La pervivencia del canon: Shakespeare, Molière, Calderón y la configuración del personaje dramático

María Luisa Burguera

Universidad de Castellón
burguera@trad.uji.es

Resumen

Comenzaré exponiendo el motivo de la elección de estos tres autores. A continuación me detendré en el polémico concepto del canon, situaré muy brevemente a los autores y pasaré al análisis de un elemento dramatúrgico fundamental: la configuración del personaje dramático; nuestra propuesta se basa en que en su proceso de creación ha habido unas posibles vías de reflexión que les han conducido a unas conclusiones esclarecedoras en torno al tema. En este sentido, la aportación de Calderón de la Barca es indudable así como su pervivencia dentro del canon europeo.

Palabras clave: canon, personaje dramático, Shakespeare, Molière, Calderón.

Abstract

First, I will point out the reason why I have opted for these three authors. Then, I will revise the polemic concept of canon, briefly contextualising the authors in order to move on to the analysis of an essential theatrical element: the creation of the dramatic character. My proposal posits that there are some reflexive paths that have led to clarifying conclusions on the part of these authors regarding the creation of the dramatic character. In this sense, the contribution of Calderón de la Barca is undeniable, so is his survival within the European canon.

Key words: canon, dramatic character, Shakespeare, Molière, Calderón.

Comenzaré exponiendo el motivo de la elección de estos tres autores: son tres escritores incluidos en lo que pudiéramos llamar canon literario, es decir reconocidos por sus valores artísticos. Me detendré pues en una breve reflexión en torno al concepto de lo canónico que ha suscitado y sigue suscitando polémica. En segundo lugar creo que es ilustrativo situar a los autores cronológicamente de igual forma con brevedad, para pasar posteriormente a la observación de un elemento común en el teatro de los tres dramaturgos, y a la propuesta de las diversas y posibles vías, caminos, que les llevan a ese elemento común. Por último propondré una conclusión que nos llevará a la reflexión sobre la inclusión del elemento común en lo canónico y a su vigencia en la actualidad.

Shakespeare, Calderón, Molière, tres autores incluidos en el canon si entendemos por canon aquello digno de ser estimado por sus valores estéticos. Pero no solamente eso, hoy nos siguen atrayendo, nos siguen seduciendo, nos siguen diciendo algo viejo y nuevo, algo que atañe a lo más profundo de nuestras existencias. Afirma Bloom en su polémico canon occidental, que lo que convierte a un autor y a una obra en canónicos es la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. En cuanto a la tradición, afirma que no hay escritura canónica, por lo tanto valiosa, sin el proceso de influencia literaria como fenómeno intertextual. Necesariamente hay que arrastrar la carga de las influencias; la tradición no es solo un proceso de transmisión: "es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon" (Bloom 1995: 18). Habría en la literatura un deseo de ser diferente, el deseo de hacer una gran obra es el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios, en una originalidad que debe combinarse con la herencia: (Bloom 1995: 22). Sin duda, detrás de cada obra literaria que pretende ser canónica subyace ese temor a la mortalidad y ese deseo de unirse a la memoria común.

Hasta aquí ha hablado Bloom respecto al canon creo que muy sabiamente pero tal vez deberíamos reflexionar sobre lo que afirma en torno a la fuerza estética; si bien es cierto que Uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción (Bloom 1995: 39) no lo es tanto que los más grandes escritores occidentales subvierten todos los valores (Bloom 1995: 39), ni tampoco que leer a fondo el canon no nos hará mejores o peores personas. Sí es cierto, sin embargo, que el diálogo de la mente consigo misma no es esencialmente una realidad social, sino un ejercicio de la soledad. Y también que el valor estético surge de la memoria, y aquí hace una referencia a Nietzsche, y también del dolor, del dolor de renunciar a placeres más cómodos en favor de otros muchos más difíciles (Bloom 1995: 49). Lo cierto es, y en esto sí que estamos de acuerdo pues parece evidente, que sin el canon dejamos de tener una referencia imprescindible. Y por lo tanto, no será extraño que si hablamos de autores canonizados, nos refiramos a tres autores emblemáticos dentro de la literatura occidental: Shakespeare, Calderón y Molière.

Comenzamos cronológicamente por Shakespeare y lo vamos a ver a través de la visión inteligente de un gran especialista, José María Valverde. Afirma éste que con el oro y la plata que el corsario Drake, hecho caballero por la reina Isabel, llevó a Londres, Inglaterra pudo iniciar su despegue económico y permitirse el lujo de un

Shakespeare; éste se pudo retirar a su pueblo tras escribir solo treinta y siete obras, mientras que Lope de Vega escribió probablemente unas mil quinientas, de las que solo se conservan unas quinientas, sin resolver con ello su vida (Valverde 1996: 295). Londres contaba en el siglo XVII con dos tipos de teatro: el popular y el más cortesano, éste último en un salón y con luz artificial. A fines de siglo había en Londres, en los alrededores, unos ocho teatros y hay que decir que los dos grandes vicios en aquella sociedad eran por entonces el teatro y el incipiente tabaco. Los edificios teatrales no se parecían en nada al corral de comedias español, sino que tenían forma poligonal en uno de cuyos lados avanzaba hacia el público una plataforma. Tras la plataforma había una especie de soportal con una cortina al fondo; en lo más alto se situaban los músicos. Las representaciones eran a primera hora de la tarde, con la luz del día y sin decorados, de modo que los ambientes quedaban sugeridos por el texto; los actores llevaban lujosos ropajes regalados por los nobles, los papeles femeninos eran representados por muchachos, a diferencia del caso español, y se pagaba dos entradas, una para el autor y otra para la empresa.

Sabemos de Shakespeare que nació en Stratford on Avon, en 1564, hijo de un guantero que llegó a ser alcalde y al que su hijo ennobleció con un escudo de armas con el lema en francés heráldico *Non sanz droit* (No sin derecho). Sabemos también de Shakespeare adolescente que no fue a la universidad y que a los 18 años se casó con una mujer mayor que él y que tuvo una hija y un hijo. En 1587 se fue a Londres, quizá huyendo de un pequeño delito, y allí entró en contacto con ambientes de teatro, primero como actor y luego como autor. Ya en 1594 es empresario teatral y, curiosamente para la mentalidad de nuestros días, solo hace imprimir algunas de sus obras. En 1600 estrena *Hamlet* a la que le sucederán grandes tragedias como *Macbeth* o *Lear*. En 1608 aparecen los sonetos y dos años más tarde, en 1610, regresa a su pueblo. La despedida tiene lugar con una obra misteriosa y especial *The tempest*. Muere en 1616 y sus obras aparecen impresas en 1623.

Afirma Valverde que Shakespeare fue un hombre de teatro, atento sobre todo al efecto en el público, un público con un oído mejor que el nuestro y con una imaginación todavía no aplastada por la televisión (Valverde 1996: 298).

Con Calderón nos encontramos con un autor que, al igual que Shakespeare, gozó de gran fama en su tiempo si bien en el siglo XVIII fue olvidado y aún más, duramente atacado. Gracias al romanticismo alemán, Calderón se convirtió en el símbolo del escritor libre y sin reglas, en el genio creador, paradigma de la religiosidad y lo nacional, que sería aplaudido en la Europa del siglo XIX, desde Goethe y Schiller hasta Víctor Hugo o Pushkin.

La vida de Calderón que abarca todo el siglo XVIII, desde 1600 hasta 1681, presenta algunos rasgos novelescos como su temprana orfandad, la oposición inicial a la voluntad paterna para que fuese sacerdote, su encarcelamiento por impago de alquiler en su época de estudiante, la existencia de un hijo natural, su implicación en un homicidio o su entrada en el convento de las Trinitarias de Madrid, espada en mano, cuando perseguía al cómico Pedro de Villegas en defensa de sus hermanos.

Estudió en Alcalá de Henares y en Salamanca, después de sus primeros años en el Colegio Imperial de los jesuitas de Madrid, cuya huella por cierto fue fundamental en su formación, sin descontar la importancia que el teatro de colegio tuvo en su obra. Vivió en Toledo y en Alba de Tormes, intervino en la guerra de Cataluña como

caballero de la Orden de Santiago, entre 1640 y 1642. Su vinculación con la villa de Madrid y con la vida cortesana, sobre todo durante sus últimos treinta años como capellán privado del rey y dramaturgo oficial, marcó la trayectoria de la representación e impresión de sus obras.

La vida cultural de los escritores barrocos giraba en torno a las academias literarias y a los certámenes poéticos. Calderón intervino en algunas justas, pero su popularidad y crédito van ligados al aplauso en corrales y plazas y a la casa real que lo convirtió en el dramaturgo de corte. A los veintidós años inició su carrera dramática con *Amor, honor y poder* y, a partir de ahí, toda ella estaría ligada al género dramático hasta su muerte. Su obra abarca géneros diversos que comprenden los autos sacramentales, las piezas cortas y las comedias, de temática compleja tanto religiosa como filosófica, tanto de capa y espada como mitológica o histórica. Es conocido que consolida los presupuestos de la poética de Lope y la llamada comedia nueva, con su mezcla de géneros y estilos y su pérdida de respeto a las unidades clásicas (Egido 1996: 313 y ss.).

Veamos a continuación algo de Molière. La carrera de Molière comprende todas las facetas del mundo del teatro: actor, director y empresario, su vida se confunde con su oficio de modo que se podría afirmar que la pasión por el oficio le llevó a una actividad incansable. Murió prácticamente en el escenario, representando por cierto, *Le Malade imaginaire.* Nacido en París, en 1622, en una familia de la burguesía acomodada, abandonó ese ambiente y se integró en una *troupe*, la de los hermanos Béjart. Se dedicó al teatro ambulante durante quince años y obtuvo el patrocinio del príncipe de Conti, cuyo nombre adoptó la compañía desde entonces. En 1653 presentó en Lyon su primera obra *L'étourdi* (*El atolondrado)*. Más tarde, en 1658, en París se pone bajo la advocación de *Monsieur*, único hermano del rey Luis XIV, y ante el rey y la corte en el Louvre, la *troupe* representa una tragedia de Corneille y una obrita del propio Molière. Instalado en París e introducido en la corte, Molière participa en la vida teatral de la capital; su sala fue el Palais Royal, donde estrenaba sus obras y las de otros autores como Racine o Corneille. Pero también fue el animador de los fastuosos espectáculos de la corte, donde el espacio teatral conjugaba los palacios y jardines con los escenarios y la maquinaria más sofisticados.

En 1662 se casa con Armande Béjart, veinte años más joven que él, hermana pequeña oficialmente de Madeleine y actriz. De su primer hijo fueron padrinos representados el rey y la duquesa de Orleans. En 1664 Luis XIV manifiesta su deseo de que la *troupe* sea llamada del rey. En estos años se ve involucrado primero en querellas teatrales y posteriormente en conflictos con el músico italiano Lulli, con el que había compartido proyectos operísticos. El 10 de febrero de 1673, después de la cuarta representación de *Le Malade imaginaire*, que no interrumpió a pesar de sufrir una convulsión, murió a causa de una tisis.

Un inteligente crítico afirma que Molière quiso enseñar a los hombres cómo son sin dejar de divertirlos (Martínez 1996: 327 y ss.).

Se ha hablado de Shakespeare como artista, creador, producto de una sociedad emergente e impetuosa a que él observa con una mirada oblicua si lo comparamos con Calderón, creador espléndido en una sociedad que declina en su esplendor y a la que él observa con una mirada bimembre, en tanto que Molière, perteneciente a la burguesía noble, ennoblecida, observará a la sociedad con irónica comicidad.

Pero queremos ahondar más, ir más allá y para ello acudamos a las concepciones dramáticas respectivas.

En la producción dramática de estos tres autores, observamos un elemento común en su dramaturgia: en la configuración de los personajes existe una especie de lo que pudiéramos definir como la autoconciencia del personaje dramático, es decir, la conciencia que el personaje posee de sí mismo. Este elemento que constituye algo fundamental en la concepción dramática de los autores procede de la capacidad que el autor, cada uno de los autores, posee para captar la ambigüedad de la condición humana; el modo de manifestarlo dramáticamente es la creación de unos personajes que son capaces de reflejar esa contradicción o ambigüedad en ellos mismos. Para ello siempre será necesaria una distancia entre autor y mundo creado y, a veces, ello se evidenciará con la simulación o el recurso del teatro dentro del teatro.

Comencemos con Shakespeare; en su teatro nos encontramos con personajes de vida propia, con caracteres diferentes sin que sepamos con cuál de ellos se identifica más el autor. Hoy y siguiendo a Valverde, podemos pensar que Shakespeare no sólo era neutral en el manejo de sus figuras sino que incluso estaba distanciado de todos los valores que podía poner en marcha en ellas. Ese distanciamiento alcanza a veces la estructura de las obras mismas y así el dramaturgo arregla retroactivamente el argumento para conseguir algún efecto sin que el espectador se dé cuenta; otro aspecto del distanciamiento es el teatro en el teatro, pero no sólo en el sentido de actuación dramática dentro de la obra, como es el caso de *Hamlet* y la representación de los actores dentro de la pieza misma, sino en el sentido de conciencia dramática que los personajes presentan. El modo más notable de expresión de distanciamiento es su sentido del lenguaje.

En lo que respecta a Calderón habría que señalar a este respecto que en la escenografía calderoniana se producen constantes perspectivas de teatro en el teatro parejas a las que aparecen en el texto. Los personajes muestran conciencia de su condición ficticia y las referencias a la escena y al drama mismo son constantes en sus autos y en sus comedias. El caso extremo lo representa *El gran teatro del mundo*, ejemplo máximo de drama dentro del drama. Calderón avisa, no obstante de los peligros que conlleva no saber representar adecuadamente el papel que a cada uno le toca en la comedia humana, pues el sentido cristiano tomista daba una visión transcendida al simbolismo teatral. La distinción agustiniana entre el papel asignado a cada persona y la acción representada de la que cada uno es el único responsable ante Dios, es fundamental a este propósito. (Egido 1996: 318) Ello está en unión con otro tema presente en Calderón de manera constante: la concepción ilusoria de la vida expresada fundamentalmente en *La vida es sueño*, donde la confusión onírica sirve para manifestar la necesidad de vivir de acuerdo con la fe católica.

En Molière aparece el tema de manera distinta ya que la cuestión del teatro dentro del teatro remite a la idea del juego y la ficción teatrales como parte de la intriga. Así sucede en *El enfermo imaginario* donde figura doblemente: en la mitad de la pieza como intermedio musical para que la pareja manifieste su amor, y hacia el final, con la farsa del doctorado en medicina que facilita el final feliz (Martínez 1996: 332).

Pero ¿cuáles son los caminos a través de los que llegan los autores a ese elemen-

to común en su dramaturgia y a sus variantes? Nos aventuraremos en el planteamiento de algunas propuestas posibles.

El modo más notable de expresión de distanciamiento en Shakespesare es su sentido del lenguaje. Valverde dice que el extremo de esa autoconciencia linguística está en el famoso pasaje en que Julieta habla como si lo que le separase de Romeo no fuera la enemistad de sus familias sino un azar con nombres sin realidad propia: Solo tu nombre es enemigo mío, afirma Julieta (Valverde 1996: 300). Shakespeare era nominalista en el sentido medieval, en el sentido de Ockam; para este filósofo del siglo XIV, profesor en Oxford y en París, los universales no tienen realidad en las cosas ni en la mente divina; son abstracciones del espíritu humano; la ciencia se refiere a los universales y no es ciencia de las cosas, sino sólo de los signos; esto prepara sin duda el auge del pensar matemático del Renacimiento. Y también se inicia la filosofía moderna movida por la precaución, por el miedo al error más que por afán de verdad (Marías 1948: 176).

Y si en el fondo del pensamiento de Shakespeare están los principios del nominalismo aún medieval en la línea de Scoto y Ockam, tenemos que acudir a Suárez para leer a Calderón: Francisco Suárez, filósofo granadino del siglo XVI, profesor en Salamanca y en Coimbra y el único gran filósofo escolástico después de Ockam, quiso comprender y dar razón de su pasado, quiso según Marías, repensar la tradición, pero logró crear una filosofía original y no un comentario. Respecto a la cuestión de los universales, Suárez atiende especialmente al problema de la individuación en relación con las personas y con los entes inmateriales y afirma que lo decisivo del individuo es su incomunicabilidad (Marías 1948: 202). Calderón parte en su dramaturgia de una base fundamentalmente escolástica y analiza los problemas universales del hombre, sobre todo los que aluden al destino y a la libertad. El concepto de culpa, la glorificación por la fe, la gracia, la predestinación y el libre albedrío son temas fundamentales en su teatro y, hasta en las comedias de capa y espada Calderón expresa los problemas de las acciones humanas, de sus consecuencias y de su control. Según Frutos (1952) su filosofía, más cercana a los presupuestos de un Gabriel Marcel que a los de Sartre, planteó el problema de la existencia humana y su relación con Dios en una línea próxima a la de Kierkegaard. El pesimismo y el desengaño están presentes en su obra así como su concepción de la vida como camino, teatro, sueño. Al final de sus años aumentó el contenido religioso de sus obras y se vio muy influenciado por el escolasticismo de Suárez (Egido 1996: 320). Calderón llevó a sus límites el conceptismo y el culteranismo, pero adaptándolo al uso teatral. Su estilo no puede separarse de su función dramática ni tampoco de la concepción del mundo. Dámaso Alonso habla del estilo de Calderón no solo como estilización sino como estilización plurimembre de la realidad (Alonso 1963: 166).

Todo en Calderón tiene una visión unitaria que refleja toda clase de oposiciones, antítesis, bimembraciones que pueden verse en los distintos niveles del lenguaje dramático. La correlación calderoniana es ejemplo máximo de sincretismo, ya que no sólo se refleja en el texto poético sino en las correspondencias que el dramaturgo establece en las acciones y personajes y en la misma disposición escenográfica, estableciendo así analogías múltiples (Egido 1996: 321). En Calderón, en suma, triunfa el orden que se alza frente a las fuerzas irracionales que provienen del pecado original. En su obra de gran riqueza y diversidad, presidida por la unidad y la perfección, Calderón llevó a los últimos extremos los procesos de analogía del

hombre con el cosmos; no es extraño pues ese atractivo que ejerció sobre la crítica romántica y sobre los románticos.

Un tema muy debatido en el autor ha sido el de la concepción de los personajes. Según la mayoría de la crítica en el teatro de Calderón, el cerebralismo, la actitud intelectual, el poder de síntesis, la tendencia a la abstracción, todo le inclina al autor hacia lo simbólico sobre el estudio de caracteres fuertemente individualizados, según algunos (Alborg 1983: 670). Y como ejemplo se cita siempre a este respecto a Segismundo, el protagonista de *La vida es sueño*, el famoso drama sobre el tema de la Providencia. Pero veámoslo con mayor detenimiento. El rey Basilio cree en la fatalidad de la profecía y encierra a su hijo en prisión. De ese modo su injusticia se opone no solamente al afecto del padre hacia el hijo sino también al libre albedrío ya que Dios ha creado al hombre libre. Segismundo gracias al sueño, comprende la revelación del mensaje divino: el de la Providencia, pero para llegar a cumplirlo debe elegir entre el mal y el bien: Dios le deja la libertad de elegir. Según Helios Jaime si Segismundo no fuese más que un símbolo, no presentaría contradicción pues él debería de manera constante actuar en función de lo que él representa. Pero no es así como actúa a lo largo del drama. Aunque Segismundo pueda presentarse como alguien que es capaz de dominar sus pasiones y pensar metafísicamente, es siempre un hombre como Hamlet, víctima de sus contradicciones pero que por su toma de conciencia puede comprender y entenderse con los demás hombres por su sentido del deber (Jaime 1999: 194).

Pero veamos a continuación lo que sucede en Molière. La clave pensamos que está en las *Cartas* de Pascal. Sabemos que las famosas *Provinciales* que parece ser que tenía que haberse traducido como *Provincianas*, suscitaron gran admiración por parte no solo de Molière sino de Racine, Fénelon, Perrault, Madame de Sévigné, Voltaire, Boileau, etc. (Font 1996: 350). Pascal se propuso elaborar una doctrina sobre la condición humana y una presentación del cristianismo como la clave que permitiese comprender el misterio del hombre. Según sus *Pensamientos*, la condición humana es paradójica, hecha de miseria y de grandeza. Los ejemplos de miseria son manifiestos: la insignificancia de la dimensión de nuestro cuerpo en el seno del universo, nuestra debilidad biológica, la eficacia de las potencias engañosas, la necesidad de diversión, la relatividad de la justicia, la vanidad de querer vivir más en la opinión de los demás que en uno mismo, pero no es menos evidente la grandeza del hombre, que consiste cartesianamente en el pensamiento. El hombre es una caña, la más débil de la naturaleza, pero es una caña pensante. El hombre es miserable pero es grande porque a diferencia de los restantes se sabe miserable. Es insignificante en el seno del universo que él comprende y que le engulle; pero mediante el pensamiento el hombre comprende el universo (Font 1996: 352). A pesar de todo, grandeza y miseria en el orden de la naturaleza son nada en comparación con la grandeza del orden de la gracia; así pues después de describir la miseria del hombre sin Dios, Pascal pasa a describir la grandeza del hombre con Dios, según el pensamiento cristiano. Si bien hay algunos aspectos caducos de su exposición, es insuperable cuando habla de Dios sensible al corazón o del misterio de Jesús.

Pascal presenta la opción cristiana como una apuesta razonable: apostar por Dios es ya creer y creer es todavía apostar. Los *Pensamientos* son el poema de la condición humana y su autor fue el poeta de la infinitud del espacio vacío, de la miseria y de la grandeza del hombre, del misterio de Jesús (Font 1996: 353). No es extraño pues que

la tradición haya hecho de él un romántico, un espíritu atormentado y triste, una especie de misántropo. Y, ¿No nos recuerda ello a *Le Misanthrope* de Molière?

Así pues la conciencia de la ambigüedad y la presencia en la existencia de las contradicciones que implica la libertad son elementos constituyentes de individuación de los personajes y por ello configuran un elemento común en las dramaturgias que nos han ocupado. Los tres autores llegaron así por caminos diversos a una misma conclusión. No es pues erróneo, falto de verdad, el afirmar que nos encontramos con la idea de la autoconciencia o de la conciencia introspectiva como elemento del canon en todos ellos.

Y ello nos lleva a la reivindicación del fin de los estudios literarios como búsqueda, intento de encontrar una especie de valor que trascienda las necesidades, los prejuicios concretos de las sociedades en cada tiempo.

Así pues reivindico el auténtico valor literario, si se quiere canónico en este sentido, si bien invito a la reflexión en torno a la situación actual. Muchos piensan que en el ámbito teórico de la actualidad cómo vamos a pensar la literatura desde un lugar donde aquello que la hizo posible ya no tiene lugar; otros afirman que si el sistema entra en crisis, también lo hacen sus productos; pero podríamos responder a esto que el arte literario no es solamente un producto, que el canon es algo más que una clasificación, es una manera de pensar la realidad, fundada en la universalidad que se constituye así cualidad fundamental del valor poético, y por último que lo que hace posible la literatura es simplemente el ser humano, precisamente con sus contradicciones, sus ambigüedades, en suma con sus desesperanzas pero también con su esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, J. L., *Historia de la Literatura*, vol. II, *Época Barroca*, Madrid: Gredos 1983.

ALONSO, D., *La correlación en la estructura del teatro calderoniano: seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos 1963[3].

BLOOM, H., *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama 1995.

EGIDO, A., «Calderón de la Barca», en: Llovet, J. (ed.), *Lecciones de literatura universal*. Madrid: Cátedra 1996.

FONT, P. L., «Pascal», en: Llovet, J. (ed.), *Lecciones de literatura universal*. Madrid: Cátedra 1996.

FRUTOS, E., *La filosofía en los autos sacramentales de Calderón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico 1952.

JAIME, H., *Le siècle d'Or*. París: Ellypse 1999.

MARÍAS, J., *Historia de la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente 1948.

MARTÍNEZ, C., «Moliere», en: Llovet, J. (ed.), *Lecciones de literatura universal*. Madrid: Cátedra 1996.

VALVERDE, J. M., «Shakespeare», en: Llovet, J. (ed.), *Lecciones de literatura universal*. Madrid: Cátedra 1996.