

CONSTRUCCIÓN DE LA MENTIRA SOBRENATURAL
EN *LA DAMA DUENDE* Y *EL GALÁN FANTASMA*

Dann Cazés Gryj
Departamento de Letras
Universidad Iberoamericana Ciudad de México
Prolongación Paseo de la Reforma 880
Lomas de Santa Fe
C.P. 01219
México, D. F.
dann.cazes@gmail.com

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 6, 2013, pp. 61-73]

En *La dama duende* y *El galán fantasma* se elabora una mentira sobre la naturaleza e identidad de los protagonistas, a quienes se presenta de modo en que los otros personajes pueden (deben) pensar que se trata de seres sobrenaturales. Esta mentira, sin embargo, no es un engaño intencional como el de *El encanto sin encanto*, *El astrólogo fingido* o el de otras piezas en las que un embustero se hace pasar por ni-

gromante para abusar de la credulidad y superstición de los demás¹. Muy por el contrario, se trata de algo involuntario, resultado de circunstancias que obligan a los protagonistas a actuar de manera clandestina, pero sus acciones no pasan desapercibidas, pues otros encuentran ‘rastros’ de éstas, o bien las presencian o padecen como víctimas accidentales. Como esos personajes sólo perciben una parte de los sucesos sin conocer las condiciones que los provocan o la forma como se producen, lo que ven les parece misterioso; algunos lo interpretan como resultado de algo ultraterrenal porque desde su perspectiva, dominada por la creencia en supersticiones, espectros y seres mágicos, es la única explicación posible. Sólo cuando otros han introducido la idea, los protagonistas la aprovechan como motivo de divertimento o bien como recurso para protegerse, y esto da lugar a una serie de juegos dramáticos que se apoyan en el ocultamiento de los protagonistas y en el temor de quienes creen que el portento es verdadero. Esta mentira, entonces, se construye a partir de la percepción errónea que un personaje puede tener de un suceso normal, y que interpreta como producto de lo sobrenatural; la idea se retoma y se utiliza intencionalmente, y de ahí se vuelve motor de acciones, situaciones cómicas, y recurso del enredo.

En la construcción de esta mentira confluyen elementos espectaculares y dramáticos² que permiten el juego de confusiones. Se insertan en una trama que funciona según un código de verosimilitud que no admite lo maravilloso como parte de su universo dramático, y esto garantiza su eficacia en la construcción del drama.

Para introducir la percepción equivocada de que hay algo sobrenatural, Calderón recurre a elementos como las tapadas y los escondidos, los disfraces, las segundas puertas; usa cortinas y decorados; hay juegos de encuentros en la oscuridad: Calderón se vale, en fin, de componentes con los que se desarrollan las estrategias de ocultamiento y develamiento que provocan confusión o sorpresa en los personajes. En

¹ El tema del nigromante embaucador está en el teatro español desde el siglo xvi, en la *Carmelia* (o *Cornelia*) de Timoneda y en la *Comedia erudita de Sepúlveda* (Diago, 1992, p. 69), y se ve luego en piezas como *La cueva de Salamanca* (Cervantes), *El diablo está en Cantillana* (Vélez de Guevara), *La segunda Celestina* (Agustín de Salazar). Observa Arellano que la magia fingida sirve en este teatro como motivo para el enredo y mecanismo para burlarse de las supersticiones de la gente (1996, p. 29).

² Es decir, elementos del montaje y elementos textuales y literarios.

cuanto al armado de la trama, las acciones en estas comedias se organizan a partir de una situación dramática muy específica: los protagonistas son personajes de cierto rango y nobleza que deben permanecer ocultos debido a una imposición. En *La dama duende*, es una imposición social que obliga a la joven viuda doña Ángela a recluirse permanentemente, dado que en su situación, el encuentro con hombres pondría en riesgo la honra de su familia. En *El galán fantasma* es una cuestión política, pues Astolfo debe fingirse muerto para no afrentar al duque tiránico que lo acuchilló por celos, y para evitar que éste intente una nueva venganza³. Los protagonistas deben acatar la prohibición de no aparecer en público, pues de lo contrario peligraría su honra o su vida, pero aun así se resisten a limitar sus acciones, porque persiguen fines amorosos. Por una casualidad de las que abundan en comedias de enredo⁴, los protagonistas encuentran la forma de entrar al espacio del amado por un pasaje secreto que llega justo al lugar que éste habita. Esto les permite transitar libremente y tener algún tipo de interacción sin mucho riesgo de que los descubran, de modo que honra y vida se mantienen a salvo; pero a partir de sus pasos y ocultamiento, se produce la confusión que motiva la explicación ultraterrenal. Los protagonistas lo aprovechan como tema en sus juegos de

³ Estas imposiciones responden a las características genéricas de cada obra. *La dama duende*, comedia de capa y espada, se desarrolla en un entorno geográfico y una época cercanos a los del dramaturgo, con enredos basados en casos amoroso y de honor (ver Arellano, 1988); los sucesos en este tipo de piezas tienen que ver con la cotidianidad de la sociedad. El encierro de la viuda que sirve de motivo en esta comedia, era en el Siglo de Oro una práctica con la que se pretendía cuidar la honra familiar, limitando a las viudas jóvenes para que no se comportaran con la libertad que pudiera darles el no vivir más en la casa paterna al tiempo que no tienen marido (ver Pérez Magallón, 2011, pp. 25-26, y Fernández, 2008, pp. 775-777). *El galán fantasma*, en cambio, es una comedia palatina, que se desarrolla en un entorno no español y sus personajes son de la alta nobleza, por lo que sus enredos se basan en casos amorosos mezclados con asuntos políticos (ver Galar, 2003). En esta pieza, lo que obliga a Astolfo y Julia a mantener su relación en secreto es el capricho personal y egoísta de un duque celoso que se comporta como tirano.

⁴ El enredo entendido como un elemento estructural afín a diversos géneros, un instrumento técnico de construcción para componer la intriga, y que en ciertas piezas se presenta con una sobredosis, una «desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles, llegando al punto de que estas artimañas del ingenio rebasan con claridad lo que es el esqueleto de una obra para convertirse en el todo» (Zugasti, 1998, p. 109).

cortejo (Manuel, por ejemplo, es quien bautiza a Ángela como ‘dama duende’), o bien como estrategia para ocultarse (en *El galán fantasma*, el rumor del espectro que ronda el jardín de la dama ahuyenta a los curiosos).

Como ya han señalado varios estudiosos, la existencia de este pasaje secreto oculto tras algún tipo de mobiliario es lo que propicia los enredos y motiva las acciones, en tanto que permite las entradas y salidas furtivas. Es lo que ayuda a los protagonistas a simular y escapar del peligro y, así, es lo que lleva a los otros a imaginar que el paso misterioso de éstos es un acto de apariciones y desapariciones⁵. Los elementos escénicos con los que se representa la puerta que oculta al pasaje son en este sentido esenciales, pues hacen explícitos para el espectador los juegos de entradas, salidas y ocultamiento; por esto Calderón se asegura de que los personajes que saben del pasaje lo describan y expliquen a otros, de modo que también al espectador le quede claro dónde está, hacia dónde lleva y cómo funciona, para que pueda seguir la dinámica de los sucesos.

En *La dama duende*, el pasaje comunica la habitación de Ángela con el cuarto de don Manuel —el huésped de Juan, hermano de la protagonista, y de quien ella debe esconderse. El pasaje en ese cuarto está escondido tras «una alacena, que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, [y que] quitándose con goznes, como que se desencaja» funciona como puerta (I, v. 780)⁶. La alacena se representaría en la escenificación con un mueble o decorado que podría estar sobre una de las puertas la-

⁵ Sobre *La dama duende*, Valbuena Briones observa que «la apariencia de la alacena es la puerta que abre la imaginación de Cosme, el engaño que confunde a don Manuel, la posibilidad de simulación de doña Ángela, el truco que facilita las entradas y salidas misteriosas y el recurso cómico más eficaz de la pieza» (1975, p. 19). Varey señala la importancia que tiene la alacena para la acción de la pieza y como elemento temático, en tanto que es «el *primum mobile* de la trama, simbolizando no sólo [...] la fragilidad del honor, sino también la ligereza y curiosidad de la mujer» (1981, pp 170 y ss.) Sobre la mina en *El galán fantasma*, Enrique Rull señala su función como elemento del enredo, como vehículo de la comunicación de los amantes, como eje en torno al cual se articulan la acción y los juegos escénicos, además de que el escotillón que le sirve de puerta es el recurso que permite componer espectacularidad y sorpresa en la escena (2002, p. 401).

⁶ Calderón, *La dama duende*. Pongo las referencias entre paréntesis en el texto después de cada cita. Cuando se trata de acotaciones, refiero al número de verso inmediato anterior.

terales del vestuario, y se cubriría con una cortina para indicar el cambio de espacio⁷. Ahora bien, el funcionamiento dramático del mecanismo sólo es eficaz en tanto que nadie más que la dama y su criada sepan de la existencia del pasaje, pues sólo así pueden éstas hacer sus incursiones en el espacio masculino sin ser descubiertas, y provocar así la confusión de don Manuel y de su criado cuando éstos encuentran la ropa tirada, las cartas o los regalos en un cuarto que creen inaccesible si no es por la única puerta que ellos conocen.

El espectador, que tiene más información que los personajes, conoce las verdaderas causas pues sabe del pasaje y presencia las acciones: ve cómo se abre la puerta secreta, cómo entran las mujeres y lo que hacen en el cuarto, y ve cómo salen cerrando tras de sí esa puerta que sigue siendo desconocida para los otros; por eso le es fácil entender el origen de las confusiones. Pero la conclusión equivocada de que el culpable es un espíritu chocarrero se entiende porque se enuncia de forma explícita, es decir que la mentira sobrenatural en *La dama duende* depende de los elementos textuales que dan un significado y valor específicos a los sucesos. En esta forma funciona incluso el título, que remite al carácter dual de la trama en tanto que incluye el elemento humano y el sobrenatural. Éste predispone a los espectadores para que esperen ver una serie de situaciones relacionadas con la presencia de espíritus juguetones; pero al mismo tiempo, sugiere que lo sobrenatural en la comedia no es verdadero. Luego es Cosme quien introduce la idea del duende, cuando encuentra el desorden que dejaron Ángela y su criada tras su primera visita. Primero expresa sorpresa y temor, pero cuando ha visto su dinero ‘convertido’ en carbón, da a entender su opinión —que ya tenía— de forma bien clara:

⁷ Para explicar la verosimilitud de las acciones, Antonucci (2002, pp. 57-58) y Vitse (1996, p. 339) consideran que la configuración espacial del cuarto de Manuel debe pensarse concebida a partir de un modelo real de la época, que sería similar a un pequeño apartamento o suite actual, con varios ambientes. Observan que sólo así puede entenderse la lógica de las acciones. En cuanto a la localización y funcionamiento escénicos de la apariencia, Varey opina que estaría en el espacio medio de la fachada del vestuario, entre las puertas laterales, donde suelen ponerse los elementos del decorado de interiores (1983, p. 171). Ruano de la Haza, en cambio, opina que «the *alacena* occupied the position normally reserved for one of the two lateral doors. And this not only because for all intents and purposes it functioned like a door, but also because the discovery space was occupied by at least three pieces of furniture: a *bufete*, a table and a chair» (1987, p. 59).

COSME: [...]
 ¿Quién está aquí? No está nadie,
 por Dios, y si está no quiere
 responder
 [...] estoy temblando de miedo;
 [...] Mas ¿qué veo? ¡Vive Dios,
 que en carbones lo convierte [su dinero]!
 Duendecillo, duendecillo,
 quien quiera que fuiste y eres,
 el dinero que tú das
 en lo que mandares vuelve,
 más lo que yo hurto, ¿por qué?
 (I, vv. 896-921)

Cosme no duda en culpar a un ser sobrenatural porque está predispuesto a entender mal lo que ve a medias, y a sacar conclusiones apresuradas basadas en sus temores y creencias. Es un personaje necio y cobarde, que teme el combate y teme más lo misterioso; es amigo de la bebida, que podría alterar su percepción, y tiene miedo de seres mágicos como las hechiceras, súcubos, familiares, brujas (I, vv. 1080-1102). Para Cosme, encontrar el cuarto desordenado sin señas que indiquen la identidad del responsable o la forma como entró, parece evidencia suficiente de la presencia de un duende, como si la mejor prueba de que está (o estuvo) presente, fuera el hecho de no verlo.

La idea errada de lo maravilloso depende de la percepción que el personaje tiene de los hechos, y esa percepción sólo puede conocerse si se enuncia explícitamente. Así introduce don Manuel lo falso sobrenatural cuando vuelve a su habitación y descubre a Ángela en la penumbra. En esta secuencia hay elementos espectaculares con los que, según la convención de la época, se escenifica la oscuridad en las condiciones del corral de comedias, a plena luz del día: vestidos de noche, velas, lámparas, la simulación de los actores y referencias verbales que evocan la ausencia de luz⁸. Esto establece las condiciones del espacio dramático con las que sustenta el hecho de que el personaje

⁸ Ver Hicks, 1992, pp. 219 y ss.

pueda describir lo que ve, para beneficio del público, como algo que se le figura de otro mundo:

DON MANUEL ¡Válgame el cielo! Ya es
esto sobrenatural;
que trae con prisa tal
luz, no es obra humana
[...]
¡Un asombro de belleza,
un ángel hermoso es!
[...]
Ángel, demonio o mujer,
a fe que no has de librarte
de mis manos esta vez
(I, vv. 2013-2082)

Aunado a esto, hay además una serie de elementos indiciales, referencias a aspectos con los que culturalmente se relaciona a los duendes y que apoyan la posibilidad de que un personaje pueda creer que éstos están presentes. Principalmente operan los conceptos acerca de estos seres, a quienes se consideraba espíritus traviesos y se les asociaba con sucesos caseros molestos e inexplicables, como los que se topa Cosme: desde la ropa tirada o la sustitución del dinero por carbón, hasta el encuentro del gracioso en la oscuridad con la criada de Ángela que lo golpea y le apaga la luz para evitar ser descubierta, las huellas y sucesos que encuentra Cosme se ajustan al proceder de los duendes. Incluso el comportamiento travieso y bromista de la pareja Ángela-Isabel y su ánimo evasivo hacen pensar en los rasgos de estas criaturas⁹. También hay una referencia temporal que establece la acción de la comedia en fechas en las que, según el folklore, pueden

⁹ Caro Baroja recoge una serie de características que se atribuían a los duendes en textos folklóricos y en textos de teólogos eruditos de los siglos XVI y XVII. Entre algunas de las creencias destacan las ideas de que los duendes eran una especie de demonios de poca categoría; que habitaban en casas o establos; que hacían ruidos gritando y riendo; que cuidaban tesoros que convertían en carbón cuando los encontraban los humanos; que no se dejaban ver, pero podían tener figura humana; que podían causar visiones para espantar a la gente y que hacían algunas travesuras inocuas, como tirar piedras por los tejados o en las calles sin hacer daño (1944, pp. 150-156).

ocurrir visitas de las almas de los difuntos o sucesos maravillosos: el texto indica que la acción comienza el día que se celebra el bautismo del príncipe Baltasar Carlos (I, vv. 4-5) que fue, como anota Valbuena Briones, el domingo 4 de noviembre de 1629, fecha cercana al día de muertos¹⁰. Isabel reitera la referencia temporal cuando explica la presencia del brasero en el cuarto del Manuel, porque es noviembre y época de frío (I, vv. 875-877). Estos datos ayudan a justificar los temores que puede tener Cosme.

En *El galán fantasma* la mentira sobrenatural tiene que ver con la idea de que el protagonista muere y reaparece como espectro. Los elementos dramáticos que plantean la situación y establecen las condiciones de espacio y tiempo, junto con las referencias a los aspectos con los que se asocia a los fantasmas y aparecidos, desempeñan una función importante para preparar y mantener un contexto en el que funcionen los mecanismos espectaculares.

El carácter dual del título remite en este caso a un aspecto sobrenatural macabro¹¹, que se sostiene a lo largo de la comedia con las menciones constantes de la noche, la oscuridad y la muerte. Esto permite establecer y reafirmar una atmósfera misteriosa, tenebrosa y lúgubre relacionada primero con el peligro y luego con lo espectral. En la primera jornada se plantea desde el principio el peligro inminente y constante que corre el protagonista por su relación con la dama Julia, debido a los celos del duque de Sajonia. Así, la posibilidad de su fin fatídico está latente en todo momento, y se refuerza por el riesgo que implican las salidas nocturnas. Dada la situación y el comportamiento de Astolfo, que se niega a dejar de ver a su amada, su muerte parece inevitable, y se prepara paulatinamente mediante las acciones de éste, hasta su encuentro y duelo contra el duque. En esta escena, el personaje cae «herido y desmayado» ante el espectador (I, fol. 61r)¹². Al presentar su caída de esta forma, se ofrece de manera innegable información esencial que moverá el resto de la comedia y permitirá introducir la mentira, y es el hecho de que el protagonista parece ha-

¹⁰ Valbuena Briones, 1975, pp. 16-17.

¹¹ Y según apunta Pedrosa, 2006, remite también a (y se basa en) un tema tradicional y literario sobre el joven que se disfrazaba de fantasma para poder reunirse de manera clandestina con su amada, sin levantar sospechas o celos.

¹² Uso la edición facsímil de 1637.

ber muerto (lo que se refuerza cuando los otros sacan de escena su cuerpo).

Durante la segunda jornada el texto sostiene de manera ambigua la idea de que el protagonista, en efecto, murió. Se habla del entierro, del temor que tiene el duque a la venganza que pudiera tomar el padre de Astolfo, y se mantiene una atmósfera de luto y tristeza, con lo que se prepara para introducir el error sobre el fantasma. De lo que se trata es de engañar al duque, pero también se busca mantener en suspenso al espectador, a quien se dará la información al mismo tiempo que a los personajes, para que la reaparición del protagonista también le provoque a él la impresión de que éste vuelve de ultratumba.

Además de las reiteraciones textuales sobre la muerte y la noche, que reafirman la situación y la atmósfera dramáticas, se insertan indicios que refieren a lo fantasmal, y elementos espectaculares con los que se revela de manera dosificada cierta información con la que se sugiere la posibilidad de una presencia fantasmal. Así, lo que se estructura es un misterio que va muy a tono con el carácter tenebroso con que se relaciona la idea de los espectros. Primero se anuncia la presencia de un hombre que espera a Carlos, amigo del protagonista, en una habitación de su casa. Este personaje no se presenta en escena sino que sólo se habla de él. Candil expresa su temor y describe la llegada del misterioso desconocido en forma que parecería contar su encuentro con un aparecido:

CANDIL: Te esperaba,
 cuando sentí que a la aldaba
 de las puertas hacen ruido;
 fui a ver quien era, y hallé
 [...]
 un hombre, que rebozado
 me mató la luz. Turbado,
 quien era le pregunté,
 y muy quedo dijo, que
 te buscase. Más no habló,
 dentro de casa se entró,

(II, fol. 64v)

Carlos pide una luz para entrar en la recámara oscura, y se acerca a la puerta, que se abre y cierra sin que se vea quién la mueve, según

podría interpretarse por las didascalias siguientes: «*Abre Astolfo la puerta y no sale*», «*Entra Carlos con la luz y la espada desnuda [y vuelve a cerrarse la puerta]*» (II, fol. 64v), de modo que en el contexto bien podría parecer que se trata de un suceso realizado por un ser fantasmal.

El pasaje secreto en esta pieza es una mina, un túnel que va de la casa de Carlos hasta el jardín de Julia. La puerta de salida está en el suelo del jardín, y en el montaje se representa con un escotillón. Sin embargo, esta puerta permanece oculta y desconocida incluso para el espectador hasta el momento en que se abre por primera vez. La forma como se escenifica la entrada de Astolfo provoca la impresión de que se trata, en efecto, de un ser de ultratumba: mediante el discurso dramático, se establece primero que la acción se desarrolla de noche junto al sitio donde cayó herido el protagonista. Los personajes describen una atmósfera tenebrosa. Se escuchan entonces golpes reiterados que vienen de abajo del tablado (es decir, del subsuelo del jardín), y esto provocan el miedo de los personajes debido a las asociaciones obvias del subsuelo con la tumba, el inframundo, incluso el infierno.

Dan golpes debajo.

JULIA: [...] ¿qué ruido es este?
 [...]
 Parece
 que en el centro de la tierra
 sepulcros se abren crueles.

Vuelven a dar golpes.

[...]
 Preñada la tierra quiere,
 rasgándose las entrañas,
 que nazcan, o que revienten
 prodigios; ¿no veis, no veis
 como toda se estremece?

(II, fol. 65v)

Cuando Astolfo sale al tablado, la imagen que se presenta de una forma sorpresiva y quizás incluso violenta, hace pensar sin dudas en el regreso de este personaje desde ultratumba: «*Abrese un escotillón y sale Astolfo lleno de tierra*» (II, fol. 65v). El espectador atestigua cómo los personajes presencian este suceso, y la forma en que reaccionan (Julia se desmaya y Candil huye aterrado), de modo que no necesita

más aclaraciones para entender que ellos piensan que se trata de un ser sobrenatural y aterrador.

La construcción de la mentira acerca del carácter supuestamente sobrenatural de los protagonistas en estas dos comedias se logra, como puede verse, mediante el uso de elementos textuales y espectaculares, apoyados en las concepciones culturales sobre cada uno. Para construir la ilusión de estos seres ultramundanos, Calderón se vale de mecanismos que le permiten representar a los personajes según los atributos que se considera los caracterizan. Así, el duende, al que se concibe como un ente evasivo que prefiere permanecer invisible, se compone sobre todo mediante elementos verbales (alusiones, referencias, descripciones), es decir, siempre por evocación y no por presencia. El fantasma, en cambio, al que se concibe como una entidad que se suele aparecerse a la vista de los vivos, se compone principalmente con elementos espectaculares.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, F., «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE*, ed. F. Casal, Ch. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- ARELLANO, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. J. Martínez Berbel, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 13-36.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El galán fantasma*, en *Segunda parte de Comedias*, Madrid, M. de Quiñones, 1637, ed. facsim. y estudio crítico de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Tamesis, 1973.
- *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989.
- CARO BAROJA, J., *Algunos mitos españoles y otros ensayos*, Madrid, Editora Nacional, 1944.
- DIAGO, M., «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en *La comedia de magia y de santos*, ed. F. J. Blasco Pascual, R. de la Fuente Ballesteros, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, Gijón, Júcar, 1992, pp. 51-70.
- FERNÁNDEZ, E., «La viuda valenciana o el arte de provocar ocultando», *Hispania*, 91, 4, 2008, pp. 774-784.
- GALAR, E., «El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente el revés* y *Del enemigo el primer consejo*», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. E. Galar y B. Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 35-52.
- HICKS, M., «Stage darkness in the early plays of Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 44, 2, 1992, pp. 217-230.
- PEDROSA, J. M., «Los fantasmas enamorados: Job, Vélez de Guevara, Calderón, Castillo Solórzano, Zayas, Feijoo, Cruz, Irving (y la tradición folklórica)», en *El Siglo de Oro en Escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 733-745.
- PÉREZ MAGALLÓN, J., «Introducción», en P. Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. J. Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 11-95.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «The staging of Calderón's *La vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, pp. 51-63.
- RULL, E., «El camino de la mina, vehículo de emociones en Calderón», *Revista de Literatura*, 64, 2002, pp. 385-411.

- VALBUENA BRIONES, Á., «La técnica dramática y el efecto cómico en *La dama duende*, de Calderón», *Arbor*, 349, 1975, pp. 15-26.
- VAREY, J., «*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 165-183.
- VITSE, M., «Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de Manuel», *Rilce*, 12, 2, 1996, pp. 337-356.
- ZUGASTI, M., «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-141.