

Spring 2005

# El jardín de las delicias: Visiones del pánico y del barroco en el teatro de Arrabal

Sharon G. Feldman

*University of Richmond*, [sfeldman@richmond.edu](mailto:sfeldman@richmond.edu)

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>



Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#)

---

## Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "El jardín de las delicias: Visiones del pánico y del barroco en el teatro de Arrabal." *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* 41 (Spring 2005): 43-54.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact [scholarshiprepository@richmond.edu](mailto:scholarshiprepository@richmond.edu).

*“El jardín de las delicias”:  
visiones del pánico y del barroco  
en el teatro de Arrabal*

Entrar en el universo de Fernando Arrabal es lanzarse súbitamente dentro de un mundo interior y onírico donde nada es seguro y todo está permitido. Aunque el espectador actual sería capaz de encontrar en las obras teatrales de Arrabal metáforas que hacen alusión a ciertas situaciones sociopolíticas de la historia reciente (sobre todo, de la España autoritaria del siglo XX), si uno las contempla según la forma de libre interpretación que el mismo autor propone, se convierten también en obras abiertas cuyas resonancias abandonan o trascienden las particularidades de cualquier contexto sociohistórico específico: “Il faut que chaque lecteur, chaque spectateur, chaque critique se sent libre de donner cours à sa propre folie, sous couleur d’interpréter celle du texte” (Citado por Chesneau y Berenguer, 52). El acto de asistir al espectáculo se convierte en una experiencia teatral en la cual el espectador –de modo parecido a las premisas sugeridas por Antonin Artaud– se encuentra sobrecogido e incluso desorientado debido a la libertad de interpretación que le ofrecen la polisemia y la generación constante de significados. Coincidiendo con este planteamiento, Francisco Torres Monreal subraya, por un lado, las particulares dimensiones autobiográficas de la obra de Arrabal y, por otro, la medida en la cual su obra en su conjunto parece capaz de trascender estas dimensiones concretas, “capaz de sobrevivir por sus cualidades intrínsecas más que por las inherencias circunstanciales que la vieron nacer” (*Introducción*, 6). Para Torres Monreal, las dos vertientes del teatro de Arrabal, lo particular tanto como la pluralidad de referencias sin límites, son aspectos esenciales. A pesar de estas múltiples posibles interpretaciones, quisiera sugerir con este estudio una posible lectura de la obra de teatro *El jardín de las delicias* destacando sus vínculos con la noción del teatro pánico y con el barroco español.

En 1962, Arrabal, con su autoexilio artístico ya establecido en Francia, comienza a frecuentar las reuniones de André Breton y su círculo surrealista. Poco después, se distancia de ellos para estable-

ria y su relación proporcional con el azar. La crítica nos cuenta que el desarrollo de esta armadura teórica del pánico fue, en parte, fruto de una revelación surgida durante una sesión del juego del "cadáver exquisito". "L'avenir agit en coups de théâtre" fue la frase azarosa que le sirvió a Arrabal como fuente de inspiración: "Le présent se manifeste pour nous par une série de coups de théâtre. C'est l'inattendu qui domine. Le hasard règne et, quelque répugnance que cette pensée nous inspire, il nous faut convenir que le présent et l'avenir sont le fruit de la confusion" (Citado por Schifres, 40). El ser humano, siendo un factor variable en la vida, funciona como elemento del azar. Su individualidad esencial estimula una variedad caleidoscópica de emoción y de acción, todos los elementos de un verdadero hecho pánico (Donahue, 31). Así, por lo tanto, la condición humana —y, en este caso, también, el teatro— representa un elemento de confusión. Lo imprevisible viene a ser una función de las nociones temporales del presente y del futuro (todo lo que pueda llegar a pasar), y además del pasado (es decir, la memoria). Todas estas nociones temporales están sometidas a las trampas del azar (Schifres, 40). Existe, además, una fuerte relación entre la memoria y la imaginación, pues estos dos elementos se tratan aquí como si fueran prácticamente términos equivalentes. La memoria está gobernada por las experiencias del pasado, y estas experiencias memorativas forman parte de la imaginación en una estructura dictada por las leyes arbitrarias del azar: surgen como experiencias imprevistas. Aunque la memoria está constituida principalmente por las experiencias del pasado —a veces secretas y escondidas—, la imaginación también puede conjurar una especie de salto hacia el futuro.

La visión pánica del teatro de Arrabal, por consiguiente, propone como principal elemento estético la confusión: la que proviene de la vida exterior y se combina con los estados de ánimo de un mundo oculto e interior. No obstante, detrás de esta complejidad y confusión yace un orden riguroso y meticulosamente matemático. Esta estética oximorónica, del orden desordenado, o bien, de una tensión constante entre el orden y el caos, se aproxima al concepto artístico del barroco.<sup>2</sup> También parece ser, de alguna forma, una derivación de la

---

<sup>2</sup> Ver, por ejemplo, Heinrich Woelfflin sobre el barroco.

idea surrealista del azar objetivo: de las coincidencias que parecen regidas por alguna fuerza sobrenatural y subyacente. Detrás de la aparente arbitrariedad y linealidad yace un elemento de rigor, una fuerza orgánica organizadora. Si "pan" tiene la connotación de englobar o de comprender un "todo", de igual manera se refiere a un cierto sentido de unión y de orden.<sup>3</sup>

En *El jardín de las delicias* (1968), Arrabal transfiere esta relación casi dialéctica entre el orden y el caos al teatro. En efecto, se trata de una pieza teatral en la cual la acción llega a ser una función de la memoria y la imaginación de la protagonista (además del autor y del espectador). La trama principal retrata la vida secreta —los recuerdos— de Lais, una actriz célebre que se escapa a su infancia en un intento de encontrar la felicidad en el amor de tiempos pasados y en el olvido del presente. Su única relación con el mundo exterior es a través del teléfono. En su castillo, representado por un laberinto de columnas que recuerdan el ambiente hermético de una cárcel, Lais se refugia en su infancia para enfrentarse con los fantasmas que habitan su memoria. Rodeada de nueve ovejas, ella vive con su compañero Zenón, un hombre-chimpancé, dentro de un mundo fantástico donde es difícil percibir una clara distinción entre los sueños y la realidad.

Después de la experiencia "bouleversant" de dos meses en la cárcel, en 1967, bajo el pretexto de haber difamado a su patria, Arrabal acaba durante el año siguiente *El jardín de las delicias*, obra dentro de la cual incorpora momentos episódicos que hacen eco de su experiencia delante del tribunal y en detención (Chesneau y Berenguer, 70). En esta obra, una alegoría de la libertad y la opresión, de la expansión y el encerramiento, es Lais quien se encuentra cautiva y acusada de blasfemia. A lo largo de los dos actos que componen la obra, surge de modo intermitente una serie de secuencias atemporales, o anacrónicas, en las que Lais se somete a las prácticas inquisitoriales de una monja, un verdugo, un abogado e incluso sus propias telespectadoras.

Arrabal ha declarado que su antifranquismo se encuentra en esta obra "comme un poisson dans l'eau" (Schifres, 52). Torres Monreal, con una perspectiva casi psicoanalítica, propone *El jardín de las deli-*

<sup>3</sup> Este concepto del orden desordenado también es evocativo de la teoría contemporánea del caos. Ver Katherine Hayles, sobre las conexiones entre la teoría del caos y la literatura.

cias como obra puente, situándola entre la segunda etapa de su trayectoria artística ("el Yo prepánico y pánico: los dramas de la esperanza lejana e incierta") y la tercera etapa ("el Yo y los otros") (*Introducción*, 9). La obra, además, representa un claro reflejo de la imaginación "exílica" de Arrabal, en la medida en que parece hablarnos implícitamente sobre la imposibilidad total de dejar atrás su tierra natal, ya que tal gesto implicaría una negación absoluta de la identidad cultural y de la memoria histórica. Por lo tanto, esta obra, como otras en las que el dramaturgo se sirve de sus experiencias autobiográficas del pasado, parece estar encerrada en una doble aspiración: renunciar a todos los lazos con el pasado y, al mismo tiempo, recordar y resucitar la historia trágica de la España autoritaria. Así, en *El jardín de las delicias* Arrabal se enfrenta de manera crítica y catártica, y desde la lejanía del exilio, con los fantasmas inquisitoriales que habitan su propia memoria y también la de la España del siglo XX.

La acción del primero de los dos actos gira en torno a una entrevista en la cual Lais conversa por teléfono con sus telespectadoras, y éstas le hacen una serie de preguntas sobre su vida privada y sus ilusiones. Cuando una telespectadora le pregunta concretamente con quién está viviendo en la actualidad, Lais responde, "Pues... con mis recuerdos, con mis fantasmas. Hablo con ellos, y viven conmigo como si fueran de carne y hueso" (763). Con estas declaraciones metateatrales Arrabal, a través de la voz de Lais, sutilmente plantea una posible clave en cuanto a la contemplación del espectáculo: que todos los personajes, con excepción de Lais, puedan considerarse visiones y quimeras fugaces e intangibles que van y vienen dentro de la imaginación/memoria de la protagonista, personaje pánico por excelencia. Vista de esta forma, la obra adquiere una marcada dimensión psicodramática, de fantasmas invisibles que provienen de mundo interior de la conciencia de Lais y que se proyectan sobre un ámbito exterior, haciéndose visibles sobre el escenario.

Lais accede al pasado a través de los sueños y la memoria-imaginación. Con la ayuda de Teloc, una especie de hombre-mago que le presta un casco mágico, ella es capaz de emprender un viaje a través del tiempo (hacia el pasado y hacia el futuro), y, apretando los botones, poner en funcionamiento los mecanismos de la memoria y las leyes del azar. Estos efectos caleidoscópicos de invocar secuencias derivadas del pasado y del futuro están acompañados por una serie

de proyecciones: desde cuadros de Hieronymous Bosch ("El Bosco"), Francisco de Goya y Marc Chagall, a representaciones pictóricas que provienen de la imaginación popular (del mundo de los dibujos animados y los anuncios publicitarios), como "Alicia gigante" y "el Ángel Azul". Teloc emplea un lenguaje absurdo, *lewiscarolliano*, y tiene la costumbre de guardar las almas de las personas dentro de tarros de mermelada. Gradualmente, se hace evidente que Lais, de joven, había mantenido su primera relación amorosa con él, y el espectador se hace testigo de diversos episodios rememorativos en los que ella se escapa del convento-orfanato para reunirse con su amante.

Las ovejas, proyecciones exteriores de los sueños y deseos de Lais, provienen del "Jardín de las delicias", una especie de país de las maravillas hacia donde ella aspira llegar, pues atravesar las puertas de este lugar mítico significaría el triunfo y la felicidad. Con la ayuda de sus memorias, la vida cotidiana de Lais se convierte en un mundo fantástico y extraordinario. En el plano temporal de la infancia, se reúne en repetidos momentos con Miharca, su compañera del orfanato católico con quien, se sugiere, existía una cierta atracción lesbiana. Las memorias del pasado correspondientes a la infancia en el convento están reactualizadas y revividas sobre el escenario, a veces de forma ritual. Lais se ve, por ejemplo, intimidada en diversas ocasiones por una monja (encarnada por Miharca en un desdoblamiento típicamente arrabaliano). La preponderancia del rito y de la ceremonia emerge, según Thomas John Donahue, como consecuencia del interés de parte del autor en la memoria (32). Estos recursos tienen el efecto de resucitar una serie de emociones enterradas y supuestamente innatas en el espectador. Todo un lenguaje de signos en torno al tema del sacrificio se presenta, representado, por ejemplo, por el cinturón de espinas que lleva Lais en una especie de penitencia, y también, en una serie de juegos/ritos que ella debe ejecutar para alcanzar el "Jardín de las delicias". Miharca, al final, se ofrece como víctima sacrificial en este proceso.

En *El jardín de las delicias*, como en otras obras de Arrabal, el dramaturgo crea una inversión transgresiva de los ritos y las ceremonias católicas, situándolos dentro de contextos grotescos, absurdos y burlescos. Se trata de una profanación (o secularización) de lo sagrado, y también, de una santificación de lo profano, un discurso de trasgresión en el cual se sirve de un lenguaje alegórico del escenario como un arma tropológica en la irreverente violación de ta-

búes y otros emblemas sagrados de orden sociocultural. En un momento de poderosa carga visual, Lais reza a la figura de Frankenstein, quien ha remplazado a la Virgen María (784). En otros momentos, el lenguaje verbal se utiliza como medio de atacar un sistema político-religioso dominante. Las oraciones a objetos cotidianos, como la nevera y el termostato, son re-escrituras, dentro de la tradición iconoclastas del surrealismo y del absurdismo, de conocidos elogios franciscanos. El ejemplo siguiente proviene del primer acto:

MIHARCA (MONJA) Y LAIS (JOVENCITA). — (*Juntas.*) Bendito seas, Señor, por mi hermana la nevera que conserva intacta la vida frágil de las hermanas vitaminas. ¡Ah, si yo viviera tan atenta como ella a conservar la vida, siendo tan poco permeable a las ideas de corrupción, y tan conservadora en honrar las santas tradiciones! (768).

Durante el segundo acto, Teloc vuelve a aparecer en la vida adulta (presente) de Lais, y ella, en cambio, le revela que todavía guarda el tarro de mermelada que él, en otra época, le había regalado. Contiene el alma de ella. Las connotaciones eróticas en torno al tarro se emergen con claridad cuando Teloc le pide permiso para meterse el dedo dentro del jarro, y ella reacciona de modo que se sienta "transportada de gozo" (804). También en este acto, Lais se enfrenta con la revelación de que Miharca, de adulta, se haya convertido en el amante de Teloc. El espectador asiste a una especie de *ménage à trois* sadomasoquista en el cual las dos mujeres están envueltas en una relación complicada de atracción libidinosa y repulsión envidiosa (ya que también están las dos enamoradas de Teloc.) En un gesto de venganza, celos, y, a la vez, sacrificio, Lais (con la ayuda de Teloc y Zenón) decapita a Miharca con una máquina guillotinesca poniendo fin, de manera violenta, al triángulo amoroso. La policía, sin embargo, declarará la muerte de Miharca un suicidio.

En cuanto a la relación entre Lais y Zenón, se encuentra hacia el final una suerte de transformación según la cual los personajes intercambian sus papeles/identidades (metamorfosis canibalística parecida a la que aparece en *El arquitecto y el emperador de Asiria*). Zenón come el alma de Lais —también dentro de un tarro de mermelada— y se convierte en un hombre "normal". Lais, al contrario, se transforma en un animal infantil capaz de emplear solamente un lenguaje monosilábico. La acción termina con una nota de esperanza cuando Lais y Zenón entran en un huevo gigante, sobre el cual están

pintados dos amantes boschescos apasionados. La pareja asciende hacia "las alturas", la implicación siendo que quizás hayan logrado entrar en "El jardín de las delicias" (823).

Es dentro del tratamiento del tiempo donde se encuentra una clara exposición del funcionamiento de la teoría del teatro pánico. Como resultado de los efectos del azar, la memoria y la confusión, hay una fuerte oposición entre el tiempo cronológico y el tiempo anacrónico. El tiempo que se establece a lo largo del espectáculo presenta una visión fragmentada y caleidoscópica de los acontecimientos debido al papel arbitrario del azar dentro de la capacidad memorativa de Lais. De todos modos, es posible encontrar algunas indicaciones de un orden formal y matemático subyacente que rige la estructura de la obra. De hecho, según Torres Monreal, cada obra de Arrabal "se ha de entender como una ceremonia de una ordenación rigurosa. El espectáculo debe estar regido por una idea teatral rigurosa; tratándose de una obra dramática, la composición debe ser perfecta sin dejar de reflejar el caos y la confusión de la vida" (*Introducción*, 30).

La estructura de *El jardín de las delicias* —aquel orden meticuloso que constituye la base de la manipulación del tiempo y del azar objetivo— contiene una cierta simetría espaciotemporal, primeramente debida al hecho de que en cada acto sea posible distinguir un total de catorce secuencias. En el acto I, la mayoría de las secuencias están estructuradas como una serie de alternancias entre el presente (el espacio del castillo de Lais) y el pasado remoto (los años de infancia en el orfanato católico). En el acto II, predominan las alternancias entre las escenas del presente (castillo de Lais) y el pasado reciente (el día anterior, mientras que Lais se prepara para ir al teatro en la noche de un estreno de gran éxito). Dentro de los dos actos, también están intercaladas una serie de secuencias anacrónicas, oníricas, aún más alejadas de los otros planos espaciotemporales y, por lo tanto, situadas en otra dimensión de la ficción. Para señalar las transiciones espaciotemporales, el texto de Arrabal indica cambios en la iluminación (la intensidad, el color y la dirección).

Se ha empleado el adjetivo "barroco" para describir el teatro de Arrabal, y aunque este término sea considerado a veces una especie de *faux nom* en sus aplicaciones a la literatura del siglo XX, Arrabal mismo confirma la plausibilidad de emplear este concepto en referencia a su obra, sobre todo en cuanto a la estructura "pánica": "Baroque signifie à l'ori-

gine «perle de forme irrégulière». Et pour moi baroque veut dire très exactement une profusion qui cache une ordonnance très rigoureuse, une solide charpente architecturale. D'une manière plus vague, on peut interpréter le baroque comme la démesure... La “démesure”, dans ce qu'elle peut avoir de plus écoeurant et de plus merveilleux, l'excès, la Beauté à travers l'excès... Pour moi le baroque c'est Góngora” (Schifres, 60). En *El jardín de las delicias*, hay una gran variedad de elementos análogos al estilo de los autores del barroco español del siglo XVII. La continuidad entre el sueño y la realidad que se manifiesta en la obra de Arrabal es evocativa de la tradición de Pedro Calderón de la Barca y Miguel de Cervantes. La estructura rigurosa que yace detrás del aparente exceso parece una respuesta a Luis de Góngora. Las inclinaciones hacia lo grotesco y lo erótico también son aspectos esenciales de las obras satíricas de Francisco de Quevedo y Baltasar Gracián.

El pánico, igual que el barroco, expresa valores estéticos que nos hablan implícitamente de la capacidad del arte de conmover e impresionar, de recurrir al exceso y a las pasiones innatas del espectador. Los escritores del barroco, del siglo XVII, tanto como los del siglo XX, han percibido en la obra del Bosco, el pintor flamenco del siglo XVI, una manera de satisfacer su gusto por lo grotesco, lo satírico y lo erótico. Se trata de una admiración que se expresa, por ejemplo, en *El alguacil endemoniado* de Quevedo, o bien, en “el exceso de laberinto y vértigo” que detecta Ángel Abuín González en el teatro de Camilo José Cela (115). En cuadros del Bosco como *El jardín de las delicias* y *El carro de heno* lo grotesco adquiere un carácter alegórico que representa el mundo interior subconsciente del ser humano, y también se emplea dentro de la sátira social y la relación transgresiva entre el placer y el pecado.

En 1605, Fray José de Sigüenza escribe desde el monasterio del Escorial sus conocidos comentarios sobre la colección de pintura dentro de las posesiones del Felipe II. Hoy en día, la crítica de la historia del arte parece haber vuelto a la visión de Sigüenza en sus interpretaciones del Bosco. Sigüenza comenta que, según la opinión popular de su época, las obras del pintor flamenco se consideraban disparates heréticos (opinión que el rey, aparentemente, no compartía). En contraste con la opinión popular, Sigüenza opina, que “sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y... una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres...

Mas... la diferencia, a mi parecer, hay de las pinturas de este hombre a las de los otros, es que los demás procuraron pintar al hombre cual parece por de fuera: éste solo se atrevió a pintarle cual es dentro" (387). Sigüenza observa en la técnica del Bosco la tendencia de pintar ese mundo oculto del ser humano, de recrear las ilusiones y los fantasmas del espíritu interior, produciendo una especie de elogio a la locura. El carácter ilusorio-onírico de los espacios del exceso que emergen en la obra de Arrabal constituye, entonces, un punto de enlace con la imaginación del Bosco. Este predominio del sueño y del interés en lo inconsciente (que también caracteriza la imaginación surrealista) refleja el interés de parte de Arrabal por todo lo que yaza escondido en el espíritu humano. Para él, "le rêve fait partie de la vie. Je ne peux pas l'en écarter" (Entrevista con Schifres, 97).

Desde el comienzo de la obra, no se sabe con certeza dónde corren las fronteras entre el sueño y la realidad, y la discontinuidad de la memoria hace que domine la confusión. Lais habita un mundo donde lo maravilloso se mezcla con lo cotidiano, y, como hemos visto, en este ambiente ilusorio, manipulado por la memoria, los otros personajes son productos de su imaginación. Arrabal utiliza en diversas ocasiones una técnica de polimorfismo en sus caracterizaciones. Miharca, por ejemplo, se transforma y se desdobra en una monja dentro del convento, y Teloc se desdobra en verdugo. Además, el hecho de que Lais sea una actriz —es decir, alguien que hace una serie de papeles ficticios— es una de las principales fuentes de la poderosa teatralidad de la pieza.

En *El jardín de las delicias* de Arrabal, se invoca el espectro del Bosco en varias instancias y aspectos: por vía directa —en el título y en las proyecciones— y de modo indirecto —en numerosas referencias verbales y visuales—. Lais, por ejemplo, le describe a Miharca su esperanza y aspiración de encontrar, algún día, la libertad, de estar libre de la opresión y la represión psicológicas y físicas que sufre dentro de la cárcel/orfanato: "Cuando salga de aquí lo tendré todo: seré infinitamente libre. Lo tendré todo: huevos transparentes llenos de arpas y de triciclos, cucarachas y cebras amaestradas con las que me pasearé por jardines de ajedrez; campanas de pensamientos con sombrillas y... y... (*furiosa*) un gigantesco caldero de mierda hirviendo para meter dentro de él a todos los que hoy me hacen sufrir" (765). En otros momentos de la obra, surgen imágenes visuales boschescas, como las entradas y salidas de un huevo, o la presencia un persona-

je que parece extraído de uno de los cuadros y que de repente atraviesa el escenario. Arrabal parece coincidir con Sigüenza en sus propias declaraciones sobre la imaginería fantástica de esta pintura, que transfiere a las telas una serie de visiones oníricas:

« J'allais au Prado, je me plantais devant *Le jardin des délices* et je sortais de là avec la tête en éclats, au bord de l'évanouissement. Ce tableau me faisait peur, m'intriguait, était une leçon pour moi, une menace également, sexuellement tremblant par dessus le marché, enfin tout cela m'introduisait dans un autre monde... On le voit dans *Le jardin des délices*, ce rêve de bonheur, symbolisé par la fontaine de jouvence où s'ébattent de merveilleuses femmes nues... Il faut comprendre que Bosch, en peignant ou en regardant son tableau, se donne de grandes émotions. Il est en train de vivre intensément. (Citado por Chesneau y Berenguer, 114) ».

Al examinar la situación histórico-social que constituye el trasfondo de las obras llamadas “barrocas” del siglo XVII y de siglo XX, se puede percibir otro nivel de fuertes paralelos. Según José Antonio Maravall, el fenómeno cultural del barroco en España nace como el resultado de una crisis, una situación provocada por un “múltiple y complejo hervor de disconformidad”. El teatro pánico es también un teatro de crisis, y en *El jardín de las delicias*, los personajes se encuentran sumergidos en un ambiente oscuro y sofocante de la represión, donde continuamente sus identidades precarias y fluctuantes están a punto de esfumarse. Pero al margen de este ámbito de crisis voltean signos del mundo mítico de luz y esperanza que es el “Jardín”.

Todos estos aspectos contribuyen a la conciencia de parte del espectador de haberse convertido hasta cierto punto en cómplice en la creación artística. De esta forma, Arrabal parece aprovecharse de una estrategia barroca análoga a las técnicas de autoconciencia empleadas por Cervantes y por Diego Velázquez: de incitar a los espectadores a incorporarse dentro del proceso y, en este caso, de entregarse al libre juego de significados y reverberaciones semióticas para que, quizás, ellos también sean capaces de llegar al “Jardín de las delicias”.

### Bibliografía

- Abuín González, Ángel, “Camilo José Cela y el teatro de la crueldad,” en *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, XVII (1999), pp. 93–118.

- Arrabal, Fernando, *El arquitecto y el emperador de Asiria*. En *Teatro completo*, Ed. Francisco Torres Monreal, Vol. 1, Espasa Calpe/Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, 1997, pp.837-905.
- , *El jardín de las delicias*, en *Teatro completo*, Ed. Francisco Torres Monreal, Vol. 1, pp. 757-823.
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.
- Cela, Camilo José. *El carro de heno o El inventor de la guillotina*, en *Obras completas*, 20, Destino, Barcelona, 1990.
- , *Homenaje al Bosco, II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote*. Barcelona, Seix Barral, 1999.
- Chesneau, Albert y Ángel Berenguer, *Plaidoyer pour une différence: Entretiens avec Arrabal*, Presses Univ. de Grenoble, 1978.
- Donahue, Thomas John, *The Theater of Fernando Arrabal: A Garden of Earthly Delights*, New York Univ. Press, 1980.
- Gille, Bernard, *Arrabal*, Seghers, Paris, 1970.
- Hayles, Katherine N., *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca/ Londres, Cornell Univ. Press, 1990.
- Quevedo, Francisco de, *El alguacil endemoniado*, en *Los sueños*. Ed. Ignacio Arellano, Cátedra, Madrid, 1995.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 2000.
- Schifres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Pierre Belfond, Paris, 1969.
- Sigüenza, José de, *Historia de la Orden de San Gerónimo, 1605*, Universidad de Valencia, 1995.
- Torres Monreal, Francisco, Introducción, *Teatro completo*, De Fernando Arrabal, Espasa Calpe/Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, 1997, pp. 1-118.
- , *Introducción al teatro de Arrabal*, Godoy, Murcia, 1981.
- Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Trad. Claire y Marcel Raymond, Librairie Plon, 1952.

SHARON G. FELDMAN  
UNIVERSITY OF RICHMOND