

EL MUNDO ES TEATRO: *THEATRUM MUNDI*
EN LAS FICCIONES BARROCAS DE
CALDERÓN DE LA BARCA Y MIGUEL DE UNAMUNO

*THE WORLD IS A THEATRE: THEATRUM MUNDI IN THE BAROQUE
FICTIONS OF CALDERÓN DE LA BARCA AND MIGUEL DE UNAMUNO*

Álvaro Ledesma de la Fuente
10.26754/ojs_arif/arif.202419864

RESUMEN

Este artículo comenta la metáfora barroca del *theatrum mundi*, que concibe el mundo como un teatro donde la vida se representa y los seres humanos son los actores, una idea recurrente a lo largo de la historia de la filosofía. La investigación, en primer lugar, siguiendo el estudio de Ernst Robert Curtius, da noticia de las menciones más significativas de esta metáfora en la Antigüedad y la Modernidad, prestando especial atención a *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. Después se compara la utilización de esta metáfora en el drama *El hermano Juan o el mundo es teatro* de Miguel de Unamuno, para comentar finalmente cómo esta metáfora literaria se vincula con el pensamiento unamuniano.

PALABRAS CLAVE: *Theatrum mundi*; Barroco; Teatro; Calderón de la Barca; Don Juan; Unamuno.

ABSTRACT

This article discusses the baroque metaphor of *theatrum mundi*, which conceives the world as a theater where life is enacted, and human beings are the actors. This concept has recurred throughout the history of philosophy. First, according to the study of Ernst Robert Curtius, we will inform about the most outstanding references of *theatrum mundi*'s baroque metaphor in Antiquity and Modernity, with special attention to *The Great Theatre of the World* by Calderón de la Barca. Then, we will compare how this resource is used in Miguel de Unamuno's play *Brother Juan or The World is a Theatre* to finally comment on the use of this literary topic in the work and its characteristics as baroque fiction.

KEYWORDS: *Theatrum mundi*; Baroque; Theater; Calderón de la Barca; Don Juan; Unamuno.

Recibido: 11/11/2023. Aceptado: 12/4/2024

Análisis. Revista de investigación filosófica, vol. 11, n.º 1 (2024): 21-39

ISSNe: 2386-8066

Copyright: Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo una licencia de uso y distribución "Creative Commons Reconocimiento No-Comercial Sin-Obra-Derivada 4.0 Internacional" (CC BY NC ND 4.0)

Yo a cada uno
 el papel le daré que le convenga,
 y porque en fiesta igual su parte tenga
 el hermoso aparato
 de apariencias, de trajes el ornato,
 hoy prevenido quiero
 que, alegre, liberal y lisonjero,
 fabriques apariencias
 que de dudas se pasen a evidencias.
 Seremos, yo el Autor, en un instante,
 tú el teatro, y el hombre el recitante.
 Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*.

1. EL TOPOS DEL THEATRUM MUNDI

Con este potente soliloquio daba comienzo Calderón de la Barca a su auto sacramental *El gran teatro del mundo*, escrito en la década de los treinta del siglo XVII. Calderón pone en boca del Autor, que es Dios, la cosmovisión característica del barroco: comprender el mundo como una gran representación, en la que la divinidad no solo actúa como garante teleológico y ontológico de este, sino que, además, hace las veces de director de compañía (Orozco e Yndurain, 1983: 808). Este recurso, aunque es propio de la cultura barroca, no se circunscribe de forma exclusiva a un periodo histórico determinado. Plantear al ser humano como un actor y no como un individuo es un *topos* que ha cautivado por igual desde el albor de los tiempos a escritores, filósofos y poetas: tanto en la tradición del barroco español del siglo XVII como en la doctrina *vedānta* del hinduismo; desde la filosofía patristica hasta el teatro de la crueldad de Artaud (Ferrer Ventosa, 2017: 110-120). Esta figura literaria, que recibe el nombre de *theatrum mundi*, ha sido estudiada en profundidad como una de las señas más reconocibles de la poética del barroco, aunque, como veremos, no se limita a unas coordenadas históricas concretas¹.

¹ La universalidad de esta metáfora es ampliamente aceptada en numerosas fuentes antropológicas y culturales. Sin pretender realizar una revisión exhaustiva, que excedería el objetivo del trabajo, es pertinente mencionar las investigaciones llevadas a cabo por V. Turner (1982) sobre los ritos de paso y el carácter performativo de las sociedades humanas, así como los estudios de E. Goffman (1987) que proponen que cada interacción social se inserta en una compleja red de significados compartidos, en muchos casos de naturaleza teatral.

En la Antigüedad clásica y en la liturgia paleocristiana ya estaba presente la idea de que el hombre es una marioneta manejada por la voluntad invisible pero rotunda de un regidor cósmico. En dos de sus diálogos de vejez, *Filebo* y *Leyes*, Platón sugiere que los seres humanos son meras marionetas con el mundo por teatro, al albur de las decisiones de una divinidad de la que solo cabe esperar que sus motivaciones sean benignas. Leemos en *Filebo*: “El razonamiento nos indica, pues, que en los duelos y en las tragedias y comedias, no sólo en el teatro sino también en toda la tragedia y comedia de la vida, los dolores están mezclados con los placeres” (Platón, 1992: 93). En el primer tomo de *Leyes* suscribe: “Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, es una marioneta divina, ya sea que haya sido construida como un juguete de los dioses o por alguna razón seria” (Platón, 1999a: 230). En el libro VII de la misma obra apostilla: “el hombre, como dijimos antes, ha sido construido como un juguete de dios y, en realidad, precisamente eso es lo mejor de él” (Platón, 1999b: 38). Por último, en los párrafos finales de *La República*, Platón introduce el mito de Er, que nos adentra en la escatología del mundo griego y describe cómo los jueces del inframundo determinan el destino de las almas tras la muerte, otorgando dicha o tormento según hayan cumplido su papel en la función de la vida (Platón, 1988: 487-488). Algunos siglos más tarde esta impronta platónica fue heredada por la representación estoico-cristiana del mundo, en la que el concepto de *theatrum mundi* nos remite a un *Logos* universal que incardina el destino. Plotino, en su reinterpretación del platonismo, vuelve a hacer uso de este recurso, y en la tercera parte de las *Enéadas* señala:

Porque los actores no han de ser meros actores, sino partes del Poeta y de un Poeta que tiene previsto lo que han de decir para poder de ese modo engazar las partes restantes y con ellas también los efectos. Pues aun los efectos que se siguen en el universo a consecuencia de las acciones malas son engarzados por las Razones y engarzados conforme a un plan racional (Plotino, 1985: 80-81).

El tópico del *theatrum mundi* es recurrente en otros autores y escuelas de la Antigüedad, que, siguiendo la mitología platónica, van a proponer que los hombres y las mujeres son actores de sí mismos, sometidos a un *fatum* insobornable del que no es posible escapar. Es el caso de Cicerón en *Somnium Scipionis*; Séneca en *Epístolas morales a Lucilio*; Pablo de Tarso en la *Primera Carta a los Corintios* o Epicteto en *Enquiridión*. El filósofo que había sido esclavo presenta de nuevo el ideal del *theatrum mundi*, que se afianza como cosmovisión propia del estoicismo. Esta referencia clásica, además, será el motivo que inspire la actualización renacentista de *topos* (Vilanova, 1950: 155). En la máxima XXIV del *Enquiridión* escribe:

Acuérdate que conviene que representes la parte que te ha querido dar el autor de la comedia. Si es corto tu papel preséntale corto; y si es largo, preséntale largo. Si te manda hacer el papel de pobre, hazle naturalmente lo mejor que pudieres. Y si te da el de príncipe, el de cojo o el de un oficial mecánico, a ti te toca representarlo y al autor el de escogértele (Epícteto, 1947: 89).

Luciano de Samósata alude directamente a este *cosmos* determinista en *Menipo o Necromancia*. Es en este fragmento donde se establece para el mundo antiguo la idea del mundo como un gran teatro, una alusión muy querida más de un milenio después por los dramaturgos áureos:

Creo que, en muchas ocasiones, has visto sobre la “tramoya” del teatro a los actores que representan tragedias. Por exigencias del guión, ahora son “Creontes”, después se convierten en “Príamos” o “Agamenones”. Y el uno, si le toca hacerlo así, primero tiene que representar con mucha solemnidad el papel de Cécrope o de Erecteo, y al poco rato, si se lo ordena el autor, viene a dar en un criado. Cuando la obra ha alcanzado ya su final, cada uno de ellos, despojándose del vestido con bordados de oro, quitándose la máscara y bajando de los zancos, va por ahí dando tumbos pobre y humilde, ya no Agamenón, el hijo de Atreo, ni Creonte, hijo de Meneceo, sino que se llama Polo, hijo de Caricles de Sunio, o Sátiro, hijo de Teogitón, de Maratón. Así son las cosas de los hombres o, al menos, esa opinión me forjé al verlos entonces (Luciano, 1996: 512).

Con la crisis ideológica del fin de la Antigüedad la metáfora se resiente, debido a la progresiva consolidación del cristianismo y la suspicacia hacia el ideal por su cercanía con la filosofía pagana. No obstante, en la alta Edad Media podemos referenciar, entre otros, a Boecio y la poesía latina, aunque si bien se aprecian alusiones a esta idea, su desarrollo no es tan potente como otrora. Según Ernst Robert Curtius la gran renovación de esta idea en el medievo viene de la mano de Juan de Salisbury en *Policratus*, que plantea que el escenario de la inmensa tragedia o comedia de la vida es el orbe entero (Curtius, 1995: 205). En la Modernidad temprana del siglo XVI destaca la aportación de Erasmo de Rotterdam, quien muestra cierta suspicacia para con el mundo debido a la sospecha de que este era por momentos una farsa cómica. En *Elogio de la locura* asegura:

Y, en definitiva, ¿qué otra cosa es la vida de los mortales, sino una especie de comedia, en que cada uno se presenta cubierto con su máscara e interpreta su papel, hasta que el director de la representación lo retira del escenario? Sin embargo, ese director hace aparecer con frecuencia a un mismo actor en papeles distintos, de modo que quien hasta poco antes había representado a un rey vestido de púrpura, hace a continuación de desgraciado esclavo andrajoso. Todo es, desde

luego, ficticio; pero así es precisamente como se representa esta comedia de la vida (Erasmus, 2014: 178-179).

También en el corazón del reformismo hizo fortuna este ideal: Lutero consideraba la historia como un teatro de marionetas movidas por Dios. El sujeto que representa estos papeles no goza de importancia, pues lo que vemos son las variadas máscaras de la divinidad omnipresente encarnadas en los distintos héroes (Curtius, 1996: 206). Shakespeare, por su parte, en la comedia de final del siglo XVI *As you like it* inmortaliza una de las alusiones más reconocidas de esta figura, una referencia ineludible como antecedente directo de la utilización del *theatrum mundi* en la cultura barroca: “El mundo es un gran teatro, / y los hombres y mujeres son actores. / Todos hacen sus entradas y sus mutis / y diversos papeles en su vida” (Shakespeare, 2000: 202). En el mundo hispánico, Miguel de Cervantes asimismo se refiere a ello con las andanzas del caballero de la fe. Lo leemos en el encomio de Don Quijote acerca de la facticidad de las ficciones en el seno de una heterocósmica común habitada por personajes y autores, en la que cada cual, al igual que el actor en una representación, cumple diligente con su cometido:

y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace de rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della quedan todos los recitantes iguales.

— Sí he visto, respondió Sancho.

— Pues lo mismo, dijo Don Quijote, acontece con la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura (Cervantes, 2001: 109).

A partir del siglo XVII el ideal del *theatrum mundi* experimenta un potente resurgir en las representaciones literarias. Pese a que la intuición de que el mundo es un teatro en el que los individuos son piezas de un gran tablero ajeno a sus voluntades había estado presente desde la Antigüedad, va a ser en la cultura barroca cuando el símil alcanza un desarrollo sin parangón. Si en el renacimiento la puesta en escena teatral había contado con una finalidad eminentemente lúdica, en el barroco el sentido de lo teatral va a adquirir caracteres retóricos, alegóricos y políticos afines a esta nueva exégesis literaria y cultural del mundo.

2. *THEATRUM MUNDI* EN LA CULTURA BARROCA

En la escena barroca del siglo XVII la representación teatral se apropia de las casas, plazas, parques y jardines como espacio simbólico. La forma teatral de la ficción barroca resulta la expresión más acertada para ilustrar el *teatrum mundi*, metáfora empleada con singular acierto por los dramaturgos áureos y que sublima la subjetividad de la época y su cosmovisión estética. La predominancia de la alegoría tiende a *teatralizar* el mundo, lo que da lugar a un *ethos* dramático como estrategia para transitar de manera digna y gozosa la breve estadía en el escenario. Sin embargo, si consideramos al mundo como un espacio compartido entre actores y espectadores, entonces toda acción se vuelve contingente y transitoria, no dejando lugar para la transparencia y la sinceridad. De esta forma, la interacción en el mundo sería siempre simulada o fingida, pero en ningún caso sustancial o sincera (Álvarez Solís, 2015: 42). La intensidad con la que se vivía el teatro en el mundo barroco es una de las claves que explican el éxito de la fórmula del *theatrum mundi*. Su relevancia histórica y social había alcanzado tal punto que motivó a los creadores a contemplar el mundo como un gran escenario, donde los protagonistas de todos los estamentos actuaban a diario según su papel asignado de la misma forma que contemplaban representaciones teatrales como forma de ocio y medio de evasión². La primacía de lo teatral en las creaciones barrocas tiene como consecuencia que el mundo fenoménico sea puesto en duda, todo ello en un contexto en el que el escepticismo filosófico y el cuestionamiento de los sentidos había aflorado tras las observaciones cartesianas³. Así, la existencia biológica es concebida como aparente, fugaz y momentánea, y solo el tablado teatral adquiere la categoría de auténtica vida. El quehacer cotidiano se aproxima al teatro porque *el mundo es teatro*. Lo vivido se envuelve en el telón y se arroja de misterio, buscando su sentido en las tablas del escenario, en el que los seres humanos somos protagonistas y, al mismo tiempo, figurantes en el gran teatro del mundo. Si el mundo es teatro, entonces, al igual que en la disolución de la conciencia que supone el sueño, *todo es verdad y todo es mentira*, paradoja disolvente que sintetiza la

² Emilio Orozco nos recuerda algunas de las claves de esta preponderancia de la teatralidad en la escena española: “donde se había impuesto una comedia que mezclaba, como en la vida, lo trágico y lo cómico, lo elevado y lo vulgar, y con hechos extraordinarios, pero que sucedían en el mismo plano y ambiente que la realidad cotidiana” (Orozco, 1969: 172).

³ Que en *Meditaciones metafísicas* aconsejaba: “es prudente no fiarse nunca por entero de quienes nos han engañado una vez” (Descartes, 1977: 18).

idiosincrasia barroca. Como señala Luis Sáez Rueda: “Puesto que todo es subsumido en fuerzas heterónomas y anónimas, el *mundo en su totalidad* es considerado una nada: es falso o sueño, un teatro sin realidad” (Sáez Rueda, 2023: 38).

La representación barroca gusta del teatro y del *trompe-l'œil*, una constante que se replica en las distintas artes. La porosa frontera que separa realidad y ficción se difumina en el trampantojo de la pintura, que proyecta una sensación de lejanía e infinitud. En el caso del teatro, la experiencia de tránsito y de quiebra de la razón es semejante: es por eso que el recurso del *theatrum mundi* alcanza su cénit en la escena barroca, con unos actores que se mueven en el tablado y que hacen ver al espectador que estos no son sino piezas de una representación mayor. En su monografía de referencia *Estudios sobre el barroco* Helmut Hatzeld asevera:

Si el claroscuro presenta un aspecto de simbolismo teatral, el motivo se ensancha en el concepto de que el mundo entero es un escenario finito que refleja lo infinito. Ésta es una de las ideas favoritas de Calderón, que representa la vida como *El Gran Teatro del Mundo*, en el que el mismo Dios actúa como director de escena y los actores han de representar sus respectivos papeles sin estar muy seguros del éxito final (Hatzeld, 1966: 121).

La estética barroca, así como su teatro, cuenta con un carácter envolvente. Sumerge al individuo en un espacio continuo de relación con las demás personas-actores —recordemos la etimología latina de *persona* como máscara teatral— y con el dramaturgo creador (sea este el Dios-Autor calderoniano, las divinidades antropomorfas de la Antigüedad o las derivas teleológicas contemporáneas del *theatrum mundi*). Al frente de —y a la vez insertos dentro de— esa ficción nos encontramos nosotros, los individuos, que alternativamente representamos y somos representados. En su voluntad de compensar el enmudecimiento del espíritu propio de la Modernidad, el decir barroco asume una sobrerrepresentación de lo artístico: el trampantojo teatral *superrepresenta* la realidad en un intento de ser más fiel incluso que esta. El prisma de la estética barroca opera como un espejo deformante de la razón, un laberinto de espejos en el que cada imagen se proyecta hasta el infinito en un borgiano patrón fractal. Es más afín a la proliferación conceptual platonizante que al severo nominalismo híper-clásico, y siente especial predilección por el dinamismo, el vuelo, el vértigo y la curva. En el teatro barroco se hace habitual el juego con la dicotomía entre realidad y apariencia, y se difumina la línea entre creador y Autor (Boyer, 2020: 160-161). La engañosa apariencia del mundo sensible corrobora la cosmovisión barroca: ya que los sentidos son embusteros y el mundo es una farsa, entonces como tal lo tomaremos.

3. AUTOR MÍO SOBERANO

La metáfora del *theatrum mundi* en las obras de Pedro Calderón de la Barca se erige como una fórmula magistral del teatro y un recurso esencial en las ficciones barrocas. Es el suelo nutricio de la obra calderoniana, una praxis que va más allá de la figura estética y que cuenta además con un significado ideológico. En *El gran teatro del mundo* Calderón no solo utiliza este motivo como estrategia para presentar unas creaciones, sino que considera que toda realidad, incluida nuestra vida, es una gran representación que está siendo escrita en todo momento por la mano de Dios. Naturaleza y obra se embridan, *sub specie Dei*, con un Autor que también es *Guionista* de la función. En el *cosmos* calderoniano el escenario hace las veces del Mundo, entendido este como la totalidad de todas las cosas, y, simultáneamente, el mundo es un gran teatro. Los personajes que lo animan ponen en cuestión cualquier tipo de identidad, pues esta no es fija e inmutable, sino que se asemeja más a un atuendo —máscara— voluble y contingente. De esta forma, los seres humanos, que creen estar dotados de libre albedrío, serían tan solo las marionetas de un gran teatro de dimensiones cósmicas. Sin saberlo se encuentran manejados por invisibles hilos, y son protagonistas de unas acciones que no son decisiones propias, sino fragmentos de un gran guion, que abarca, en un sentido amplio, toda la realidad⁴. Lo inmortaliza Calderón en *El gran teatro del mundo*: “Autor mío soberano, / a quien conozco desde hoy / a tu mandamiento estoy, / como hechura de tu mano” (Calderón, 1997: 13).

En el prólogo dedicado a esta obra por John J. Allen y Domingo Ynduráin se nos recuerdan las dos interpretaciones del tópico *theatrum mundi*. La primera implica una comprensión práctica de esta teatralidad: se trata de una representación que ya está en curso, por lo que es menester desempeñar los roles asignados. Esta postura fue defendida por los estoicos, Juan Crisóstomo y los primeros exégetas cristianos. La otra alternativa consiste en percibir esta representación como una gran falsedad; simplemente son apariencias que hemos aceptado como verdaderas, convirtiendo al mundo en un engaño. Esta lectura, común entre los erasmistas del renacimiento, conlleva una crítica velada al orden establecido, sugiriendo que este no es la única forma posible de resolver los conflictos, sino simplemente una entre muchas. Calderón se inclina hacia la primera opción: considerar el mundo como

⁴ A su vez, esto plantea un desafío teológico importante para los autores católicos, que debían reconciliar la noción de destino con el concepto del libre albedrío, presente desde San Agustín, especialmente en una época marcada por conflictos teológicos contra el calvinismo.

una gran representación teatral, donde los roles asignados no pueden ser alterados. Por lo tanto, dado el carácter transitorio del papel de cada uno y la condicionalidad aparente de la función, no habría razón para cuestionar este sistema ni para luchar por cambiar las posiciones asignadas a los individuos, ya que este orden dramático del mundo garantiza una rápida sucesión en la fortuna individual (Maravall, 2000, 320). Esta evaluación se alinea, además, con los aspectos más destacados de la obra de Calderón, como su escepticismo frente a los sentidos; las distorsiones de la imaginación; la memoria y la intersubjetividad; la vida como sueño; el fingimiento y engaño humanos; la naturaleza contradictoria del mundo (lo que parece y no es); la fragilidad y fugacidad de la vida o la muerte como auténtico despertar. La comprensión onírica de la realidad se refleja en el teatro de Calderón, donde la vida es doblemente sueño: no solo uno del que todos despertaremos tras morir, sino además una ficción contrapuesta a la verdad divina. Es así como en el teatro del mundo los seres humanos, engañados al creerse actores libres con la capacidad de elegir sus acciones, son marionetas de Dios (Ledesma, 2023). Radica en esta interpretación un elemento leibniziano propio de la época: los individuos son mónadas cerradas en sí mismas, pero al mismo tiempo están conectadas entre sí al tener idéntico Autor. También está presente el recurso literario de introducir una obra de teatro dentro de otra obra, un rasgo sintomático de las representaciones literarias de la contemporaneidad⁵. A esta tradición pertenece uno de los filósofos más originales del siglo XX español, que va a realizar su propia actualización de la metáfora del *theatrum mundi* a través de la reescritura de uno de los personajes más reconocidos de la ficción literaria hispana.

4. EL TEATRO AGONISTA DE MIGUEL DE UNAMUNO

¡Es tan extraño este mundo... y el otro! Los que parecemos de carne y hueso no somos sino entes de ficción, sombras, fantasmas, y éstos que andan por los cuadros y los libros los que andamos por los escenarios del teatro de la historia somos los de verdad, los duraderos.

Miguel de Unamuno, *Sombras de sueño*.

⁵ Esta cualidad va a ser frecuente en las ficciones del siglo XX que indagan en la quiebra de la autoría literaria y cuestionan relación subordinada entre los personajes y el Autor, rasgo que posteriormente será identificado como una seña propia de la escritura postmoderna. Lo vemos, por citar unos pocos ejemplos, en Luigi Pirandello con *Seis personajes en busca de autor*, en Julio Cortázar con los relatos cortos de *Todos los fuegos el fuego* o *Final del juego*, o, desde luego, en la producción *nivolística* de Miguel de Unamuno.

El teatro de Miguel de Unamuno constituye uno de los vehículos más eficaces para vehicular su filosofía polemista y agónica. Aunque no alcanza el mismo reconocimiento que sus ensayos y *nivolas*, el teatro representa una parte significativa de su producción y posee gran relevancia teórica en su pensamiento. Además de un género literario, el teatro para Unamuno es la herramienta poética que emplea para dar cauce a las polémicas de su alma y exponer, a través de este discurso, su interpretación dialéctica del drama de la identidad (Franco, 1971: 54). La creación teatral fue una constante en la vida de Unamuno a lo largo de más de tres décadas: desde su primera pieza *La esfinge*, compuesta en el trágico 1898, hasta la adaptación de *Medea* de Séneca, que preparó para ser representada en la inauguración del Festival de Teatro Clásico de Mérida de 1933, tan solo tres años antes de su muerte. En 1934 vería la luz editorial *El hermano Juan o el mundo es teatro*, que había sido escrita en 1929 pero que no sería representada por primera vez hasta los años cincuenta.

Las lecturas específicas sobre el funcionamiento del género dramático en Unamuno, cuyo desarrollo interno es muy distinto al de la novela —y de la *nivola*—, han sido frecuentemente advertidas por la crítica⁶. En el imprescindible *Para leer a Unamuno* Pedro Ribas considera que este no fue un buen dramaturgo. Debido a su interés de sacar del escenario todos los elementos superfluos para representar tan solo las nudas pasiones del yo, su teatro padece de una ausencia de carne: se le aqueja de una falta de perfil corporal definido, es escaso en materialidad palpable, y, en definitiva, prescinde de percepción sensible: “Unamuno tiende en su teatro a resaltar tanto la pasión, el dolor o el sentimiento que a veces el espectador carece de asideros o símbolos externos capaces de darles figura, lo que en teatro equivale a darles vida” (Ribas, 2016: 116). Ya en un temprano 1963 Iris Zavala cuestionaba los tópicos de que Unamuno no contactaba con su público, que su escritura era demasiado dramática para ser teatral o que, al menos, no alcanzaba la misma intensidad que en su narrativa, ensayos y poemas. En *Unamuno y su teatro de conciencia* la filósofa puertorriqueña suscribió una potente lectura sobre el teatro de la conciencia unamuniano, donde aseguraba que: “Unamuno no tiene filosofía del teatro en cuanto drama, ni filosofía del drama en cuanto teatro. No le absorbe el teatro como género, sino como un medio de exposición de ideas propias. Es

⁶ Existe la opinión generalizada de que el teatro no es el género que Unamuno trabajó con mayor acierto (De Miguel, 1998), aunque, como sugiere Garrido Ardila, esta valoración ha estado lastrada por la lectura de Lázaro Carreter, cuyo manual determina en buena medida las interpretaciones al respecto de la segunda mitad del siglo xx (Garrido, 2015: 180).

una filosofía propia *en* el teatro, no *del* teatro” (Zavala, 1963: 7). El teatro de la conciencia de Unamuno torna como una forma del principio del *theatrum mundi*, haciendo gala de una gran profundidad filosófica y un abanico de matices y referencias esperando a ser aprehendidas por el lector o espectador. De cualquier manera, es conocido que a Unamuno no le satisfacía que sus obras fueran impresas, ya que concebía que estaban destinadas a ser vistas, representadas y oídas. Así, se esforzó por llevarlas a escena, aunque cabe destacar que, con la salvedad de *El otro*, las piezas teatrales de Unamuno recibieron una acogida tímida por parte del público (Franco, 1971: 14).

El rasgo distintivo del teatro de Unamuno es su componente conflictivo. Su creador sitúa su conciencia frente al escenario y fragmenta su decir vehemente en infinitas voces autónomas. La dramaturgia unamuniana manifiesta de un profundo afán renovador y modernista, despojando el espacio teatral de elementos superfluos, pero sin soslayar la importancia de la carga simbólica presente en la sutil tramoya. En ese sentido, es claro que Unamuno no atendía a las convenciones sociales o estéticas —y mucho menos económicas— de teatro de su tiempo. No escribía papeles para el lucimiento de actores y actrices, y tampoco prestaba atención a los aspectos técnicos o al efecto social de sus piezas. Su interés, en cambio, iba dirigido a crear un teatro descarnado, que se dirige directamente a la conciencia del espectador para trasladarle sus cuitas existenciales del autor. Esta expresión desnuda se explicita en intensos diálogos seguidos de una anagnórisis final, estructura que se adecúa bien a la noción clásica de teatro como *pathos* y revelación. La producción teatral unamuniana, en especial obras de madurez como *El otro* y *El hermano Juan o el mundo es teatro*, cuenta con una profundidad filosófica y un nivel de lectura ontológico y existencial potente, que no se agota con las primeras lecturas y que precisa de un análisis minucioso; esta *poiesis* literaria pretende revelar las raíces de la mentalidad de un pueblo, y por eso en la acción cede a la reflexión. Semejante intensidad es acorde a la época de entresiglos e inmediatamente posterior, ya que, como señala Donald Shaw, el teatro de ese entonces experimentaba un gran auge debido a la poderosa influencia de la producción ibseniana:

El objetivo era crear un nuevo concepto de drama extendiendo el alcance de su temática, para salir de la camisa de fuerza impuesta por la moralidad tradicional tan arraigada en el público burgués, mediante la explotación de nuevas técnicas como la reinención del drama poético, fantástico, mítico o simbólico, y del psicodrama, con nuevos métodos de representar a los personajes y de crear la escenografía (Shaw, 2015: 126).

El teatro unamuniano es reflejo de la concepción agonística y *patética*, en sentido etimológico, de su filosofía. Su formato dialógico, en el que el enfrentamiento interpersonal ocupa buena parte del desarrollo, se configura como el espacio óptimo para expresar estas preocupaciones existenciales. Su efecto dramático radica en dejar insatisfechos tanto a los protagonistas como al público, y al mismo tiempo plantear un modelo carente de resolución completa de los conflictos representados; cuando esta se logra, tan solo es parcial, y no resuelve su vacío existencial. La soledad de los personajes les hace ver que no son en absoluto seres libres, sino víctimas de un destino ideado por Dios, un Dios que también es Guionista. En palabras de Lucile Charlebois:

el único remedio que le queda al personaje unamuniano es enfrentarse con su soledad mortal y defenderse como pueda. Una vez que se acepta la confusión entre el sueño y la realidad como una condición vital, la vida se hace más tolerable. [...] Sabe en su corazón que sólo la muerte lo llevará a la inmortalidad; mientras trata existencialmente de superar los problemas de su existencia, se da cuenta de la creciente eliminación de las barreras que separan lo que él cree es la realidad de lo que es el sueño; mientras que se enfrenta con una vida que es una mezcla entre realidad y sueño, se siente menos autor de su propia vida y más actor en una “divina comedia” universal (Charlebois, 1985: 62-63).

La alusión al tópico literario aquí cobra especial relevancia, pues el ideal del *theatrum mundi* está muy presente en la consideración ontológica unamuniana, y los mismos personajes novelescos que Unamuno crea son sabedores de su situación trágica. Pero si para Calderón este divino tramoyista era el Dios de la contrarreforma, que movía a los hombres como actores sin voluntad, en la poética unamuniana va a ser el propio Unamuno quien conceda una conciencia ficcional e interconectada a sus criaturas. Si bien esta existencia teatral es el común denominador de muchos de los personajes de Unamuno, hay uno de ellos que hace de esta condición autoconsciente su seña de identidad. Se trata de Don Juan Tenorio *unamunizado* de *El hermano Juan o el mundo es teatro*.

5. ¡PERO SI DON JUAN TENORIO PARECE QUE NO FUE MÁS QUE UN PERSONAJE DE TEATRO!

Para Miguel de Unamuno el teatro es la propia vida. El mundo *es* teatro, y de esta forma el ideal del *theatrum mundi* del barroco se manifiesta en unas ficciones en las que los personajes son conscientes de su entidad ficcional. Este es el eje central de *El hermano Juan o el mundo es teatro*, la reinterpretación unamuniana

del clásico de la literatura del Siglo de Oro. Los temas principales de esta pieza son bien conocidos: la autoconciencia de su protagonista de ser un personaje de ficción; la relación problemática con la muerte y la inmortalidad, y su irónica función, ya en la vejez, de ser el celestino que aviva la pasión de las mujeres para con otros hombres (Fajardo, 1987). Sin embargo, Unamuno no se limita a ofrecer una mera reproducción; nos enfrentamos a una obra metateatral que, consciente de su propia naturaleza, plantea el drama de su condición literaria y ficticia. Y es que el Autor, en este caso Miguel de Unamuno⁷, nos indica que lo que estamos presenciando son a unos personajes representando una obra. Recordemos que esta teatralidad y juego de espejos, el asentimiento del mundo como un confuso laberinto en el que se han disuelto las distinciones formales y las separaciones clásicas que compartimentaban la vida y la ficción, son los tópicos clásicos del barroco. La metateatralidad permite a Unamuno sugerir de forma implícita que el mundo que habitamos es un teatro común, en el que los acaeceres que todos representamos —o padecemos— no son sino el guion que la providencia o el destino nos ha reservado. No se trata este de un elemento novedoso en su obra, pues ya había sido utilizado con anterioridad en las *nivolos*, pero lo cierto es que la dramaturgia, por sus especiales características de representación y mimesis, supone un campo privilegiado para exponer el ideal barroco de que, efectivamente, el mundo *es* teatro. Esta asunción de la teatralidad del mundo que habitamos, igual que prescribía el *theatrum mundi* desde sus primeras menciones en la Antigüedad, anticipa y acerca a Unamuno a la órbita de la filosofía contemporánea posterior a su época, y lo adelanta varias décadas a los debates sobre el estatus y naturaleza de la ficción⁸. El lector o espectador de esta obra es partícipe de un doble juego teatral: por un lado, se representa la vida de Don Juan dentro de la comedia del absurdo; por otro, es testigos de las dudas que el protagonista padece acerca de su propio estatus ontológico, transmitiéndonos al público esta incertidumbre. Así lo adelantaba Unamuno en el prólogo de la obra:

Y entonces me di cuenta de que la verdadera escenificación, realización histórica, del personaje de ficción estriba en que el actor, el que representa al personaje, afirmé que él y con él el teatro todo es ficción y es ficción todo, todo teatro, y lo

⁷ Al igual que había hecho décadas atrás con Don Quijote de la Mancha en *Vida de Don Quijote y Sancho*, Unamuno reivindica para sí la autoría original tanto de la obra como del personaje clásico de la literatura española.

⁸ La relación de Unamuno con la postmodernidad es un tema de debate entre especialistas. Gonzalo Navajas propone un certero análisis en *Unamuno desde la postmodernidad* (1992).

son los espectadores mismos. Que es igual que lo otro, que lo que parece inverso. Son dos términos al parecer contradictorios, mas que se identifican. ¿Qué más da que se afirme que todo es ficción o que todo es realidad? Y me acordé al punto de Don Juan Tenorio y de su leyenda (Unamuno, 1959: 857-858).

Nos aproximamos nuevamente al seductor por excelencia de la literatura española, aunque esta vez se encuentra en una situación muy distinta a la que el personaje acostumbraba: vive en un estado de angustia perpetua por el misterio de su personalidad y condenado a repetirse *saecula saeculorum* en cada representación que de él realicen los lectores. Lo que Don Juan desea ahora es encarnarse como personaje que se interpreta a sí mismo, una vez más, en la ficción del gran teatro del mundo. Pero en esta ocasión Don Juan es el hermano Juan, un sacerdote retraído que vive sus últimos años en soledad y asaltado por los recuerdos de su vida pasada. La existencia del héroe se ve reducida a la de ser un Sísifo teatral, incapaz de escapar de la condena de representar y representarse. Unamuno rubrica una interpretación del personaje afín a la corriente contraria a Don Juan gestada desde finales del XIX en la que se representa a este como un personaje torturado y decadente, muy alejado de sus años de conquistas (Roberts, 2011: 195). Ofrece una lectura *sui generis* del mito, y a la vez desliza una crítica sutil a las demandas del público y a las teorías científicas del momento, que pretendían patologizar la *joie de vivre* donjuanesca. Si el Don Quijote unamuniano de *Vida de Don Quijote y Sancho* era el fulgurante epítome del idealismo de la voluntad, de la inteligencia y la ligazón entre creer y crear, el malogrado burlador unamuniano simboliza la lascivia decadente y el deseo extinto. Pero este ajuste de cuentas literario, lejos de ser una desmitificación de la leyenda, se convierte en una oda al controvertido personaje. Es lo que postula Julia Biggane, que, a diferencia de la corriente crítica mayoritaria, considera que *El hermano Juan o el mundo es teatro* no es ni una deconstrucción del Don Juan ni una retribución para con el ideal donjuanesco, sino un giro radical pero consciente de los valores que el personaje original representaba. Tampoco estaríamos ante un protagonista plano y derrotado, puesto que lo que se nos presentan es un personaje plural, complejo y poliédrico (Biggane, 2015: 153).

Don Juan pertenece a la ínclita tríada de personajes novelescos españoles que han alcanzado fama mundial: Don Quijote de La Mancha, Don Juan Tenorio y Segismundo encadenado. Los tres comparten la característica de ser conocedores de sus cualidades como personajes de ficción, el rasgo distintivo que forja su *telos* ficcional: Don Quijote, imbuido en su sagrada y absurda misión, sabe quién es, caballero de la fe destinado a lo imposible; Don Juan sabe qué es lo que representa, que actúa como burlador y está condenado a repetirse en cada representación y

a que su vida transcurra sobre el tablado; por su parte, Segismundo encadenado, príncipe heredero de hado funesto, sabe que está soñando y acepta que no hay más vida que la que sueña hasta el despertar (Franco, 1971: 241). Don Juan, en su caso, es consciente de su entidad ficcional, pero a diferencia de otros personajes unamunianos como el célebre Augusto Pérez de *Niebla*, no se rebela, sino que afronta, estoico, su papel en la función. Así lo explicita al exclamar sobre el escenario: “Cállate, cállate... Esa voz, ese tonillo [...] me parecen llegar del otro mundo... Y yo quiero vivir en éste, vivir, vivir, vivir... en éste, en éste, en éste. (*Pisoteando el suelo*.) ¡Suenan a tablas! ¡Seis tablas!... Vivir...” (Unamuno, 1959: 901), o también al constatar la entidad del mundo de sombras en el que habita: “Todo tramoya en este nuestro mundo” (*id.* 902). La condena eterna a la que este Don Juan está sometido se encuentra a la altura de su inmortalidad como personaje: cada vez que los lectores —y no el autor— lo traen de nuevo al teatro del mundo, el burlador burlado habrá de actuar y actuarse de nuevo. El antaño seductor ya no sabe si él es como es, como cree que es o como le sueñan otros; ya no dispone del privilegio de ser el único y genuino propietario de su ser. Esta triada de la identidad es constante en la filosofía unamuniana, y ya había aparecido con anterioridad en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, al preguntarse si cada uno es como es (identidad real, conocida solo por el Hacedor), como cree que es (identidad ideal, enfocada al mundo, y a menudo muy errada) o como los demás creen que es (identidad fáctica, que es con la que el mundo nos recibe e interpreta)⁹. En este caso, y al tratarse de un personaje mítico cuya representación —y el mejor ejemplo es esta reescritura— ha trascendido los límites de una entidad estable y definida, su estatus ontológico queda plenamente inscrito en las re-visiones que de él se realicen. Como apunta al respecto Stephen G. H. Roberts: “El Juan de Unamuno no goza de un sentido estable o duradero de su ser, sino que existe en función de la percepción ajena, o, expresado en otras palabras, Juan parece ser en cada momento lo que los demás quieren que él sea” (Roberts, 2011: 204).

El conflicto de la conciencia es central en la dramaturgia unamuniana. Según la propuesta ontológica de Unamuno, el ser existente *es* en la representación, su vivir acaece en la actividad de otras conciencias. Así como los sujetos se crean y recrean

⁹ A su vez, Unamuno estaba comentando aquí la teoría de Oliver Wendell Holmes en *The autocrat of the breakfast table*, III (Unamuno, 2004: 32). Le resulta a Unamuno muy grata esta alusión, pues se aproxima a su propia idea de una ontología de los personajes en la que la identidad de estos se establece a través de su relación con el Autor, el lector y el público que los recrea en cada interpretación.

en los demás, el personaje literario adquiere su ser a través de la representación, la recreación de su historia en la imaginación del espectador, enseñoreando así su ser y pasando a vivir más allá de la lectura o escenificación teatral (Zavala, 1963: 167). Lo apreciamos en uno de los pasajes de mayor intensidad dramática de *El hermano Juan o el mundo es teatro*, aquel en el que el protagonista se pregunta por la realidad de su mundo de ficción. En este giro del *topos* de *theatrum mundi* se hace patente el ideal unamunescos de que los seres más verdaderos son los que obran, esto es, los que viven en la literatura, aquellos cuyas historias se repiten en las ficciones:

INÉS: ¡Pero si Don Juan Tenorio parece que no fue más que un personaje de teatro!

JUAN: ¡Como yo, Inés, como yo, y como tú... y como todos!

INÉS: ¡Si creo que hasta no existió!

JUAN: ¿Hasta...? ¿Existo yo? ¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? ¿No te has preguntado nunca esto? ¿Existes fuera de este teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? ¿Existís, pobres palomillas? ¿Existe Don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño de niebla? Sí, hermana, sí, no hay que preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan y Don Quijote y Don Miguel y Segismundo y Don Álvaro, y vosotras existís, y hasta existo yo... es decir, lo sueño... y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo mientras lo estén, mientras nos sueñen...

ELVIRA: La vida es sueño, reza el refrán...

JUAN: Vale decir que es comedia... Vida... sueño... río...

INÉS: A esos personajes los he visto hacer en el teatro...

JUAN: Hacerse, dirás... Y me estás viendo hacerme... personaje... Hay que hacerse..., y hacerse uno al mundo..., al teatro...

INÉS: Al teatro del mundo... (Unamuno, 1959: 972-973).

Este diálogo, punto culminante de la obra, ilustra cómo el ideal del *theatrum mundi* trasciende los límites historiográficos convencionales de un período cultural para convertirse en un elemento distintivo de las ficciones barrocas contemporáneas, especialmente en términos de estructuras narrativas, dinámicas entre personajes y, en última instancia, la naturaleza de su universo referencial (Gameiro, 2010: 22). En este caso particular, donde se hace referencia a la reescritura de una obra de teatro clásica con personajes conscientes de su propia existencia dramática, observamos cómo el Autor juega y crea ficciones barrocas en las cuales el *theatrum mundi* no es simplemente un recurso estilístico, sino más bien una apuesta ontológica sobre la realidad del mundo. Como escribe, poético, Pedro Cerezo: “Todo es juego, preparado por el gran corega. Sólo cabe contribuir, como pensaba Renan, a la brillantez del espectáculo” (Cerezo, 1996: 747). La representación

teatral se erige como la única forma de existir, y al igual que en el *theatrum mundi*, para la ontología *nivolesca* el teatro es la propia vida.

Aunque sería impreciso clasificar a Unamuno como un autor neobarroco (puesto que su obra no comparte las características típicas que se asocian comúnmente con este estilo de escritura), sí que emplea conscientemente este motivo literario, el cual se acerca significativamente a su concepción literaria de la filosofía. Es bien sabido que en sus relatos los personajes son conscientes de su naturaleza, y, a pesar de ello, luchan y se desenvuelven como individuos que anhelan vivir en la representación. Zavala ya señaló este aspecto del teatro unamuniano, el cual nos revela el componente apariencial y teatral del mundo no como algo negativo, sino como la muestra fehaciente del auténtico carácter de la realidad: “Todos son personajes. Somos comediantes y autores al mismo tiempo. Mi persona es mi personaje. Mi ser auténtico es mi sueño, mi ser soñado. Mi ser mismo no es más que el efecto dialéctico de múltiples sueños. [...] Todo es sueño, ficción” (Zavala, 1963: 174). En suma, el recurso barroco del *theatrum mundi*, es decir, el contemplar con escepticismo la realidad del mundo, fue empleado por Miguel de Unamuno para exponer las dudas que él albergaba sobre su entidad como personaje histórico, y, la vez, para ofrecer una nueva lectura filosófica acerca de esta primacía ontológica de los personajes de ficción.

Álvaro Ledesma de la Fuente
 Universidad de La Rioja
 alvaro.ledesma@unirioja.es

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SOLÍS, Á. (2015): *La república de la melancolía*, Buenos Aires, La Cebra.
- BIGGANE, J. (2018): “La agonía de Don Juan: exilio, política y género en *El hermano Juan*”, en J. A. Garrido (coord.), *El Unamuno eterno*, Barcelona, Anthropos, pp. 148-172.
- BOYER, A. (2020): “El momento barroco en Descartes y su rechazo por parte de Spinoza”, en M. González y H. Castignani (coords.), *Filosofías del barroco*, Madrid, Tecnos, pp. 159-192.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1997): *El gran teatro del mundo*, edición y estudio preliminar de J. J. Allen y D. Ynduráin, Barcelona, Crítica.
- CEREZO, P. (1996): *Las máscaras de lo trágico: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta.
- CERVANTES, M. (2001): *Don Quijote de la Mancha II*, edición de J. J. Allen, Madrid, Cátedra.
- CHARLEBOIS, L. C. (1985): “Ser-en-el-mundo: el teatro existencial de Miguel de Unamuno”, en H. L. Boudreau y L. González del Valle (coords.), *Studies in honor of Summer M. Greenfield*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 49-66.

- CURTIUS, E. R. (1995): *Literatura europea y Edad Media latina I*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DE MIGUEL, E. (1998): “El teatro de Unamuno: teoría y práctica”, en VV. AA., *El tiempo de Miguel de Unamuno y Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 190-221.
- DESCARTES, R. (1977): *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, introducción, traducción y notas de V. Peña, Madrid, Alfaguara.
- EPÍCTETO (1947): *Enquiridión o máximas*, traducción de A. Brum, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- ERASMO, (2014): *Elogio de la locura*, traducción y notas O. Nortes Valls. Madrid, Gredos.
- FAJARDO, D. (1987): “El Don Juan de Unamuno: El hermano Juan o el mundo es teatro”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, tomo 42, n.º 2, pp. 370-379.
- FERRER VENTOSA, R. (2017): “Como actores en el gran teatro del mundo”, *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, n.º 4, pp. 109-125. <https://doi.org/10.7203/LAOCOONTE.4.10271>.
- FRANCO, A. (1971): *El teatro de Unamuno*, Madrid, Ínsula.
- GAMERRO, C. (2010): *Ficciones barrocas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GARRIDO, J. A. (2008): “La moral heroica de Ibsen en el teatro de Unamuno”, en J. A. Garrido (coord.), *El Unamuno eterno*, Barcelona, Anthropos, pp. 173-200.
- HATZELD, H. (1966): *Estudios sobre el barroco*, versión española de Á. Figuera, Madrid, Gredos.
- LEDESMA DE LA FUENTE, Á. (2023): “El sueño es vida: bosquejo de una ontología onírica en Miguel de Unamuno”, *Eikasía Revista de filosofía*, pp. 135-146. <https://doi.org/10.57027/eikasiasia.113.458>.
- LUCIANO DE SAMÓSATA (1996): *Obras I*, introducción general por J. Alsina, traducción y notas por A. Espinosa, Madrid, Gredos.
- MARAVALL, J. A. (2000): *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- NAVAJAS, G. (1992): *Unamuno desde la postmodernidad: antinomia y síntesis ontológica*, Barcelona, PPU.
- OROZCO, E. (1969): *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.
- OROZCO, E., e YNDURAIN, D. (1893): “El gran teatro del mundo”, en F. Rico Manrique, (coord.), *Historia crítica de la literatura española*, vol. 3, t. 1, Barcelona, Crítica, pp. 807-814.
- PLATÓN (1988): *Diálogos IV, República*, introducción, traducción y notas de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1992): *Diálogos VI, Filebo, Timeo, Critias*, introducción, traducción y notas de F. Lisi y M. A. Durán, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1999a): *Diálogos VIII, Leyes (Libros I-VI)*, introducción, traducción y notas de F. Lisi, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1999b): *Diálogos IX, Leyes (Libros VII-XII)*, introducción, traducción y notas de F. Lisi, Madrid, Gredos.

- PLOTINO (1985): *Enéadas III*, introducción general, traducción y notas de J. Igal, Madrid, Gredos.
- RIBAS, P. (2016): *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza.
- RIVERA DE ROSALES, J. (2020): “Sueño, realidad y poder en Calderón”. en M. González y H. Castignani (coords.), *Filosofías del barroco*, Madrid, Tecnos, pp. 279-315.
- ROBERTS, S. G. H. (2011): “Rescatando a Don Juan: *El hermano Juan o el mundo es teatro de Unamuno*”, *Hecho Teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, n.º 11, pp. 193-218.
- SÁEZ RUEDA, L. (2023): “Crisis y tragedia en el Barroco. A propósito de Gracián, Cervantes y el Neobarroco hispanoamericano”, *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas, número especial*, pp. 37-49. <https://dx.doi.org/10.5209/rpub.81930>.
- SHAKESPEARE, W. (2000): *El mercader de Venecia. Como gustéis*, edición Á. L. Pujante, Madrid, Espasa-Calpe.
- SHAW, D. L. (2018): “Los dramas de Unamuno”, en J. A. Garrido (coord.), *El Unamuno eterno*, Barcelona, Anthropos, pp. 126-147.
- UNAMUNO, M. (1959): *Teatro completo*, prólogo, edición y notas bibliográficas de M. García Blanco, Madrid, Aguilar.
- UNAMUNO, M. (2004): *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, introducción de D. Estébanez Calderón, Madrid, Alianza.
- VILANOVA, A. (1950): “El tema del Gran Teatro del Mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 23, pp. 153-188.
- ZAVALA, I. M. (1963): *Unamuno y su teatro de conciencia*. Salamanca, Universidad de Salamanca.