desborda prolongándolo y uniéndolo a otros cuerpos o al mundo, porque en carnaval predomina la (con) fusión del hombre con todo lo existente. Pero lo que rebasa ampliamente a los demás orifitos es la boca, esa gran boca abierta que entronca, a su vez, con lo inferior corporal.

En la mojiganga se resalta la gran boca de la ballena¹³ (“¡Ay, qué boca!”, exclama asombrado el alcalde antes de hacerla confesar) y hay otros términos que también refieren a sus funciones: “dientes”, “carcajadas”, “engullir”. Como el Carnaval es época de grandes comilonas que previenen el ayuno obligatorio de la Cuaresma, hay que hartarse de comer, de beber y de “holgar”: así, las continuas referencias a los alimentos y al acto de comer son obligatorias en el léxico carnavalesco. En *La ballena*, las mojigangas son “sazonadas”, “calientes”, hay que “escabechar” a las figuras y la negra será puesta en “almíbar” para convertirse en “nuez moscada”.

La idea de “tragar” o “engullir” no sólo demuestra la índole carnavalesca del grotesco de la mojiganga sino también explica la estructura metateatral de la fiesta, la cual embute distintos niveles partiendo del mismo Carnaval:

¹³ Al mismo tiempo, el tamaño de la ballena se adecua al gigantismo rabelaisiano de la cultura cómica popular (Faliu-Lacourt, 1991), así como los posteriores personajes –Olmedo, “de medio abajo león y de medio arriba águila”; Manuela, “de medio abajo tigre, de medio arriba serpiente, en un elefante”- responden a las “fantasías anatómicas de un grotesco desenfrenado” (Bajtín, cit. por Buezo, 1994-1995: 82).

Posible esquema de las dos representaciones de La ballena



Por otra parte, esa estructura metateatral de la que hablamos al plantear una obra marco y una enmarcada se complejiza aún más cuando la ballena arroja por la boca animales exóticos procedentes del Nuevo Mundo¹⁴, duplicando a otro nivel el desfile anterior, y un “cofre mundo” o “mundi nuevo” (Buezo, 1994-1995: 86-87).

En el mismo sentido, pero refiriéndose a un entremés de Calderón, *Las carnestolendas*, Amélie Adde (2002: 919) habla de la “estructura fractal” del espectáculo contenido dentro del festejo de Carnaval: “El carnaval (espacio de la máscara) integra el espectáculo teatral (otro espacio de la máscara), que a su vez se subdivide en varios espacios teatrales (otras máscaras), los cuales reproducen el espacio del carnaval (carnaval dentro del carnaval, máscara dentro de la máscara, etc.)”.

Asimismo, la noción de “mezcla” como principio del Carnaval alcanza otro grado de realización en esta mojiganga llevada a palacio, pues se conjuga lo popular y lo culto, la alegría genuina y el entretenimiento artificioso, la tipificación folklórica y las alusiones eruditas, la irreverencia festiva y la exaltación monárquica.

P. Jauralde Pou (1992) se ha preguntado cómo incidió la “palatización” de la práctica teatral a partir de 1640 en las grandes líneas argumentales, temáticas e ideológicas de la comedia. Nosotros podemos ver su incidencia en un género breve. Un ejemplo es la disemia que se instaura a partir de uno de los seres híbridos que aparecen en el segundo desfile, “de medio abajo león y de medio arriba águila”. Olmedo canta: “El águila en un león / viene a la fiesta danzando, / por timbres de nuestros reyes, / para en uno son entrambos”. Advertimos cómo el significado grotesco se fundía con el de la heráldica, posibilitando dobles lecturas. La mención de los timbres del escudo de Felipe IV -el águila sobre el león- anticipa la previsible adulación, aunque bajo una rebuscada retórica teatral¹⁵, destinada a los principales espectadores del festejo: los reyes.

¹⁴ Según Buezo (1994-1995), es en *La ballena* donde por primera vez se introduce el “cofre mundo” o arca del Nuevo Mundo, de donde salen figuras exóticas, artificio escénico luego conocido como *mundi nuevo* gracias a la pieza homónima de Suárez de Deza (1662).

¹⁵ Cisne, sirena y delfín son “trastos del agua”. Según el Diccionario de la RAE, los trastos son “cada uno de los muebles o utensilios de una casa”, por lo que, de manera figurada, son los elementos que componen el océano y, por lo tanto, remiten al poder omnimodo de los reyes evocado a través de sus dominios trasatlánticos. Los “trastos” también refieren a “cada uno de los bastidores que forman parte de las decoraciones de teatro”, superponiéndose ambigüamente la referencialidad con el carácter artificioso de la representación.

Conclusiones

En el fin de fiesta, la comicidad llega al grado superlativo del disparate, al clímax carnavalesco, preanunciando el final del espectáculo y trazando, al mismo tiempo, un efecto especular con la loa. En un artículo anterior (Sosa, 2013) afirmábamos que las loas, al iniciar el espectáculo refiriendo a la representación y/o a los practicantes del teatro, se situaban en un lugar privilegiado –debido a su emplazamiento en los bordes de la teatralidad- para problematizar las fronteras entre realidad y ficción.

Cabría pensar si las mojigangas, al estar ubicadas en la “puerta de salida” del espectáculo para abandonar –no ya al edificio real- sino el espacio imaginario instaurado por la actuación¹⁶, constituirían el desmontaje del ilusionismo propio del teatro y si este desmontaje sería por grados o abrupto. Nuestra hipótesis es que se iba subiendo, peldaño a peldaño, desde los meandros más recónditos de la ficción -cuyo punto más profundo o abismal es la comedia seria- hasta los otros géneros que componen la fiesta. Y cabe preguntarse, entonces, si estos géneros breves duplicaban o rompían el ilusionismo teatral pues, en el lugar estrictamente opuesto a la loa, la mojiganga –a manera de una escala o escalera- desvelaba las sucesivas capas de ficcionalización superpuestas. En la mojiganga el entramado entre ficción y realidad hábilmente urdido durante la fiesta se fisura con las apelaciones al público y las referencias extratextuales a un mundo trasatlántico, cuyo carácter diverso, asombroso e inclusive amenazante a los ojos españoles no deja de advertirse en la representación de los seres del *mundi nuevo* y de la misma ballena.

Al mismo tiempo, el metateatro de esta pieza cuestionaría aún más radicalmente los límites entre lo real y lo ficcional por el contexto palaciego del espectáculo, ya que los fastos y teatralidad de la monarquía competían muy seriamente con la práctica escénica propiamente dicha. Máscaras sobre máscaras: ¿qué otra definición podría ajustarse con mayor propiedad al imaginario barroco? ¿O a la metateatralidad de su teatro breve?

¹⁶ La función opuesta ocurriría al comienzo del festejo, al instituirse la loa en bisagra o “puerta de ingreso” a la ficción. De los Reyes Peña y Bolaños Donoso (1993), al hablar sobre Loa para empezar en Lisboa, mencionan también que la loa es un “género en transición, en movimiento y no una separación tajante entre ficción y realidad” [destacado de los autores], citando a Rodríguez Cuadros y Tordera (1982).

Bibliografía

- ADDE, A.** (2002). “*Las Carnestolendas*, un buen ejemplo del arte cómico calderoniano”. En Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80° cumpleaños*, Vol. I, 933-944, Kassel: Reichenberger.
- BAJTIN, M.** (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- BORREGO, E.** (ed.) (2000). *Teatro breve de Vicente Suárez de Deza*. Kassel: Reichenberger.
- BUEZO, C.** (1994-1995). “El arca del Nuevo Mundo: un artificio escénico del teatro breve barroco”, *Teatro, Revista de estudios teatrales*, 6-7, 81-91.
- BUEZO, C.** (ed.) (2005). *Mojigangas dramáticas (siglos XVII y XVIII)*. Madrid: Cátedra, 1ª. ed.
- DE LOS REYES PEÑA, M. y P. BOLAÑOS DONOSO** (1993). “*Loa para empezar en Lisboa*. Presencia del teatro español en el Patio de las Arcas”. En Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* 819-830. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FALIU-LACOURT, CH.** (1991). “El Niño de la Rollona”, *Criticón*, 51, 51-56.
- FARRÉ VIDAL, J.** (2013). “Dramaturgia y cultura nobiliaria en la segunda mitad del siglo XVII. El caso de Antonio de Solís”, *Librosdelacorte.es*, Nº 6, Año 5, primavera-verano, 190-194. Extraído el 03 de marzo de http://digitoolum.greendata.es//exlibris/dtl/d3_1/apache_media/L2V4bGlicmlzL2R0bC9M18xL2FwYWNoZV9tZWVpYS-82Mjg4Mw==.pdf
- JAURALDE POU, P.** (1992). “El teatro en los palacios”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, I, 33-57.
- LOBATO, M. L.** (ed.) (2003). “Diccionario de los actores que representaron teatro breve de Moreto”, 135-78. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Vol. 1. Kassel: Reichenberger.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. y A. TORDERA** (eds.) (1982). *Entremeses, jácaras y mojigangas de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Castalia.
- SÁNCHEZ DEL PERAL y LÓPEZ, J. R.** (2007). “Antonio María Antonozzi, ingeniero de las comedias del Buen Retiro. Nuevos datos para la biografía de un inventor de ‘ma-

ravillosas apariencias' ”, *Archivo Español de Arte*, LXXX, 319, julio-septiembre, 261-273.

SANTOS, F. (2012). *Las tarascas de Madrid...*, [Valencia: Francisco Antonio de Burgos, ed. orig. 1694], *Lemir* 16, Textos, 205-352. Extraído el 9 de octubre de: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/03_Tarascas_Madrid.pdf

SOSA, M. (2013). “La *Loa entremesada para la Compañía del Pupilo*, en los bordes de la teatralidad”. En Marina Sikora y Martín Rodríguez (eds.), *Representaciones y acontecimientos* 97-105. Buenos Aires: Galerna.

SOSA, M. (2014). “Fisuras metateatrales del género de la mojiganga en *Lo que pasa en mitad de la Cuaresma al partir la Vieja*”. En Marta Villarino, Graciela Fiadino y Mayra Ortiz Rodríguez (comp.), *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro español: hacia Lope de Vega*. Mar del Plata: UNMP, 1ª ed. CD.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L. (2002). “De cómo Tirso se ríe del río Manzanares”, *Actas del VI Congreso AISO*, (pp.1795-1803). Extraído el 20 de marzo de 2013 de cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_074.pdf

VÉLEZ SAINZ, J. (2011). “Carnaval y metateatralidad en los entremeses de Lope de Rueda”, *Teatro de palabras*, 5, 17-28. Extraído el 11 de noviembre de <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>