

Estudios de Lingüística del Español 50 (2)
2025

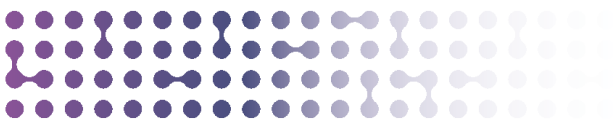
Volumen monográfico:

Dimensiones afectivas, socioemocionales y cognitivas en el aprendizaje de la lengua española

Editores invitados:

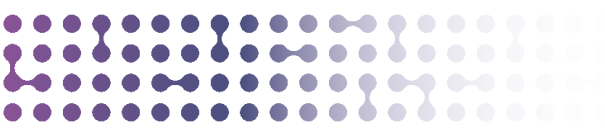
Teresa Fernández-Ulloa & Miguel Soler Gallo





This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
ISSN: 1139-8736
<https://bop.unibe.ch/elies>





Estudios de Lingüística del Español (ISSN: 1139-8736) es una revista especializada en temas relacionados con la lingüística hispánica. La revista *Estudios de Lingüística del Español* (ELiEs) publica monográficos dos veces al año.

El envío de contribuciones para la revista ELiEs se debe realizar por correo-e dentro de los plazos establecidos en las correspondientes peticiones de contribuciones, que se encuentra en <https://bop.unibe.ch/elies>. La información necesaria para el envío de originales se encuentra en la misma página, bajo *Directrices*.

En su versión en línea, *Estudios de Lingüística del Español* se publica conjuntamente con *Infoling Revista*, un boletín informativo permanentemente actualizado, que recoge las reseñas y la información sobre publicaciones, congresos, ofertas de trabajo, etc., que se difunden en *Infoling* por correo-e y en las redes sociales.

ELiEs se edita con la ayuda de la Universität Bern y la Ruhr-Universität Bochum.

Estudios de Lingüística del Español está indizada en las siguientes bases de datos:

[Clasificación Integrada de Revistas Científicas \(CIRC, 2ª edición 2011/12\)](#)

[Dialnet](#)

[DOAJ](#)

[Dulcinea](#)

[Google Scholar](#)

[Latindex](#)

[Linguistic Bibliography](#)

[Matriu d'Informació per a l'Anàlisi de Revistes \(MIAR\)](#)

[RACO](#)

[ROAD \(Directory of Open Access Scholarly Resources\)](#)

[SCOPUS](#)

[WorldCat](#)

[Zeitschriftendatenbank \(ZBD\)](#)

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#).

ISSN: 1139-8736

<https://bop.unibe.ch/elies>



Equipo editorial

Dirección

Yvette Bürki (Universität Bern)
Laura Morgenthaler García (Ruhr-Universität Bochum)
Carlos Subirats Rüggeberg (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Luisa Calero Vaquera (Universidad de Córdoba, España)

Desarrollo y programación

Bern Open Publishing Serials

Compaginación

Livio Bonaduce (Universität Bern)

Comité científico

Alexandra Álvarez (Universidad de los Andes, Venezuela)
Anna Babel (The Ohio State University)
Lidia Becker (Leibniz Universität Hannover)
Germán Canale (Universidad de la República, Montevideo)
Miguel Casas Gómez (Universidad de Cádiz)
Luis Cortés (Universidad de Almería)
Mar Cruz Piñol (Universidad de Barcelona)
Mariana di Stefano (Universidad de Buenos Aires)
Adolfo Elizaincín (Universidad de la República, Montevideo)
Miguel Ángel Esparza (Universidad Rey Juan Carlos)
Milagros Fernández Pérez (Universidad de Santiago de Compostela)
Marleen Haboud (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)
Marie-Claude L'Homme (Université de Montréal)
Covadonga López Alonso (Universidad Complutense de Madrid)
Juan de Dios Luque (Universidad de Granada)
Francisco A. Marcos Marín (University of Texas San Antonio)
Salvio Martín Menéndez (Universidad de Buenos Aires / CONICET)
Emma Martinell (Universidad de Barcelona)
Ramón Sarmiento (Universidad Rey Juan Carlos)
Sandra Schlumpf-Thurnherr (Universität Basel)
Carsten Sinner (Universität Leipzig)
Maite Taboada (Simon Fraser University, Canadá)
José del Valle (City University of New York)
Alba Valencia (Universidad de Chile)
Isabel Verdaguer (Universidad de Barcelona)

Comité de edición

Emma Gallardo Richards (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)
Paloma Garrido Iñigo (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)
Marcello Giugliano (Universität Bern)
Sandra Issel-Dombert (Ruhr-Universität Bochum)
Nadège Juan (Université de Besançon)
Matthias Raab (Universitat Autònoma de Barcelona)





Revista Estudios de Lingüística del Español

Dimensiones afectivas, socioemocionales y cognitivas en el aprendizaje de la lengua
española



Dimensiones afectivas, socioemocionales y cognitivas en el aprendizaje de la lengua española

Editores invitados: Teresa Fernández-Ulloa & Miguel Soler Gallo

ÍNDICE

Presentación

Teresa Fernández-Ulloa, Miguel Soler Gallo. *Introducción* 3

Artículos

1. Carolina Tosi. *La literatura infantil como zona de encuentro y reflexión sobre la lengua* 6
2. Claudio Moyano Arellano. *El poder del vínculo lector* 23
3. José Coloma Maestre. *Autoeficacia creativa en ELE: propuesta e implementación* 38
4. María Almudena Cantero Sandoval. *La enseñanza del español como lengua extranjera mediante la poesía de Elvira Sastre* 62
5. Miguel Soler Gallo. *Diversidad afectivo-sexual, comunicación oral y escrita y enfoque lúdico en ELE* 78
6. Lidia Bellido Barea. *Menos es más: entendimiento intercultural y exploración de los factores afectivos a través del microteatro* 96
7. Inmaculada Caro Rodríguez. *El mito de Don Juan de Zorrilla y Byron entre Sevilla y Estados Unidos en la enseñanza del español y la literatura desde una perspectiva socioemocional* 121
8. Pilar Úcar Ventura. *El teatro representado por mujeres en el Siglo de Oro: La Baltasara y La Calderona* 134
9. Teresa Fernández-Ulloa. *Identidad y agencia en el aula* 142

Reseñas

Sección coordinada por Yvette Bürki

Mónica Penalva-Sanz. Reseña de Marimón Llorca, Carmen. 2024. *El columnismo lingüístico frente a la cambiante realidad de las lenguas*. Berlín (Alemania): Peter Lang
..... 159



El teatro representado por mujeres en el Siglo de Oro: La Baltasara y La Calderona

Pilar Úcar Ventura

Universidad Pontificia Comillas (Madrid)

ORCID: 0000-0002-7030-198X

Resumen

Durante el Siglo de Oro español, bajo la dinastía de los Austrias, el teatro se consolidó como uno de los géneros literarios más importantes, especialmente en el siglo XVII, siendo impulsado por los monarcas y convirtiéndose en un espectáculo de masas que reunía a diversas clases sociales. Los temas preferidos incluían lances novelescos, episodios picarescos, aventuras amorosas y acontecimientos militares, reflejando la realidad social en clave de comedia. En este contexto destacan las actrices La Baltasara y La Calderona, cuya fama y polémica permiten apreciar rasgos fundamentales de la Comedia Nacional, género genuinamente español con notable influencia histórica, y evidencian cómo las mujeres participaron activamente en la vida cultural pese a las limitaciones sociales.¹ El estudio de estas figuras aporta al alumnado de español perspectivas históricas sobre los roles de género, análisis cultural y lingüístico del teatro y su función social, así como reflexiones sobre empoderamiento y agencia femenina. Comprender la relevancia de La Baltasara y La Calderona enriquece el conocimiento del patrimonio cultural español, fomenta el pensamiento crítico y mejora la competencia lingüística mediante el análisis literario en contextos históricos y sociales, mostrando cómo el teatro reflejaba y cuestionaba las normas de la época, y ofreciendo lecciones sobre género, representación y cultura.

Palabras clave: Siglo de Oro español, La Baltasara, La Calderona, Género, Lengua, Comedia.

Abstract

During the Spanish Golden Age, under the Habsburg dynasty, theater became one of the most important literary genres, especially in the seventeenth century, being promoted by the monarchy and turning into a mass spectacle that brought together people from different social classes. Popular themes included novelistic intrigues, picaresque episodes, romantic adventures, and military events, reflecting social reality through comedy. In this context, the actresses La Baltasara and La Calderona stand out; their fame and controversy highlight fundamental features of the Comedia Nacional, a genuinely Spanish genre with significant historical influence, and demonstrate how women actively participated in cultural life despite social limitations. Studying these figures provides Spanish students with historical perspectives on gender roles, cultural and linguistic analysis of theater and its social function, as well as reflections on female empowerment and agency. Understanding the relevance of La Baltasara and La Calderona enriches knowledge of Spanish cultural heritage,

fosters critical thinking, and improves linguistic competence through literary analysis in historical and social contexts, showing how theater both reflected and challenged the norms of the time and offering lessons on gender, representation, and culture.

Keywords: Spanish Golden Age, La Baltasara, La Calderona, Gender, Language, Comedy.

1 Introducción

El Siglo de Oro español viene marcado por la dinastía de los Austrias, y durante la centuria del XVII, con Felipe III, Felipe IV y Carlos II el teatro constituye uno de los géneros más exitosos; serán los propios reyes quienes favorezcan el desarrollo de la creación dramática y su puesta en escena (Sanz Villanueva 1998).

El teatro es uno de los géneros que goza del aplauso incontestable de la población, en especial en el siglo XVII, considerado un auténtico espectáculo de masas en el que casi todas las clases sociales se reúnen para observar la propia historia del momento: se representan comedias de capa y espada, comedias de temática religiosa, comedias históricas, filosóficas, amorosas, entre otros contenidos. El público comparte escenario y vida porque la propia realidad es materia de comedia.

Dada la importancia del género dramático, se va a hablar de la presencia destacada de dos mujeres, dos actrices, no solo muy famosas, sino también muy polémicas en el siglo del Barroco, apodadas *La Baltasara* y *La Calderona* (Hormigón 1996). Se va a emplear una metodología descriptiva y cualitativa con los objetivos de centrar la época en cuestión y acercarla de manera concreta al estudiantado de las aulas de Lengua y Literatura; para ello, se detallan los principales aspectos que configuran y sostienen el valor de las figuras femeninas mencionadas.

2 La mujer en el Siglo de Oro

Desde una perspectiva histórica, el Siglo de Oro español supone una era crucial para la literatura y el teatro en lengua española y de forma significativa para los roles de género como se aprecia en el presente estudio que se lleva a cabo sobre las dos mujeres, actrices, que tanto influyeron en el panorama cultural, a pesar de las limitaciones sociales de la época.

Dado que el teatro reflejaba y desafiaba las normas del momento, *La Baltasara* y *La Calderona* (Bolaños 2009) suponen dos exponentes cruciales en el análisis posterior de la literatura clásica, así como su evolución. Se trata de dos mujeres con un singular empoderamiento tanto en su vida personal como en el desempeño profesional durante las representaciones teatrales: la historia de ambas ofrece valiosas lecciones sobre la agencia femenina y la expresión artística (Ferrer Valls 1991).

En definitiva, el análisis y la revisión de sus contribuciones, pueden inspirar debates sobre género, arte y representación, a la vez que facilita el enriquecimiento del conocimiento del estudiantado sobre el patrimonio cultural español.

2.1 La mujer actriz

Según afirma Camarero (2004) el teatro era un espacio de libertad insólito para las mujeres en el Siglo de Oro, pues en Inglaterra no se les permitía ser actrices y en Francia estaba muy mal visto. En Italia sí podían, a pesar de no existir allí un sistema teatral estructurado.

Distinto es el caso de España, donde las mujeres no solo actuaban, sino que dirigían sus propias compañías, eran empresarias, sabían leer y escribir y participaban de la vida intelectual, a la vez que se relacionaban con dramaturgos y nobles.

Como se verá en los ejemplos de *La Baltasara* y de *La Calderona*, resultaban fascinantes su profesión y su profesionalidad, pero para ejercerla, estaban obligadas a casarse y así poder trabajar en los corrales, lugares de escenificación teatral, que más adelante se van a describir.

Se sabe que la mujer cumplía un doble papel en el teatro español del Siglo de Oro, ya que, por un lado, las actrices tenían una enorme influencia y eran aclamadas por el público, pero, por otra parte, sufrían el mismo desprecio que los actores (Deleito y Piñuela 1988), pues en general el oficio de cómico era deshonesto, aunque ellas sufrían más esta exclusión porque se las consideraba poco más que prostitutas (Úcar Ventura 2023).

La mayor parte de las autoras lo fueron al mismo tiempo que eran actrices o tras haber desarrollado una carrera como actrices, y en algún momento, por diferentes circunstancias, asumían la tarea de dirección de una compañía, a veces transitoriamente, como ocurre con algunas viudas de autores, que tras la muerte del marido gestionan la dirección de la compañía (Ferrer Valls 2002).

Se ha mencionado antes, el especial atractivo que tenían las mujeres actrices sobre las tablas y se sabe que en los últimos años del reinado de Felipe II se prohibió su intervención, pues no eran pocos los papeles masculinos que los desempeñaban féminas disfrazadas de varón, cuya actuación resultaba pecaminosa para la época; al final, los papeles femeninos los realizaban jóvenes muchachos.

2.2 Los corrales

Reciben este nombre los lugares en los que se representaba la comedia áurea; estaban localizados en importantes ciudades como Valencia, Sevilla, Toledo, Barcelona y Madrid; “El espacio escénico de estos espectáculos era el espacio real y cotidiano acondicionado para tal efecto” (Ferrer Valls 1991: 27), es decir, eran patios de vecindad sin cubrir y sin asientos, con unos tejadillos que tapaban el escenario y los laterales.

Alrededor del patio estaban las ventanas y balcones de las viviendas, que a modo de palcos eran ocupados por gente principal y cuyas habitaciones eran alquiladas por la aristocracia, los nobles y los reyes que asistían a la función teatral. En el centro y de pie, se ubicaban los mosqueteros, también llamados la “bestia fiera”, pues según su voluntad o su capricho (Huerta *et al.* 2005), la pieza sobrevivía o se hundía.

Detrás, al fondo se colocaban las mujeres con los jóvenes y niños, en lo que se llegó a denominar *cazuela*.

El ruido a lo largo de la función era continuado, con entradas y salidas constantes de los asistentes, de ahí la importancia del buen oficio de los actores para conseguir la máxima atención del público; la palabra, su declamación y la interpretación resultaban fundamentales para el éxito

o fracaso de una obra, sobre todo teniendo en cuenta que no existían decorados, -a diferencia del teatro religioso al que se destinaba importantes y cuantiosos recursos para una fastuosidad decorativa y así difundir la fe católica-, sino solo cortinas de diferente color que separaban las escenas: blanca para el amanecer, negra para la noche y para simular tormentas; había algunas que tenían pinturas de paisajes o de lugares para ubicar la acción (campo, calle, ciudad...), pero todo era muy sencillo sin apenas escenografía.

La implicación del espectador y su imaginación para recrear lo que se representaba sobre el escenario era esencial; de la misma manera, los movimientos de los actores, sus entradas y salidas, por un lado, o por otro del escenario, componían parte primordial del contenido dramático que se representaba.

2.3 La representación

La función teatral tenía lugar los jueves y los domingos y duraba unas tres horas el espectáculo completo. Durante la Cuaresma se suspendían las representaciones.

El teatro áureo era un género cultural y nacional de multitudes sin distinción de clase o condición, aunque se dice que el estamento eclesial no acudía a las representaciones.

Se iniciaba la tarde con una introducción o loa, a veces una canción, para dar paso al primer acto, seguido de un entremés (muchos de los escritos por Cervantes se representaron en estas ocasiones), le seguía el segundo acto y después un descanso musical que daba paso al tercer acto o desenlace, para acabar con el baile final.

Hoy serían muy difíciles de representar manteniendo una estructura tan larga y variada.

El teatro del Siglo de Oro era un auténtico espectáculo de masas (Luhman 2000) con una amplia variedad de personajes y temas y a la vez, era muy solicitado entre los nobles, que no siempre querían mezclarse con el populacho en los corrales de comedias, por lo que solían organizar veladas teatrales en sus casas para las que reclamaban la presencia de los actores más populares del momento.

Era la doble moral de la época, que despreciaba en público lo que degustaba en privado, con consecuencias a veces nefastas para aquellos que transitaban entre esos dos mundos. *La Baltasara* y *La Calderona*, como se describe más adelante, fueron partícipes de esta situación.

3 La Baltasara

Al ser escasos y confusos los testimonios y documentos conservados en torno a la actriz, conviene tener en cuenta, que son difíciles de discernir muchos datos ateniéndonos a lo que hasta ahora se ha recopilado.

En este apartado se incluyen algunos aspectos biográficos de Francisca Baltasara de los Reyes, conocida con el sobrenombre de *La Baltasara* y bautizada Ana Martínez. Nacida en el Madrid de Felipe III, su padre, aristócrata, abandonó a su madre y a la pequeña nada más nacer. Fue una actriz, especializada en interpretar papeles masculinos montada a caballo y blandiendo la espada (González 2002). Tal popularidad alcanzó que dramaturgos de la talla de Coello, Rojas Zorrilla o Vélez de Guevara escribieron la comedia *La Baltasara* (1652 en *Comedias nuevas de los mejores ingenios de España*) dedicada a su persona, polémica y controvertida siempre y calificada de “histrionisa” y “santa anacoreta”, (Castilla 1983) siguiendo la fama, muy del gusto del público de las comedias de santos.

Creció como actriz en la compañía de Heredia, donde conocería a Miguel Ruiz, actor que actuaba siempre en el papel de *gracioso* con el que se casó, por motivos profesionales y fundaron su propia compañía. Su notoriedad iba de boca en boca, en coplas y canciones que la gente repetía: “Todo lo tiene bueno *la Baltasara*, todo lo tiene bueno, también la cara”. Siendo aún joven, y movida por desconocidos sentimientos religiosos que la asaltaron en plena actuación, la bella y célebre cómica abandonó la farándula en el esplendor de sus galas, sobrada de admiradores y de amantes y halagada por una gloriosa carrera, para hacer vida eremita en un cenobio dedicado a Juan el Bautista, en la región de Murcia.

Nadie pudo hacerla desistir de su místico retiro y allí murió y fue enterrada en un nicho abierto en la roca que durante mucho tiempo se conoció como *Cueva de la cómica*. En 1665, el papa Clemente IX tradujo y adaptó *La Baltasara* de Coello, Zorrilla y Guevara a comedia musical para marionetas con el título *La cómica del cielo*, pieza que fue representada durante el Carnaval de 1668 en el Palacio Rospigliosi de Roma.

Junto a *La Baltasara*, Pellicer en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo supremo sobre comedias* (1804) apunta los nombres de algunas destacadas comediantas muy reconocidas haciendo papeles masculinos, como Bárbara Coronel, Josepa Vaca, Micaela Fernández, Francisca Vallejo, Ana Muñoz, Juana de Villalba y María de Navas.

Francisca Baltasara recabó pronto el interés de sus contemporáneos, especialmente los dramaturgos del barroco y su vida cruzó los límites de la realidad, llegando a convertirse en teatro, comedia musical y texto literario. Parece que en su labor de actriz iba el deseo de utilizar el teatro como vía mística de evasión de la realidad, de ahí que en ella se aúnen en su extrema personalidad las virtudes del gran talento y de la bondad humana.

Así pues, de las tablas donde se disfrazaba *a lo garçon*, pasó a transmutarse en una María Magdalena, imagen del gusto de pintores áureos.

Como se ha visto en el anterior capítulo, podía ser difícil seguir el hilo argumental de una comedia salpicada por tanto trajín de entradas y salidas del personal bullanguero, mutis por el foro y algún que otro sobrio cambio de escenario, pero *La Baltasara* con su sola presencia, llenaba el espacio dramático (González 2002).

4 La Calderona

En este apartado se describen aspectos de la vida de María Calderón (1611-1646), también llamada Marizápalos, en un brillante Siglo de Oro acuciado por una importante crisis financiera, continuos estragos políticos dentro y fuera de las fronteras de España, conspiraciones cortesanas y festejos populares.

Fue niña expósita, adoptada por Juan Calderón, proveedor y prestamista de las gentes del teatro. Se convirtió en favorita de Felipe IV a los 16 años (seis menos que el monarca) cuando debutó como actriz en el madrileño corral de la Cruz, al que el rey decidió asistir de incógnito para observarla desde un palco; poseedora de una gracia especial, una voz penetrante y sugestiva, que cautivaba al público que asistía a sus representaciones.

A esa edad, ya estaba casada con Pablo Sarmiento y el duque de Medina de las Torres, era su amante, desterrado por Felipe IV en cuanto se enteró de su relación con la actriz. Del marido nada más se supo y desapareció debidamente compensado por el conde-duque de Olivares que gobernaba el país con mano dura, frente a la “parálisis de voluntad” (Marañón 2002) del Aus-

tria menor con cuyo reinado se inició la ineludible decadencia española. El monarca le exigió abandonar su prometedor carrera teatral. A partir de este momento, su biografía se confunde con la de su hermana Juana en un juego de espejos; resulta complicado dilucidar lo propio de una y de otra.

A los dos años de iniciada la relación, nació un niño, Juan José, registrado como “hijo de la tierra”, que era como se definían legalmente a los hijos ilegítimos, pero con el paso del tiempo, será reconocido por Felipe IV y lo apartaron de su madre para ser educado a la manera de un príncipe. Para evitar el escándalo tras el nacimiento del niño, el rey ordenó que fuera recluida en el monasterio benedictino de Valfermoso de las Monjas (Guadalajara), donde llegó a ser abadesa desde 1643 hasta su muerte en 1646 (Vidales 2020).

La leyenda, en cambio, cuenta que La Calderona huyó del convento y vivió oculta en la sierra que lleva su nombre en el norte de Valencia. Un documento del gremio de actores certifica la muerte de la actriz en Madrid en 1678 y detalla las limosnas que le pagaron en sus últimos años. Y algunos rumores de la época sugerían que Juan José de Austria no era hijo del rey, sino del duque Ramiro Núñez de Guzmán, viudo de la hija del conde-duque de Olivares, que también fue amante de la actriz. El poeta checo Jaroslav Vrchlický (1853-1912) le dedicó el drama *María Calderón*.

5 Conclusiones

A lo largo de los anteriores capítulos, se observa la relevancia que adquiere durante los siglos XVI y XVII el teatro, todo un fenómeno sociológico además de cultural.

Supone un acontecimiento que hermana clases sociales por el gusto y la preferencia de las representaciones dramáticas donde vida y ficción se entremezclan sin solución de continuidad.

En el escenario actúan tanto hombres como mujeres en una multiplicidad de papeles que reflejan la variedad de personajes masculinos y femeninos que configuran la vida misma.

Será en este contexto donde el papel de las mujeres, de las actrices profesionales, adquiera una dimensión hasta entonces inusitada. Son féminas conocidas por el público que reclama su presencia, pues poseen una amplia repercusión social. Su función innovadora, no exenta de dificultades como se ha visto en los capítulos anteriores, supondrá un camino para el futuro de otras mujeres que se quieran dedicar a ser cómicas.

Los dos ejemplos elegidos, tanto el de *La Baltasara* como el de *La Calderona* mantienen elementos comunes que las hace singulares con una indiscutible proyección en la historia posterior. Asumen los parámetros de su época y los intentan amoldar a su propia idiosincrasia para ejercer, por decisión propia, el trabajo que han elegido: ser actriz en un mundo de actores. A través de sus vidas, se obtiene un conocimiento de la vida teatral durante el Siglo de Oro, de la corte de los Austrias y de la propia evolución del país.

Ambas ocupan un lugar significativo en la Historia del Teatro áureo y del Teatro Nacional, a pesar de la dispersión de los datos biobibliográficos de ambas, los rumores las rodearon y las persiguieron en vida y más allá de su muerte. Se ha visto que no en pocas ocasiones, su devenir vital y su realidad genuina se enredan y se entremezclan con el mito y la leyenda. Personas y personajes que superaban los límites de la realidad y que eran recreadas en el imaginario popular y en obras literarias. Tal fue el alcance de su existencia.

Tendrá que ser en la siguiente centuria donde se compruebe con el neoclasicismo borbónico cómo el oficio de actor y de actriz evolucionó y comenzaron a ser respetados, artistas liberales e intelectuales próximos a la corte ilustrada. Igualmente, se va a percibir un cambio en el público y su actitud ante la representación teatral, es decir, que se pasa del jolgorio propio de los corrales de comedias al silencio como síntoma de distinción y educación, frente a las costumbres populares y rurales.

Referencias bibliográficas

- Bolaños, Piedad. 2009. El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión. *Congreso Internacional Andalucía Barroca*. 2007. Antequera: Antequera: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 53-74.
- Camarero, Jesús. 2004. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Castilla, Alberto. 1983. Seis autores en busca de una actriz: La Baltasara. *AIH* (Centro Virtual Miguel de Cervantes). https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_039.pdf
- Deleito y Piñuela, José. 1988. *También se divierte el pueblo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ferrer Valls, Teresa. 1991. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis Books.
- Ferrer Valls, Teresa. 2002. La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro. En F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, eds. *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 139-160.
- Hormigón, Juan Antonio. 1996. *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Huerta, Javier, Peral, Emilio y Urzaiz, Héctor. 2005. *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe.
- González, Lola. 2002. La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica. *AIISO* (Centro Virtual Miguel de Cervantes). https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_075.pdf
- Luhman, Niklas. 2000. *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos
- Marañón, Gregorio. 2002. *Cuentos madrileños*. Madrid: Castalia Prima.
- Sanz Villanueva, Santos. 1998. *Historia de la literatura española 6/2*. Barcelona: Ariel.
- Úcar Ventura, Pilar. 2024. *Otro siglo de Oro. Pícaras, escándalos y sueños heterodoxos*. Madrid: Aulós.

Vidales, Raquel. 2020. La Calderona: la actriz que pagó los excesos del Siglo de Oro. *El país*. <https://elpais.com/cultura/2020-03-18/la-calderona-la-actriz-que-pago-los-excesos-del-siglo-de-oro.html>

Notas

1. El siguiente enlace corresponde a la conferencia impartida el 22 de noviembre de 2024 en la California State University, Bakersfield, CA (USA) sobre “La Baltasara y La Calderona, actrices del Siglo de Oro español” <https://recordings.reu1.blindsidenetworks.com/iesabroad/cdcaa5f6f8ee1038863478c82feca10bc5b0e10c-1732100204763/capture/>